THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur

Délivré par L'UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER 3

Thèse préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche EMMA EA 741

Spécialité : Études du monde anglophone

Présentée par Yves Le Gall

Le roman britannique contemporain au défi de la vulnérabilité

M. Amis, J. Coe, J. McGregor, D. Mitchell, P. Neate

Soutenue le 1er octobre 2021 devant le jury composé de :

Mme Pascale TOLLANCE, Professeure, Université Lumière Lyon 2	Présidente du Jury, Rapporteur
Mme Catherine BERNARD, Professeure, Université de Paris	Assesseur
M. Jean-Michel GANTEAU, Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Directeur de thèse
M. Georges LETISSIER, Professeur, Université de Nantes	Rapporteur

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY MONTPELLIER

Thèse préparée au sein de l'école doctorale 58 et de l'unité de recherche EMMA

Langues, Littératures, Cultures, Civilisations

Spécialité : Études du monde anglophone

Présentée par Yves Le Gall

Le roman britannique contemporain au défi de la vulnérabilité

M. Amis, J. Coe, J. McGregor, D. Mitchell, P. Neate

Soutenue le 1er octobre 2021 devant un jury composé de :

Mme Pascale TOLLANCE, Professeure, Université Lumière Lyon 2	Présidente du Jury, Rapporteur
Mme Catherine BERNARD, Professeure, Université de Paris	Assesseur
M. Jean-Michel GANTEAU, Professeur, Université Paul Valéry Montpellier 3	Directeur de thèse
M. Georges LETISSIER, Professeur, Université de Nantes	Rapporteur

REMERCIEMENTS

Avant tout, je tiens à témoigner de ma profonde gratitude envers Jean-Michel Ganteau pour son soutien sans faille tout au long de ce travail. Sa générosité, sa disponibilité à toutes les étapes de cette thèse, des réflexions préalables aux travaux de recherche, jusqu'à la rédaction définitive et les dernières relectures, ont permis qu'elle atteigne son terme. Son accompagnement autant humain qu'académique, son écoute toujours attentive et rigoureuse ont fait de ce parcours une expérience très riche. Je lui suis reconnaissant de la liberté et de la confiance qu'il m'a accordées. Ses remarques précises et pertinentes n'ont cessé d'orienter mes réflexions.

Je remercie également Christine Reynier, Claudine Reynaud et Luc Bouvard qui ont su, à des moment charnières, prodiguer des conseils et des encouragements qui se sont avérés bien utiles.

Je souhaite aussi remercier les Professeurs Catherine Bernard, Pascale Tollance et Georges Letissier pour l'intérêt qu'ils ont bien voulu accorder à ce travail en acceptant de faire partie de mon jury de thèse.

Les années passées au sein d'Emma m'ont offert de nombreuses opportunités d'échanges avec d'autres doctorants. Je pense à Adeline, Alexandre, Babacar, Julie, Leila, Paola, Xavier, Yahya, qui, par leur sympathie et leur enthousiasme, m'ont apporté un soutien précieux. Il y eut ces discussions sur nos recherches respectives mais aussi sur bien d'autres sujets. Merci à elles et eux.

Un immense merci à mes proches qui, malgré les épreuves que nous avons traversées, m'ont incité à ne pas abandonner et contribué à donner un sens humain à ce parcours.

Le roman britannique contemporain au défi de la vulnérabilité

M. Amis, J. Coe, J. McGregor, D. Mitchell, P. Neate

RÉSUMÉ

Le roman britannique contemporain se caractérise par une tendance significative à créer des personnages que l'on peut qualifier de sujets vulnérables. Des modes singuliers de subjectivation les font advenir de leur exposition aux autres et au monde et des épreuves qu'ils traversent. Sont ainsi privilégiées toutes formes d'expériences sensibles affectant les corps mais aussi les psychismes comme celles des temporalités déstabilisantes portées par les coïncidences, les hantises et les rêves. Une dynamique se déploie par laquelle les situations les plus inextricables ne se débloquent certes pas systématiquement mais conduisent toujours vers des perspectives inédites, suggérant l'existence d'une véritable force émanant du vulnérable. Cette idée d'une énergie se déployant hors de tous sens préconçu et se renforçant par la simple adhésion des individus au pâtir de leur vie, tient d'un véritable défi pour la fiction. La capter offrirait l'opportunité d'impulser de nouvelles formes d'énonciation s'affranchissant de tout souci de représentation et d'effort de maîtrise en ouvrant vers des espaces indéterminés et sans cesse renouvelés. Cinq romans britanniques récents nous semblent exemplaires de l'émergence d'une parole à laquelle nous attribuons le qualificatif de vulnérable, par laquelle la narration se fraie des chemins inédits en se nourrissant de l'énergie du vulnérable et en faisant corps avec lui. Ces romans montrent aussi que cette parole peut contribuer à la création d'un commun qui se construirait à partir d'expériences sensibles et partagées, contribuant à de nouvelles formes de socialité et donnant un sens nouveau au politique. Par l'usage de cette parole, la fiction devient elle-même forme vulnérable conduisant le lecteur dans un univers de relations et d'interdépendances où il perd ses repères, se confronte avec l'inexplicable et doit lui-même participer à la création de rapports nouveaux qui se tissent au fur à mesure que se déploie la dynamique narrative. Une attention spécifique est exigée de lui, alors que désorienté, il perçoit sa propre vulnérabilité et son impuissance à accéder à un sens définitif de l'œuvre.

The Contemporary British Novel Facing the Challenge of Vulnerability

M. Amis, J. Coe, J. McGregor, D. Mitchell, P. Neate

ABSTRACT

The contemporary British novel is characterized by a significant tendency to create characters who can be described as vulnerable subjects. Singular modes of subjectification make them emerge from their exposure to others and the world and from the hardships they go through. All forms of sensitive experiences are thus privileged, affecting the bodies but also the psyches, as those of the destabilizing temporalities carried by coincidences, hauntings, and dreams. A dynamic unfolds by which the most intractable situations are certainly not systematically unblocked but always lead to new perspectives suggesting the existence of a real force coming from vulnerable experiences. The idea of energy unfolding outside of the projection of any preconceived meaning but strengthening itself by a simple individual's adherence to her/his life suffering constitutes a real challenge for fiction. To catch this energy would create the opportunity to impulse new forms of enunciation freeing themselves from any representational concern and any effort to exercise control but opening on undefined and constantly renewed spaces. Five contemporary British novels seem to be exemplary of the emergence of a speech that we may call "vulnerable" by which narration cuts new paths by feeding on the energy issued from vulnerable experience. These novels also show how the link with vulnerability may contribute to the creation of a common ground that would be built from sensitive and shared experiences contributing to new forms of sociality and offering a new sense to politics. By the use of this speech, fiction becomes itself a vulnerable form leading the readers into a universe of relations and interdependences where they lose their habitual marks and confront with the inexplicable and have to take part in creating the links which keep weaving themselves as the narrative dynamics unfolds. Specific attention is required from them while they perceive their own vulnerability and impotence to reach a definitive meaning.

Liste des Abréviations

LA	*Lionel Asbo, State of England*. London: Jonathan Cape, 2012.
LA.t	*Lionel Asbo, l'état de l'Angleterre*. Paris : Gallimard, 2013.
WAC	*What a Carve-Up!* London: Penguin Books, 1994.
WAC.t	*Testament à l'anglaise*. Paris : Gallimard, 1995.
ED	*Even the Dogs*. London, Berlin, New-York: Bloomsbury, 2010.
ED.t	*Même les chiens*. Paris : Christian Bourgois, 2011.
CA	*Cloud Atlas*. London: Sceptre, 2004.
CA.t	*Cloud Atlas. Cartographie des nuages*. Paris : L'Olivier, 2007.
J	*Jerusalem*. London: Penguin, 2009.
J.t	*Jérusalem. Un roman anglais*. Paris : Intervalles, 2010.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION *13*

PREMIÈRE PARTIE : VULNÉRABILITÉ, SUBJECTIVATION, FAILLIBILITÉ *47*

CHAPITRE I : LE SUJET VULNÉRABLE **49**

Dépossessions et défaites du Soi **49**

Un monde privé de sens 50

Des identités figées ou incertaines 54

L'avènement de l'événement 58

Un Sujet à protéger ou encore à-venir **62**

Subjectivation et/ou (re)construction du Soi 63

Interdépendances et stratégies d'adaptation et de survie 67

L'autonomie comme injonction 72

Les espaces ambigus de la subjectivité **77**

Honte, désubjectivation-resubjectivation 77

Limites, Différances et Spectres 80

Affectivité, pulsions et entropie 86

CHAPITRE II : LE CORPS ET SES EXPOSITIONS, L'ALTÉRITÉ A SOI-MÊME ET A L'AUTRE **93**

Le corps sensible **95**

Intercorporéité : exposition et rencontres des corps 95

Diversité de l'espace tactile 100

Corps-sujets en tension 107

Exploiter, atténuer ou occulter la vulnérabilité corporelle **112**

Corps-prédateurs et corps-proies 112

Le corps souffrant 118

L'effacement et la négation du corps 123

Le retour au corps **128**

Les rythmes et intuitions du corps 128

Une réalité organique difficile à assumer 133

Paradoxalités corporelles 138

CHAPITRE III :VULNÉRABILITÉ ET TEMPORALITÉS, SUBIR LE TEMPS OU S'INSCRIRE DANS UN TEMPS HUMAIN? **145**

Continuités, discontinuités et désorientations temporelles **146**

Des temporalités inconciliables et/ou aliénantes 146

Facticité du présentisme et fantasmes d'un temps immobilisé 151
Nécessité et limites des temporalités narratives 155
Temporalités paradoxales 162
Dépossessions temporelles : jeu de coïncidences et de résonances 162
Les formes vulnérables des temporalités du psychisme et de la mémoire 169
Le surcroît de l'événement 177
Vulnérabilité et temporalité de l'Autre 183
Temps conscient et hors-temps 184
Avenir et déploiement du sensible 190
Disponibilité et temps de l'autre 196

DEUXIÈME PARTIE : LE LANGAGE, VECTEUR DE LA VULNÉRABILITÉ ET DE LA QUÊTE DE SENS 203

CHAPITRE IV : LE LANGAGE, LIEU D'OPACITÉ ET OPERATEUR ÉTHIQUE 205
Les grandes fonctions du langage en rapport à la thématique du vulnérable 205
Le langage, instrument de discrimination et de domination 205
Le langage rationnel et les risques d'occultation de la vulnérabilité 209
Le langage et le sensible comme conditions d'émergence d'une capacité éthique 213
Représentation par le langage et rapport au réel 215
Les mots et les choses (dire son rapport au monde) 216
L'évitement du réel et les difficultés à dire le vulnérable 220
La fonction du silence et l'approche du réel 223
Altérité et vulnérabilité linguistique 228
Opacité des échanges langagiers 228
Fausseté et dévalorisation du langage 232
Une éthique de l'adresse et de la reconnaissance 236

CHAPITRE V : VULNÉRABILITÉ ET FORCE ILLOCUTOIRE DU LANGAGE 243
Actes de parole et formes de vie vulnérables 245
Interactions et partages langagiers 247
Difficiles accords et effets de distorsion du langage 250
Assignation ou re-signification 256
Dire le vulnérable: une syntaxe du sensible 260
Les épreuves de l'humiliation 261
Capter l'énergie de l'informe et du paradoxal 265
Présence vulnérable à l'autre et pouvoir du langage ordinaire 272
Le défi illocutoire 279
Force illocutoire et performance langagière 280
Ironie et dimension éthique de l'énonciation illocutoire 285
Langage et pâtir de la vie 288

CHAPITRE VI : PAROLE VULNÉRABLE, DESIR ET VÉRITÉ DU SUJET 297
Expression du vulnérable et facticité du langage 298
L'aveu: dire sa faillibilité 299
Confiance et promesse 304
La souffrance: opacité fondamentale 308
Dynamiques du vulnérable, de l'imaginaire et du désir 312
Le fantasme comme enfermement 312
La parole, l'imaginaire et le réel 316
La force poétique du désir 319
Quête d'une vérité de parole et problématique figurale 324
Surmonter le vide de l'angoisse 325
Voix, spatialité, résonances et dissonances 329
Parole vulnérable et figuralité 334

TROISIÈME PARTIE : LA DÉFINITION D'UNE ÉTHIQUE POLITIQUE DE LA VULNÉRABILITÉ 341

CHAPITRE VII : LA VULNÉRABILITÉ COMME CONCEPT POLITIQUE 343
Des formes de vulnérabilité spécifiquement sociales 344
Modalités insidieuses de vulnérabilisation 344
Pouvoir et insensibilité instrumentale 349
Un environnement social perçu comme confus et menaçant 354
Délicate articulation du politique et du vulnérable 357
Décrédibilisation politique du concept de vulnérabilité 358
Effets de brouillage du vulnérable dans le champ sociétal 361
Retrouver le sens du politique 365
Politiser la vulnérabilité 370
Des responsabilités diffuses et incertaines 371
Un besoin de commun 376
Le rôle de l'institution 381

CHAPITRE VIII : UNE SUBJECTIVITÉ POLITIQUE VULNÉRABLE ET CAPACITANTE 389
L'exposition : lieu du politique 390
Les blessures dues à l'ostracisme, au mépris et au rejet 392
Risques et opportunités de l'expérience du dehors 396
La vulnérabilité comme indétermination 401
Une dynamique issue de l'attente, de l'attention et du manque 407
Attentes 408
Attention et sollicitude 413
Une subjectivité politique de la perte et du manque 419
Réconcilier l'imaginaire et le politique 424

Briser l'emprise du cadre 425
L'effet paralysant des préjugés et des stéréotypes 430
Des responsabilités issues du sensible et du vulnérable 434

CHAPITRE IX : UNE ÉTHIQUE POLITIQUE DE LA VULNÉRABILITÉ 441

Difficultés du positionnement politique dans un horizon de sens 442
Épuisement du politique 443
Fictions de sens et sens vulnérable 446
Se dégager de la mécanique répétitive du même 451
Dynamiques vulnérables et singulières 458
Survie et fragiles transmissions 461
Humilité et résonances intersubjectives 467
De l'épreuve de la vulnérabilité à l'émergence du singulier 471
Une éthique de l'impossible 477
Sensibilité critique et engagement 479
Possibilité et impossibilité du pardon 485
Illocutoire du don et de la dette 491

CONCLUSION 497

BIBLIOGRAPHIE 513
Index des notions 549
Index des noms 553

INTRODUCTION

> On retient les seuls éléments qui vous ont paru essentiels, on tente de les situer les uns par rapport aux autres : effarouchés par une telle indiscrétion, ils se détournent, s'éteignent. (C'est alors que l'on est tenté de revenir à l'image qui en sauve au moins un aspect.) Mais ce qui décourage, en même temps rassure : plus le signe se dérobe, plus il y a de chances qu'il ne soit pas une illusion (Jaccottet 62).

Il serait aujourd'hui considéré comme faire preuve de naïveté que de s'inspirer du paradigme des sociétés dites traditionnelles, où tout individu est supposé occuper une place correspondant à sa manière de contribuer, aussi modeste soit-elle, à une harmonie inhérente du monde. Toutefois, si l'abandon de toute référence à un sens prédéterminé définit notre contemporanéité, il faut aussi reconnaître qu'il concourt à rendre les réalités douloureuses de l'existence humaine encore plus insupportables puisque l'on ne peut plus leur attribuer aucune justification, même partielle[1].

Afin d'exprimer les angoisses suscitées par le rapport à un réel devenu inexplicable et insaisissable, la fiction a créé tout au long du XXe siècle de multiples formes romanesques hardies, novatrices, déstabilisantes mais aussi contradictoires et souvent contestées. Pourtant, si la fin des grands récits a eu pour effet d'éteindre la certitude de l'appartenance à un destin partagé, il n'en demeure pas moins qu'au-delà des critiques parfois radicales à l'encontre des structures narratives la littérature est toujours restée fidèle à sa mission d'offrir des formes afin d'aller à la rencontre du réel[2].

Il nous semble qu'à la toute fin du XXe siècle et en ce début de XXIe siècle, le roman témoigne d'une inflexion significative par une attention de plus en plus soutenue à cette

[1] Il ne s'agit pas pour nous de nier toute possibilité de quête spirituelle de sens mais indépendamment du fait que cette recherche de nature essentiellement individuelle ne permet pas°—°comme nous le souhaitons°—°d'appréhender la vulnérabilité comme défi, elle risque aussi d'occulter l'universalité du désarroi de notre contemporanéité. La notion wébérienne de « désenchantement du monde » nous semble par contre bien correspondre à cette absence de consolations « magiques » qui caractérise le rapport vulnérable au monde.

[2] Le rôle du travail critique nous semble devoir prioriser l'analyse de ces « visions du monde » que véhicule la fiction. Georgiy Lukacs dès 1920, dans sa *Théorie du roman* s'est penché sur ce « jeu de formes » dont la finalité n'est autre qu'une « saisie du Réel » (Lukacs, 2001, 29). Dans *La Parole Muette*, Jacques Rancière, en cherchant à définir le « rapport de l'œuvre à la nécessité dont elle est l'expression » (Rancière 1998, 50), s'inscrit dans une approche critique très semblable à celle de Lukacs.

problématique du rapport au réel[3]. Le souci d'appréhender le substrat même de notre relation aux autres et de notre présence au monde pourrait ainsi caractériser une tendance significative de la fiction contemporaine par une recherche de procédés formels se démarquant autant du réalisme de la fin du XIXe siècle que des avant-gardes du XXe siècle[4]. Ces procédés se caractérisent par l'abandon de toute projection arbitraire de sens pour privilégier des notions d'exposition et de disponibilité du sujet à ce qui lui advient et devant ainsi faire face à un jeu infini d'événements et d'incertitudes qui se juxtaposent et s'imposent à lui plus qu'il n'a de prise sur eux[5].

Cette inflexion nous semble particulièrement significative de l'évolution récente de la littérature britannique. Comme l'indique le titre de notre thèse, notre réflexion portera sur le roman britannique contemporain. Toutefois, les deux notions de contemporanéité et de britannicité ne sont pas sans soulever un certain nombre de difficultés méthodologiques. Il faut en effet admettre que notre rapport au contemporain est à la fois insaisissable et étrange et que la britannicité est une notion elle aussi complexe, difficile à appréhender, présentant des aspects multiples et parfois contradictoires.

Étant nous-mêmes (com)pris dans le contemporain, nous ne pouvons pas l'observer comme un objet stabilisé mais comme un processus mouvant et fuyant dans lequel nous sommes nous-mêmes embarqués. Il est effectivement difficile d'analyser sereinement les caractéristiques de l'époque dans laquelle nous vivons qui ne s'offrira à des lectures objectives qu'aux générations futures. Il est à ce niveau intéressant de rappeler combien cette notion de

---

[3] Les travaux de théoriciens critiques comme Catherine Belsey, Hal Foster et Philip Tew ont permis de prendre conscience de ce qu'ils qualifient eux-mêmes d'un « retour vers le réel ». ((Catherine Belsey. *Culture and the Real: Theorizing Cultural Criticism* (2005), Hal Foster. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (2001), Philip Tew. *The Contemporary British Novel* (2004)).

[4] Tandis que l'on peut reprocher, au roman réaliste en tentant de reproduire le monde et aux approches structuralistes en ayant tendance à s'en abstraire, de maintenir un ordre existant, nous verrons que le roman contemporain, par sa particularité de créer des passerelles instables entre le monde réel et les formes qui l'expriment, ne cesse de soulever des interrogations quant à notre rôle vis-à-vis des autres et du monde.

[5] Pour Elke D'hoker l'univers romanesque de fin du XXe siècle abandonne la référence à un individu se structurant dans contexte relationnel stable pour l'appréhender de façon erratique à partir d'une juxtaposition de textes fragmentés auquel seul le hasard semble pouvoir offrir quelques connexions : « The first decades of the twenty-first century have witnessed the publication of several works of fiction that, though marketed as novels, wear that label rather uneasily. These works are highly fragmented texts, made up of separate textual units — short stories, novellas, sketches, textual fragments, or a mixture of these — which become progressively more integrated as the novels unfold. In their juxtaposition of different characters, voices, and lives, these books depart from the single-protagonist driven plot of the traditional novel, especially as the characters do not share the usual novelistic ties of family, love, or friendship. Instead, they are connected through a common setting or shared history or are brought together through an accident or coincidence. In this way, these novels participate in the larger cultural debate about forms of human connectivity at a time when the limitations of high individualism have come into focus while state formations, ideology, and personal identity no longer appear as determinative as they did in the latter decades of the twentieth century » (D'hoker 17).

« contemporain » avait questionné Sartre[6] et interroge encore Agamben[7]. Leurs analyses explicitent certes la façon dont notre propre temps nous est aussi inaccessible car nous y sommes immergés mais surtout à quel point l'expérience même du contemporain génère un sentiment d'étrangeté par rapport à ce moment qui passe et ne fait que nous échapper.

Se référer à la notion de britannicité dans l'univers contemporain conduit donc à tenter de surmonter cette première difficulté spécifique du rapport au contemporain, à laquelle s'ajoute une seconde, celle de l'ambigüité que présente elle-même cette notion. Le Royaume-Uni s'est en effet historiquement constitué à partir d'une domination anglaise sur ses voisins écossais, gallois et irlandais mais également autour d'un processus de colonisation de dimension planétaire. Si la notion est associée à un historique de conquête et de domination, elle ne peut se prévaloir d'un tel sens dans les réalités politiques contemporaines, sinon éventuellement à titre d'évocation nostalgique. Sa version contemporaine ferait plutôt référence à des valeurs universelles de démocratie, de tolérance et de pluralisme. Cependant, indépendamment du fait que cette approche définit une notion très abstraite et théorique, il faut ajouter que ces valeurs ne sont pas l'apanage de la civilisation britannique. Une autre ambiguïté ajoute un peu plus de confusion dès que l'on aborde le concept même de littérature britannique. En effet, dans le tableau qu'il dresse de la fiction du XXIe siècle dans un ouvrage récent *Twenty-First-Century Fiction. A Critical Introduction* (2013), Peter Boxall cite comme écrivains particulièrement représentatifs « Julian Barnes, Martin Amis, Ian McEwan, James Graham Ballard, Rose Tremain, John Banville, Colm Toibin, James Kelman, Zadie Smith, Monica Ali, Andrea Levy, Ali Smith, David Mitchell and Tom McCarthy » (Boxall 6). Toutefois, il insiste surtout sur ce fait nouveau que si, pendant des siècles, le roman s'est toujours inscrit dans des traditions nationales bien ancrées, il se développe aujourd'hui dans un espace de plus en plus cosmopolite qui dépasse les limites de toute référence culturelle figée[8]. Peter Boxall définit

[6] Dans un essai consacré au *Bruit et à la Fureur* de William Faulkner, Sartre explique que le présent n'est rien d'autre qu'une rumeur confuse et que le moment que nous vivons, nous est toujours à la fois indéfinissable et insaisissable (Sartre 1947, 64-75).

[7] Agamben dans l'Avant-propos de *Stanze* (1977) nous offre sans doute une clef pour appréhender les œuvres contemporaines quand il explique que « comme toute quête authentique, la quête critique consiste non point à retrouver son objet mais à assumer les conditions de son inaccessibilité » (Agamben 2008a, 9). Selon ce critère, peu d'œuvres du XXe siècle peuvent être qualifiées de critiques. Mais cette remarque nous permet de poser les limites de notre travail. L'expérience du contemporain implique effectivement de se sentir étranger à sa propre époque et donc d'être conscient de la difficulté à la représenter. S'inspirant de Nietzsche, Agamben explique : *«* Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui, ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart anachronique, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps » (Agamben 2008a, 24).

[8] Ce même raisonnement est développé par Berthold Schoene dans *The Cosmopolitan Novel* (2009). On peut aussi faire ici référence à l'ouvrage de Carol Breckenridge, *Cosmopolitanism* (2002).

ainsi le vaste domaine d'une littérature anglophone dont les versants anglais et américains deviennent de plus en plus difficiles à distinguer. Aux auteurs que nous venons de citer, Peter Boxall associe donc quelques-uns de leurs homologues américains : « from Don DeLillo, Cormac McCarthy, Margaret Atwood, Alice Munroe, Marilynne Robinson, Philip Roth, Paul Auster, Thomas Pynchon, Toni Morrison and Anne Tyler, to more newly emerging US writers such as Jonathan Franzen, Jonathan Lethem, Jennifer Egan, Jonathan Safran Foer, Claire Messud, Dave Eggers, Nicole Krauss, Sherman Alexie and Amy Waldman » (Boxall 6). Il est en effet indiscutable que la littérature contemporaine trouve ses formes à travers un contenu international. Se crée aussi une forme de dialogue permanent de ces écrivains avec des écrivains appartenant à des nations non nécessairement anglophones. Peter Boxall cite « W. G. Sebald, Elfriede Jelinek, Oran Pamuk, Ismaël Kadaré, Kenzaburo Oe, J. M. Coetzee, Kazuo Ishiguro, Salman Rushdie » (6). Il faudrait également mentionner les écrivains d'origine des pays du Commonwealth, comme le suggèrent les listes des ouvrages sélectionnés pour le Booker-Prize, ces dernières années.

S'il existe bien une littérature britannique contemporaine, il n'en demeure pas moins que les critères servant à la définir font l'objet de multiples interrogations. Ces critères ne peuvent d'autant moins se stabiliser que les frontière de la britannicité sont elles-mêmes devenues extrêmement floues comme l'explique Robin Cohen dans son ouvrage *Frontiers of Identity: The British and the Others*:

> When the internal boundaries of Britishness (between the four significant white-skinned ethnic groups — the English, Scots, Welsh and Irish — and 'white' and 'non-white' racial groups in the contemporary multi-culture) are juxtaposed with those 'quasi'-British identities that proliferated on the 'external frontiers' of the Empire ('non-white' colonised citizens and 'white' settler classes), a plethora of edges, axes and borderlines is generated. As these lines intersect, fuse and fracture, each boundary becomes progressively 'fuzz[ier]' (Cohen 35).

Il nous semble toutefois que la littérature ouvre la voie à une vision nouvelle de la britannicité car elle offre un terrain propice à un effacement des frontières rigides et stabilisées entre ce qui serait « Soi » et ce qui serait « L'Autre », dualité que la contemporanéité tend à faire voler en éclats. S'inspirant d'un article de Linda Colley intitulé « Britishness and Otherness », Robyn Westcott suggère de définir la britannicité non en opposition à ce qui lui serait autre mais au contraire comme se constituant par son articulation spécifique à ce qui lui est différent :

> Linda Colley's article, 'Britishness and Otherness: An Argument' appeared in the *Journal of British Studies* in 1992, shortly after the publication of her monograph *Britons: Forging the Nation 1707-1837*. I am interested in Colley's work not only because of the status that the book has amongst work which assesses the emergence

> of Britishness as a national identity, but because her article 'Britishness and Otherness' is one of the very few that directly couples these terms together and presents them as mutually constitutive (Westcott 9).

Cette remarque nous semble particulièrement pertinente dans le cadre d'une approche critique de la britannicité et a fortiori de sa notion voisine mais encore plus restrictive qui est celle de l'anglicité[9]. Il existe en effet une version traditionnelle que l'on peut juger caricaturale et désuète de l'anglicité. Elle est souvent associée à un discours sur l'ethnicité et l'identité correspondant à une fascination nostalgique pour une Angleterre bucolique et pour la figure idéalisée du gentleman britannique. Comme la britannicité appréhendée sous un angle très conventionnel, cette anglicité semble ne cesser de se dérober dans notre contemporanéité. Elle se fige dans un ensemble de symboles et de motifs dépassés qui n'ont plus aucun sens dans la réalité. Dans un entretien accordé à Vanessa Guignery en novembre 1998, Julian Barnes les définit ainsi : « These coarse icons that are made to stand in for real things » (Guignery 2001, 716). En revanche, il nous semble caractéristique du roman contemporain de faire émerger une autre approche de la britannicité comme de l'anglicité privilégiant un véritable souci du rapport à l'autre dans sa différence.

Des ouvrages de synthèse comme ceux de Rod Mengham, *An Introduction to Contemporary Fiction* (1999), de Dominic Head, *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction* (2002), de Jago Morrison, *Contemporary Fiction* (2003) et de Philip Tew, *The Contemporary British Novel* (2004), offrent des analyses de la façon dont une grande majorité de romans contemporains, partant de problématiques typiquement anglaises ou britanniques, s'inscrivent dans un positionnement critique complexe et original. Il ne s'agit pas seulement de porter attention aux méfaits du Thatchérisme ou du néo-colonialisme ni même de les condamner fermement mais surtout de chercher à exprimer les modes de subjectivation souvent singuliers que ces contextes sociaux et politiques font émerger. La représentation ne peut plus se concevoir indépendamment des expériences vécues au sein d'un contexte historique et politique qui les conditionnent[10]. Sont particulièrement représentatifs de cette démarche des auteurs

[9] Bien que cela demeure discutable, il est devenu courant, comme l'explique Silvia Mergenthal, d'attribuer à la britannicité une connotation politique et à l'anglicité une connotation plutôt culturelle : « Englishness » […] will be defined as a sense of cultural (rather than political) identity. « Britishness », by contrast, will refer to the legal status, the rights and duties, of persons holding British passports. « England » then, will be treated as a cultural, « Britain » as a political entity » (Mergenthal 37).

[10] C'est tout le sens de l'ouvrage de Catherine Bernard, *Matière à réflexion*, dans lequel elle définit l'expérience comme condition même de création du commun et façon de faire « corps politique » : « La littérature, l'art sont expériences et cette expérience est comptable de la manière dont nous pensons et éprouvons notre être en commun, dont nous faisons corps politique aujourd'hui. L'expérience du présent et sa représentation s'embrassent comme un ruban de Moebius. Cette réversibilité de l'expérience et de la représentation, de la perception et de l'entendement constitue la puissance critique de la littérature et des

comme Pat Barker, Caryll Phillips, Zadie Smith et Monica Ali. En dépassant la simple thématique rhétorique de référence à des valeurs de pluralité et de tolérance pour s'intéresser à la façon douloureuse dont des sujets vivent leur différence, ils expriment l'impossibilité qu'éprouvent un grand nombre d'individus à se conformer à une normalité très abstraite. Le processus qui fait que des sujets se sentent exclus de la société établie devient ainsi une thématique essentielle de la fiction britannique contemporaine. Ce phénomène est d'autant plus remarquable que d'autres pans de la britannicité se caractérisent par de fortes tendances au repli, comme en témoigne le Brexit. On peut toutefois et de façon paradoxale commencer à penser la britannicité dans le domaine littéraire et critique comme une façon spécifique d'aborder la problématique de l'autre vulnérable et souvent exclu.

C'est ainsi que la réflexion critique sur l'existence de discriminations au caractère arbitraire, s'inscrit dans une problématique générale de la relation à l'autre, qui, dans une terminologie récente, est associée au terme de 'connectivité'. Le roman britannique devient ainsi l'espace où, comme l'explique Brian Finney, se crée un univers d'interdépendances : « a world which is so thoroughly interconnected that it is no longer possible to treat any part of it as unaffected by everything else in it » (Finney 2). L'effort pour dépasser les différences, s'affranchir des frontières mentales les plus tenaces comme autant d'obstacles à la relation avec l'autre peut même, au-delà de l'humain, s'appliquer à tout le vivant. Ainsi Peter Boxall, analysant le personnage d'Elizabeth Costello créé par John Maxwell Coetzee[11] et son défi impossible d'accéder à une compréhension du monde animal, y voit naître la possibilité d'un autre rapport au monde participant d'une « nouvelle forme de réalisme » : « For Coetzee, the attempt to enter into the space of the other, in the wake of the collapse of species distinctions requires the difficult construction of new way of seeing, the invention of a new form of realism » (Boxall 110). Cette intuition d'une interdépendance générale induisant des formes inédites de solidarité de l'ensemble du vivant commence effectivement à parcourir l'espace romanesque britannique. Elle privilégie le sensible au détriment de l'abstrait et du dogmatique. La fiction a certes toujours été le lieu même d'expression de la sensibilité mais il nous semble que le roman britannique contemporain lui offre des formes nouvelles en exprimant la

arts. Ainsi la représentation se dépasse toujours pour interroger ses propres fondements ; ainsi l'expérience se fait expérimentation critique et praxis qui engage notre historicité (Bernard 2018, 18).

[11] Il s'agit du personnage du roman de Coetzee, *Elizabeth Costello : Eight Lessons* (2003) auquel Derek Attridge a également consacré un article « A Writer's Life: *Elizabeth Costello* » (2004, 192-205).

singularité d'un rapport au monde issu d'une exposition sensible qui conditionne toute relation à l'autre.

Un sujet défini depuis son exposition sensible au monde et à l'autre se distingue radicalement du sujet emblématique de la modernité que l'on imaginait autonome, maître de sa vie et de son destin. Il est encore difficile de concevoir aujourd'hui toutes les incidences de l'émergence de ce sujet auquel nous attribuerons tout au long de notre réflexion le qualificatif de « vulnérable ». Selon des formes variées et des niveaux divers, les personnages de fiction lorsqu'ils sont appréhendés comme sujets vulnérables acquièrent presque naturellement une dimension levinassienne puisqu'ils se construisent à partir de leur vulnérabilité même. Cela ne signifie pas nécessairement que cette dimension prenne, comme chez Levinas, un caractère absolu : « Le Moi, de pied en cap, jusqu'à la moelle des os est vulnérabilité » (Levinas 1972, 104)[12]. En revanche, nous verrons comment les représentations du vulnérable, telles qu'elles apparaissent dans la fiction britannique contemporaine au travers des événements et des épreuves que vivent les personnages, tendent à illustrer le concept fondamental chez Levinas de la vulnérabilité comme affect originaire suscitant une obligation impérative vis-à-vis de l'autre indépendamment de toute décision réfléchie. Ce concept est en effet essentiel car il permet de penser l'indissociabilité entre vulnérabilité et altérité. Il faut néanmoins s'interroger sur l'applicabilité de ce principe qui pourrait n'être qu'une représentation utopique et idéalisée alors que les comportement humains seraient dans la réalité beaucoup plus égocentrés. En effet, l'histoire nous enseigne que, face à toute forme de menaces et notamment d'éventuelles blessures — ce qui correspond à l'étymologie même de « vulnérable » — de la part d'un autre perçu comme étranger, les humains ont avant tout cherché à se protéger. Ils ont toujours eu tendance à se grouper entre semblables et à ériger des murs et des frontières protectrices dont nos « barrières mentales », en tant que véritables obstacles à l'altérité, peuvent être considérées comme les héritières. Positionner l'altérité première face à toutes les velléités de protection identitaire tient effectivement d'un véritable défi et notre travail consistera à examiner les formes spécifiques par lesquelles le roman contemporain y répond. De façon plus précise, il s'agira pour nous de montrer que la fiction est le lieu même où la délicate articulation entre vulnérabilité et altérité peut se déployer en révélant sa complexité et ses exigences et souvent

[12] Commentant l'article 8 de *The UNESCO Universal Declaration on Bioethics and Hyman Rights*, « Respect for Human vulnerability and personal integrity », Maria Petrao Neves, reprenant cette citation, attribue à Emmanuel Levinas le mérite d'avoir été le premier à introduire le concept de vulnérabilité dans le champ de la réflexion philosophique : « Levinas was the first to treat vulnerability as a philosophical theme, in his work *Humanisme de l'autre homme* (1972), where he defines it as 'subjectivity'. […]. Thus 'vulnerability' enters the vocabulary of philosophy as an intrinsic state of the human, the universal condition of humanity, in so far as the self only exists in relation to the other » (Neves 157-158).

même son impossibilité. La vulnérabilité ne se manifeste en effet que par sa paradoxalité. Elle incite à tout faire pour éviter la probable blessure mais elle devient stérile et même néfaste si elle se clôt sur elle-même dans des attitudes défensives. Elle est le caractère commun non seulement de l'humanité mais de tout le vivant et elle est par ailleurs antinomique avec toute ontologie enveloppante qui définirait des certitudes définitives et universelles[13]. Une éthique du vulnérable consiste à assumer ces paradoxes. Privilégier la relationnalité et s'affranchir des identités discriminantes conduit à s'inscrire dans une forme de pensée paradoxale. Le paradoxe est non seulement déstabilisant mais surtout il contribue à s'évader des modes de raisonnement convenus et conventionnels et permet de s'ouvrir à l'inédit et à l'inconnu. Comme l'explique Paul Ricoeur dans *Le Juste 2*, le paradoxe offre l'immense avantage de toujours conduire à rechercher « une autre manière d'être au monde » (Ricoeur 2001, 226). Associé à la vulnérabilité, il permet de comprendre que « cette autre manière d'être » ne peut jamais se décréter arbitrairement mais se révèle dans une ouverture permanente à l'indéterminé.

La fiction est le lieu par excellence où peuvent se concevoir de multiples situations de vulnérabilité n'occultant ni leur complexité, ni leur paradoxalité et ouvrant ainsi sur la possibilité d'autres manières inédites d'être au monde. Il nous semble que cette caractéristique est largement à l'œuvre dans la production britannique contemporaine et notamment dans une série de romans qui ont retenu notre attention, présentant la particularité d'offrir des formes narratives suggérant la possibilité de rapports différents des sujet entre eux et au monde, émanant de leur expérience du vulnérable : *What a Carve Up !* de Jonathan Coe (1994) , *Cloud Atlas* de David Mitchell (2004), *Jerusalem* de Patrick Neate (2009), *Even the Dogs* de Jon Mcgregor (2010) et *Lionel Asbo* de Martin Amis (2012). Ces récits ont en commun de chercher à montrer comment l'expérience d'un vécu le vulnérabilisant fait accéder le sujet à des zones souvent confuses et floues qui n'obéissent plus en rien aux schématisations du monde les plus communément admises. Il peut sembler étonnant que leurs auteurs soient tous des hommes qui structurellement ne sont pas les mieux positionnés pour témoigner du vécu vulnérable. L'éthique de la vulnérabilité doit beaucoup à la pensée féministe qui, dans le sillage de Judith Butler s'est progressivement inscrite dans des perspectives politiques. Si des siècles d'histoire

[13] Il significatif que cette question d'ordre éminemment éthique est également au cœur de toute problématique clinique comme l'explique Maria Pierrakos : « Nombreuses sont les métaphores (moi-peau, pare excitation, cuirasse caractérielle, membranes psychiques, bande de Moebius, nœud borroméen et combien d'autres) auxquelles font appel les théoriciens quand ils veulent évoquer ce problème — quotidiennement rencontré dans la clinique mais si difficile à saisir — des limites, des frontières, des passages : entre dedans et dehors, entre moi et non-moi ; entre psyché et soma, entre ça, moi et surmoi, entre réel, imaginaire et symbolique. Une des paradoxes de la santé mentale et physique, se situe justement là, dans la possibilité de jeu de ces limites, leur stabilité, mais leur souplesse, leur perméabilité et leur fonction protectrice » (Pierrakos 107).

ont conditionné des comportements jugés les uns spécifiquement masculins et les autres spécifiquement féminins, on peut aujourd'hui accepter l'idée que cette dichotomie ne correspond nullement à une réalité intangible. Sans nous positionner dans une perspective de « dégenderisation » de la vulnérabilité dont l'effet serait de gommer des inégalités encore trop présentes, il nous a semblé pertinent de nous pencher sur une écriture masculine du vulnérable. Les auteurs de notre corpus ont en effet le mérite de témoigner d'un effort authentique de se libérer radicalement de tout imaginaire d'un sujet-homme dominateur et conquérant. En privilégiant l'exposition sensible du sujet au monde, ils s'affranchissent radicalement des schématisations préconçues, des interrogations sur le sens — ou le manque de sens — et surtout des inévitables projections qu'elles véhiculent. Il nous semble en effet, et nous aurons l'occasion de développer ce point, que le premier intérêt du rapport vulnérable au monde est en effet de se libérer de toute prétention à s'appuyer sur des certitudes abstraites ou des projections plus ou moins fantasmées qui s'appliqueraient de façon absolue et souvent dangereuse[14]. Ce rapport vulnérable se vit toutefois comme une déstabilisation souvent même accompagnée d'un sentiment de malaise, suscitant des interrogations qui semblent sans réponse. Les œuvres de notre corpus présentent la caractéristique commune, au-delà du récit des épreuves vécues par leur personnage et des formes de déstabilisation qui leur sont spécifiques, de créer un véritable rapport d'altérité avec leur lecteur. Elles suscitent en effet chez eux une forme spécifique d'attention qu'il n'est pas nécessairement habitué à solliciter, ayant une parenté avec cette attention à l'autre qui est au cœur de l'éthique de la vulnérabilité. Elles l'inscrivent également dans un cheminement incertain vers l'émergence d'un sens possible qui ne tient en rien d'un sens global et définitif que l'on pourrait considérer comme le message d'une œuvre ou d'un auteur. Elles l'ouvrent à des espaces souvent improbables par le jeu de dynamiques contradictoires et paradoxales qui émanent des situations vulnérables de leurs personnages. Le combat quotidien et obstiné des personnages marginaux d'*Even the Dogs* pour satisfaire leur

[14] La fin de l'ère des grandes utopies de justice et de progrès s'est traduite par l'apparition d'autres « certitudes » issues d'idéologies contestables de repli et de logiques de boucs émissaires que l'on peut assimiler à la « morale du ressentiment » définie par Nietzsche. C'est l'analyse que fait Marc Angenot dans *Dialogue de sourds* (2008) qui voit dans le « désenchantement du monde » la raison du succès du ressentiment qu'il perçoit comme une menace pour le commun car il fonctionne toujours par diabolisation de l'autre: « La pensée du ressentiment a pour conséquence le repli sur les siens, le refus de l'altérité, de la diversité, le rejet rageur de toute aspiration à l'universel » (Angenot 347). Cette forme de repli est l'exact opposé de celle d'une « éthique de la vulnérabilité » que nous tenterons de définir tout au long de ce travail de thèse. Si le ressentiment a été associé par Nietzsche à la morale judéo-chrétienne qu'il a qualifiée de morale d'esclaves, il présente toutefois un incontestable élément affectif en relation avec la vulnérabilité. Cette dimension pathique du ressentiment est en fait extrêmement ambigüe. Il peut en effet se figer dans des identités rancunières et un rapport au temps focalisé sur le passé mais aussi, comme le montre Antoine Grandjean dans *Le Ressentiment, Passion sociale* (2012), témoigner d'une « préoccupation pour la justice et une attention à la réciprocité » (Grandjean 16). Cette problématique complexe permet d'intuiter la portée du défi éthique que constitue l'inscription dans cette dynamique vulnérable qui — nous le verrons — se révèle dans chacune des œuvres de notre corpus.

addiction à la drogue tient autant de l'effort de survie que de l'autodestruction. Le ressassement traumatique de Desmond dans *Lionel Asbo*, suite à l'inceste dont il a été victime, révèle autant un besoin de parole que de silence. Les atermoiements de Michael à la recherche de ses origines dans *What a Carve Up !* se positionnent autant dans la réalité que dans la fiction. Les cauchemars obsédants de Musa Musa dans *Jerusalem*[15] suggèrent une possible vérité se manifestant autant dans l'invisible que dans le visible. Dans *Cloud Atlas*, les actions généreuses et altruistes des personnages principaux ne semblent acquérir d'efficacité et de sens que parce qu'elles se déploient dans un univers oppressant de manipulation et de prédation. Ces thématiques de forces opposées s'affrontant au cœur d'espaces eux-mêmes contradictoires — très présentes dans les œuvres de notre corpus — sont en effet caractéristiques de la problématique de la vulnérabilité, car elles traduisent l'étrangeté ressentie par le sujet de sa propre présence au monde. Cette impression est accentuée par les choix et procédés narratifs spécifiques à chaque roman de notre corpus, qui désorientent systématiquement le lecteur. Il est significatif que le personnage principal de *What a Carve Up !* soit un individu plutôt terne et mal dans sa peau. L'ironie provocatrice maniée par Martin Amis dans *Lionel Asbo* se révèle parfois insupportable, témoignant d'une absence d'empathie pour les habitants pauvres de la sinistre cité de Diston. *Jerusalem et Cloud Atlas* obéissent à des constructions complexes exigeant de rechercher en permanence des liens entre des contextes historiques et géographiques disparates. Le texte d*'Even the Dogs* donne l'impression d'être constamment en suspens, qu'il ne se passe rien et qu'il ne va jamais rien se passer. Les cinq romans de notre corpus, indépendamment du niveau d'interprétation textuel propre à chaque lecteur, opèrent chez lui un double effet de déliaison de ses repères habituels et de besoin impératif d'accéder à un sens. Ce double effet est caractéristique de l'expérience vulnérable. Une plasticité déroutante se met en place, offrant au lecteur une immense liberté dans la construction de sa compréhension mais aussi un renvoi incessant à sa propre vulnérabilité.

Immergeant leurs personnages dans des épreuves révélant leur vulnérabilité, et ayant souvent des dimensions sociales et politiques, les œuvres de notre corpus affranchissent le vulnérable de tout pathos individualiste pour l'inscrire résolument dans l'altérité. La vision restrictive de la vulnérabilité comme susceptibilité à être victime de façon très personnelle de certains maux et blessures doit en effet s'élargir à des situations pathiques ouvrant sur l'autre

[15] *Jerusalem* est le dernier volet de la trilogie amorcée par les deux premiers romans de Patrick Neate, *Musungu Jim and The Great Chief Tuloko* (2000) et *Twelve Bar Blues* (2001). Si l'on retrouve dans les trois récits les mêmes personnages principaux notamment, le zakulu Musa Musa, Jim Tulloh et Sylvia, chacun de leur schéma narratif est totalement indépendant, n'exigeant nullement de les lire chronologiquement.

et le monde. Cette perspective héritée de la pensée levinassienne conduit à se pencher sur la façon dont le sujet est affecté, souvent même blessé par la souffrance ou l'injustice subie par l'autre, suggérant une exposition partagée à la réalité d'un même pâtir[16]. Il s'agit donc de traduire un éprouvé sensible de la vie tel que la pensée phénoménologique contemporaine l'a défini et que l'on retrouve dans les œuvres de philosophes comme Michel Henry, Claude Romano ou Renaud Barbaras qui inspireront une grande partie de notre réflexion. Nous nous intéresserons particulièrement à la notion de « pâtir de la vie »[17] telle que Michel Henry l'a définie et à laquelle les romans de notre corpus nous font accéder dès leurs premières pages.

Tabitha, au début de *What a Carve Up !* exprime sa révolte devant les circonstances dans lesquelles, à ses yeux, son frère Godfrey est mort. Elle expose également ses inquiétudes quant aux agissements abjects et criminels de la sinistre famille Winshaw, craignant que ces derniers ne puissent continuer à se déployer en toute impunité. Adam Ewing, dans les premières pages de *Cloud Atlas*, ne peut supporter les sévices que subit l'Indien Autua et se met lui-même en péril pour le sauver. *Jerusalem* s'amorce par la sollicitude dont témoigne Simeon Matete, employé comme gardien dans la prison de Gwezi, envers le prisonnier Musa Musa. Les personnages d*'Even the Dogs* ressentent une immense culpabilité d'avoir laissé leur ami Robert mourir seul un soir de Noël. Ces personnages de notre corpus se positionnent d'emblée comme affectés par les façons inacceptables dont un autre ou d'autres êtres humains sont ou ont été traités. Le début de *Lionel Asbo* est un peu différent. Le lecteur découvre l'étonnant courrier que le jeune Desmond adresse à Jennaveive la dame courrier du cœur du *Morning Lark*, l'interrogeant sur le caractère légal des relations incestueuses qu'il entretient avec sa grand-mère. La distanciation ironique de Martin Amis n'efface pas mais au contraire renforce l'aspect odieux des actes dont le jeune garçon âgé de quinze ans est la victime.

L'indignation de Tabitha, la prise de risque d'Ewing, l'écoute de Matete, le remords des personnages d*'Even the Dogs*, et même la réponse maladroite de Jennaveive à Desmond, sont

[16] La capacité à être affecté par la souffrance d'autrui est qualifié par Levinas dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* de « passivité plus passive que toute passivité » : « La subjectivité du sujet, c'est la vulnérabilité, exposition à l'affection, sensibilité , passivité plus passive que toute passivité, temps irrécupérable, diachronie in-assemblable de la patience, exposition toujours à exposer, exposition à exprimer et, ainsi à Dire, et ainsi à Donner » (Levinas 1978, 85).

[17] L'ensemble de notre réflexion s'appuiera sur le postulat de la nature pathique du sensible, concept qui parcourt l'ensemble de l'œuvre philosophique de Michel Henry. D'autres approches de la sensibilité existent bien évidemment mais qui n'ont pas cette propriété de la privilégier comme révélatrice de l'épreuve douloureuse et vulnérable et ont même tendance à l'en écarter. Dans sa thèse intitulée « Aux détours de la sensibilité » (2006), Didier Girard explique son intérêt pour « des œuvres où la fabrication et l'artifice jouent à plein ; autrement dit, où la prétention à la sincérité ou encore à la simplicité de l'expression (et du pathos) est pour le moins mince » (Girard 10). Cela ne signifie pas que les œuvres qu'il analyse n'abordent pas de réalités sensibles mais qu'elles opèrent une sorte de détournement « artificiel » cherchant à en évacuer la nature pathique. À l'opposé, nous montrerons que les œuvres de notre corpus offrent une narration chargée d'affectabilité ayant une authentique orientation éthique ce qui n'exclut pas le recours à des formes novatrices et souvent déstabilisantes.

autant de réactions à une réalité corporelle vécue par l'autre. Les œuvres de notre corpus offrent en effet une véritable focalisation sur l'existence de corps vulnérables soumis à des forces qui les traversent, les assujettissent, les relient parfois et les meurtrissent le plus souvent. Au-delà des personnages de Godfrey, d'Autua, de Musa Musa et de Robert, ce sont aussi des corps anonymes, des corps abîmés et privés de soin que le lecteur croise, tout au long des cinq romans de notre corpus — ceux des habitants de la sordide cité de Diston dans *Lionel Asbo*, ceux des personnages marginalisés victimes de rejet et d'exclusion d*'Even the Dogs*, mais aussi ceux des enfants malades du Zambawi dans *Jerusalem*. Ces corps ne cessent de hanter l'espace, le parcourant dans une indifférence générale rendant pathétique et dérisoire tout discours théorique sur le corps. Par sa vulnérabilité, le corps est le lieu d'une multiplicité de vécus qui peuvent être banals, comme celui de la maladie, ou plus singuliers voire dangereux et même moralement répréhensibles, comme ceux de l'usage de stupéfiants. Les textes des cinq romans de notre corpus abordent la réalité des expériences corporelles multiples vécues par leurs personnages en cherchant à exprimer leurs ressentis incertains et troubles qui les dépossèdent de toute maîtrise d'eux-mêmes. Ainsi, la maladie dans *What a Carve Up !*, l'empoisonnement, l'accident violent, le meurtre, le suicide dans *Cloud Atlas*, l'envoûtement et l'infirmité dans *Jerusalem*, l'addiction à la drogue et à l'alcool dans *Even the Dogs*, l'inceste dans *Lionel Asbo* sont autant d'épreuves douloureuses et aliénantes affectant le corps et prenant souvent des formes extrêmes et choquantes.

Les œuvres de notre corpus ont aussi en commun de toujours associer le sentiment de dépossession propre aux expériences vulnérabilisantes du corps à sa nature concrète et matérielle allant parfois jusqu'à des descriptions pénibles et insoutenables, donnant aux réalités organiques un caractère obsédant. Nous verrons que, dans une perspective très lévinassienne, ces expériences se vivent pour le sujet autant dans le rapport à son propre corps qu'en relation avec le corps de l'autre souffrant et même parfois humilié et maltraité. Il arrive même, comme dans *Even the Dogs,* que ce corps soit un cadavre et que la perception du rapport à l'autre se fasse au travers d'une autopsie dont les détails sont si précis que le lecteur ressent une forme de malaise. Le même effet se produit lorsque Sonmi, dans *Cloud Atlas*, assiste à l'horrible massacre de ses sœurs clones dans un véritable abattoir qui opère le recyclage de leur corps. Dans le cadre de circonstances plus courantes comme celles de l'hospitalisation de Fiona dans *What a Carve Up !* et de Grace dans *Lionel Asbo,* le corps, loin d'être maltraité puisqu'au contraire il fait l'objet de soins, est toutefois réduit à une matière inerte perforée de tuyaux et branchée à des machines. Selon des formes diverses et avec plus ou moins d'intensité, les textes de notre corpus expriment une menace permanente sur l'intégrité de la chair dont la

substantialité brute permet paradoxalement d'accéder à une réalité immatérielle et invisible. Ce lien est particulièrement évident tout au long d'*Even the Dogs*. Toutefois, il est incontestablement présent dans les quatre autres œuvres de notre corpus. Chaque fois que le corps est menacé — les exemples en sont très nombreux dans les cinq romans — s'opère une fissure dans la trame des choses ouvrant sur une zone indistincte que nous tenterons de caractériser comme celle même du vulnérable. La problématique des corps agressés, meurtris méprisés et même parfois soignés, survivant dans les espaces de la pauvreté et de la soumission, ne peut être occultée de toute réflexion critique. C'est pourquoi nous nous efforcerons de montrer que les œuvres de notre corpus offrent un support pertinent à cette réflexion par leur approche de corps soumis à de multiples formes de contacts sensibles comme autant de menaces et de déchirures qui les font toutefois advenir dans leur réalité vulnérable.

Les déchirures caractéristiques des vécus vulnérables ne se limitent toutefois pas à celles des corps. Y sont toujours associées des pertes de repères correspondant à un rapport au temps qui, perdant sa linéarité chronologique, s'inscrit soudain dans un rythme erratique. Le temps donne alors l'impression de s'arrêter mais simultanément de pouvoir s'emballer en de folles accélérations. Nous examinerons donc comment, dans les œuvres de notre corpus, le télescopage de multiples temporalités contradictoires et inconciliables participe pleinement de l'expérience vulnérable des personnages. Toutefois, dans chacun des textes et selon des formes diverses, la temporalité spécifique du trauma vient se greffer à ces distorsions, leur conférant sa dimension harcelante. L'effet de l'après coup comme trace du passé s'actualisant soudain dans le présent tient d'une déchirure plus radicale que celle des multiples confusions temporelles qui en sont souvent la prémisse. S'opère chez le sujet un envahissement psychique tenant d'une irruption qui, chez Musa Musa dans *Jerusalem,* associé à son envoûtement, le dépossède de lui-même et chez Desmond, dans *Lionel Asbo,* altère son propre rapport à la réalité. Cependant, *Cloud Atlas* et *Even the Dogs* ne se limitent pas à la description des effets du trauma mais suggèrent des possibilités de dépassement du schéma répétitif et obsédant de sa temporalité si caractéristique. Il y a dans ces deux romans pourtant si différents une façon commune pour les personnages de se laisser porter vers les espaces incertains qu'ouvrent les dislocations propres au trauma. Dans le texte de David Mitchell, les personnages partagent tous l'intuition que les épreuves vécues par d'autres individus vivant à des époques différentes s'inscrivent dans leur présent pour lui donner un sens et guider leur action. Toutes ces épreuves vécues entrent en résonance, offrant des possibilités infinies de déploiement de déterminations insaisissables et traduisant la complexité de l'articulation entre présence et absence. C'est cette même articulation — à un niveau certes plus modeste — que McGregor exprime, lorsque

progressivement Robert, après sa mort, devient pour les personnages d*'Even the Dogs* autant présent qu'absent. Un phénomène d'dentification miroitante s'opère ainsi entre la vie passée de Robert et leur propre présent un peu de la même façon que, dans *Cloud Atlas,* un même destin relie des personnages qui ne se rencontreront jamais. Il ne s'agit donc pas de déplorer les perturbations opérées par les temporalités vulnérables et a fortiori celles du trauma, encore moins de s'y opposer, mais d'examiner comment elles peuvent offrir un moyen de se relier aux ressources du fantasmatique, de l'imaginaire et du refoulé. Le temps, même dans ses dimensions les plus vulnérabilisantes, est ainsi utilisé comme une inestimable force de liaison. La fiction peut ainsi témoigner de cette responsabilité incombant aux humains de maintenir vivant ce lien essentiel entre passé, présent et avenir. On peut ainsi en conclure que le temps est un véritable facteur de connexion : pas seulement entre contemporains, mais aussi avec ceux qui nous ont précédé et ceux qui nous succéderont, car c'est toujours le même monde que nous partageons. Nous examinerons donc comment notre corpus offre un support particulièrement convaincant pour aborder la problématique des dimensions capacitantes du temps auxquelles nous verrons que Paul Ricoeur a consacré une grande partie de son œuvre. De même que le corps blessé ou malade aspire à la guérison, émane de notre corpus une aspiration à une réconciliation avec le temps. Si les temporalités vulnérables ont la capacité d'ouvrir sur des espaces indéterminés, elles permettent, comme nous l'examinerons également, de s'affranchir de l'illusion d'un temps que l'on pourrait maîtriser, d'un temps qui serait à soi. Ainsi, dans *What a Carve Up !,* tandis que les Winshaw tentent avec brutalité de soumettre le temps des autres à leur strictes logiques de domination économique, un jeu subtil d'effacement, d'oubli, mais aussi de résurgence du passé se met en place autour du personnage de Michael, le conduisant par le souci du temps de l'autre à se découvrir différent de celui qu'il croyait être.

La vulnérabilité appréhendée depuis la corporéité et la temporalité conduit donc à s'affranchir des chronologies figées et des certitudes sclérosantes. L'éventualité permanente de l'effraction et de la déchirure sous leurs multiples formes positionne le sujet, non plus en rapport à des limites claires, mais en relation à des espaces indistincts et confus qui sont indissociables de l'altérité. Les romans de notre corpus montrent que c'est lorsque le sujet se heurte à l'inexplicable et à l'incompréhensible, se révélant donc vulnérable dans un choc frontal avec une réalité qu'il ne maîtrise plus, qu'il peut véritablement s'ouvrir à un autre rapport à l'autre et au monde. C'est un peu comme si tous les rythmes organiques et temporels se désorganisaient pour rendre possible un basculement vers une suite totalement indéterminée. Cette approche du vulnérable conduit à penser les effets des événements non plus en rapport à des dualités clivantes et arbitraires mais comme ouverture à des espaces incertains de médiation. Cet effort

pour se libérer du carcan des schématisations préconçues et pour se positionner à partir des formes de réceptivité vulnérable nous semble pouvoir s'inscrire — toutes proportions gardées — dans la continuité de la vision des Romantiques et de leur quête d'une unité du sensible. De ce point de vue, l'ouvrage de Paul Rozenberg, *Le romantisme anglais : le défi des vulnérables et les dissidences du bonheur* (2011), rendant hommage aux poètes anglais, Blake, Coleridge, Wordsworth, Shelley et Keats de cette période complexe de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle, offre une synthèse pertinente de leur conception originale du monde en rapport à la vulnérabilité[18]. Les notions de déchirure, de béance, de vide dont se sont beaucoup inspiré les poètes romantiques, font effectivement écho à un rapport au monde s'opérant depuis des vécus déstabilisants et ouvrant sur des espaces de sens illimités.

Notre corpus s'inscrit clairement dans cette problématique car les personnages de nos romans sont pris dans des rapports aux autres et au monde qui ne cessent de se modifier, de se tisser au fur et à mesure des épreuves qui les affectent, les faisant émerger comme sujets d'une façon qui leur échappe totalement. Nous procéderons à une analyse des formes de cette subjectivation vulnérable qui permet de privilégier une approche relationnelle et processuelle d'un sujet sensible s'insérant dans un réseau de liens et de dépendances, et se construisant de façon toujours incertaine et jamais définitive[19]. Il s'agira donc pour nous d'appréhender les modalités d'émergence de ce sujet vulnérable non à partir de son hypothétique intériorité mais d'événements et d'expériences constitutives de sa relation au monde et à l'autre[20].

Les romans de notre corpus foisonnent de situations pénibles et douloureuses où les personnages sont désemparés par le surgissement d'événements oppressants et désagréables auxquels ils sont tentés d'opposer quelques tentatives maladroites et confuses de les infléchir, de les surmonter ou de s'en libérer. Ces événements sont souvent associés à des préjugés, dépendant de contextes historiques avec lesquels ils se sentent en décalage. Les personnages ressentent intensément et tentent d'exprimer qu'un autre rapport aux autres et au monde serait possible, qui leur semble radicalement inaccessible. Nous tenterons de montrer que, dans chacun des romans selon des formes très diverses, c'est un processus de subjectivation très

[18] Pour Rozenberg, le grand mérite des Romantiques est d'avoir ébranlé les certitudes comme celles de frontières indépassables entre le sujet et l'objet, l'esprit et le corps, le privé et le politique : « Mais quel est ce sérieux qui ne perçoit plus la misère ? Les romantiques sont poètes parce qu'ils voient le réel différemment, s'étant affranchis des mythes qui sous-tendent la perception habituelle ou « normale » du réel » (Rozenberg 15).

[19] Pour reprendre l'expression de Michel Foucault dans *Surveiller et punir,* il s'agit d'étudier les modalités par lesquelles « un être humain se transforme en sujet » (Foucault 1975, 298).

[20] Dans un article publié par *The Guardian* en avril 2011 intitulé « Week Three: Jonathan Coe on Writing *What a Carve Up!* », l'auteur décrit ainsi le personnage de Michael : « I wonder, though, whether the central character, Michael Owen is really strong or sympathetic enough to support a lengthy narrative. He is a very passive figure, certainly » (Coe 2011, n. p).

semblable qui se met en œuvre. En effet, conscients de leur impuissance à s'opposer à ces événements, les personnages se laissent porter par un mouvement qui leur échappe. Certains en demeurent les objets passifs. D'autres parviennent à se reconstruire progressivement sans illusions à partir d'engagements dictés par leurs intuitions sensibles. Toujours, des résonances s'opèrent, des échos se manifestent, des liens se construisent facilitant l'émergence d'un flux qui débloque les situations apparemment les plus bloquées.

Sur fond de découpage de la nation britannique par une famille de sinistres prédateurs, *What a Carve Up !* s'anime à partir du rôle de deux personnages incertains, pour ne pas dire fragiles et névrosés. Tabitha, que sa famille considère comme folle, souffre de la disparition tragique de son frère, tandis que Michael, auquel elle va commander la rédaction d'un livre sur les Winshaw, vit reclus dans son petit appartement, hanté par ses souvenirs d'enfance. L'alliance confuse de Tabitha et de Michael, ne semble guère constituer une opposition crédible aux agissements des Winshaw qui déploient leur logique destructrice et mortifère en toute quiétude. Toutefois, un processus s'amorce, nourri de télescopages entre les réminiscences d'enfance de Michael, les rêves qui le déstabilisent et le film qui ne cesse de le hanter, en autant d'images qui se croisent, se superposent et se recomposent. Une parenthèse s'ouvre lors de sa rencontre avec Fiona, qui le conduit à sortir de ses rapports fantasmés au monde pour porter enfin attention à l'autre, illustrant comment la vulnérabilité facilite la mise en relation[21]. Cependant, Michael demeure absorbé par la mécanique de sa propre enquête, qui pourtant ne cesse de lui échapper[22], pour finalement découvrir que son existence est étroitement liée à celle des Winshaw. Cela le conduit à devenir dans la réalité le personnage du film qui l'obsède depuis son enfance. Il traverse enfin l'écran de ses propres fantasmes qui ont contribué à la révélation progressive de la vérité sur ses origines et, au-delà, sur lui-même. Néanmoins, plutôt que de

[21] Dans un article intitulé « "Colonel Mustard, in the billiard room, with the revolver" Jonathan Coe's *What a Carve Up!* as a postmodern whodunit » (2011), Vanessa Guignery explique comment Coe dépasse les jeux textuels que l'on associe au postmoderne pour donner à son roman une véritable dimension éthique : « The novel thus moves beyond the enclosed space and individual crimes of classic detective fiction and beyond the supposed playfulness and self-centeredness of postmodernism to encompass a broader political, social, ethical and emotional scope » (Guignery 2011, 427). Ainsi, pour elle, la rencontre de Michael et Fiona est déterminante de cette inflexion éthique du roman de Coe : « In *What a Carve Up!*, if the Winshaw's appear particularly ruthless and Owen passive and inefficient at first, living only through the images on his television, as the novel progresses, his encounter with Fiona opens up a new ethical and emotional dimension which culminates on her death bed when Owen finally reveals the identity of his father, a traumatic revelation which had led to his self-imposed isolation and loss of a sense of self for years. Thanks to Fiona, Owen relinquishes the solipsistic world of simulacra on television to risk a face-to-face encounter with the Other, to borrow Levinas' terminology » (Guignery 2011, 436).

[22] Dans *Marginal Notes, Doubtful Statements*, Jonathan Coe insiste encore sur cette totale absence de maîtrise de Michael sur les événements de sa propre vie : « My novel now [that is, 2009] feels to me more like the story of a depressed young hero going through a crisis of identity, while being swept along on a current of historical forces towards a destiny over which he has no control » (Coe 2013, 3216).

s'en libérer, il en est plus que jamais l'otage, jusqu'à sa mort si semblable à celle du héros de son enfance[23] : « Life is but a dream » (WAC 493) seront ses dernières paroles.

Le monde que décrit David Mitchell dans *Cloud Atlas* est également dur et cruel. Émergent pourtant des aspirations à un autre univers qui pourrait se construire autour du sensible mais elles demeurent toujours utopiques et contrariées par des réalités implacables et des représentations mentales dominantes qui les justifient. Ces aspirations sont portées par des personnages plutôt isolés et entraînés dans des situations qui les déstabilisent où ils ne se reconnaissent pas. Ainsi, Adam Ewing découvre le climat de racisme qui règne sur Chatham Island, Robert Frobisher est totalement inadapté à l'environnement politique et culturel qui suit la Première Guerre mondiale, Luisa Rey prend conscience de toutes les menaces d'un déploiement irresponsable de l'industrie nucléaire, Timothy Cavendish, du mépris social dont sont victimes les vieillards, et enfin dans la société futuriste de Nea So Copros, la clone Sonmi dénonce les risques des biotechnologies et d'une société ne fonctionnant qu'à partir d'impératifs économiques. *Cloud Atlas* se construit à partir d'improbables communications entre ces personnages qui tiennent en réalité du partage d'une commune vulnérabilité qui leur permettra d'accéder aux véritables dimensions de leur être. Cette mise en résonance au-delà de toute vraisemblance de destins si dissemblables déclenche des engagements personnels susceptibles d'infléchir le cours de l'histoire et le destin de l'humanité[24]. Sans cet improbable lien entre leurs expériences vulnérables, les personnages de *Cloud Atlas* ne seraient en effet que les jouets passifs des idéologies de leurs époques respectives[25].

---

[23] Dans son article, « Genre, Repetition and History in Jonathan Coe », Pamela Thurschwell explique : « Throughout the book, Michael's dreams, desire and destiny, are determined by the movies from "*What a Carve Up!*" to Cocteau's "Orpheus", to "With Gagarin to the Stars" » (Thurschwell 33).

[24] Sans ouvrir le difficile débat sur le postmodernisme qui n'est pas le thème de notre travail, il nous semble essentiel comme l'analyse Elke D'hoker, de remarquer que cette caractéristique, représentative de *Cloud Atlas* mais également des quatre autres œuvres de notre corpus, opère une forme de rupture avec ce courant littéraire tout en conservant certains de ses procédés : « 'Postmodern novel', finally, is of course a term that covers a wide range of texts and is widely known as a shorthand for literary experiment and the deconstruction of established plots, characters, and conventions. […] it underscores especially elements of fragmentation and multiplicity in their narrative structure. Yet, […] this perspective threatens to ignore the novels' fundamental interest in bringing together a variety of personalities, lives, and stories, for however brief a moment, so as to show the isolation as well as the interconnectedness of these lives in a global world. Moreover, while postmodern novels are typically concerned with questions of identity, these contemporary works seek to abandon this individualist focus in favour of an investigation of human togetherness » (D'hoker 27).

[25] Analysant la spécificités des formes d'engagements des personnages de *Cloud Atlas* détachées de toute référence identitaire, Théo D'haen les inscrit dans un courant qu'il nomme : « cosmodern postmodern humanism » (D'haen 275). Il s'agit pour lui d'opérer une synthèse des réflexions de Hans Bertens sur l'émergence d'un humanisme postmoderne, (*The Idea of the Postmodern* (1995)) et de celles de Christian Moraru sur le 'cosmodernisme' *(Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary* (2011)). Theo D'haen caractérise ainsi les œuvres de ce courant : « They differ from multicultural or postcolonial counter-postmodern works in that they do not advance any specific group or racial identity. Instead, they affirm the humanity of all mankind on a non-hierarchical, non-denominational, non -discriminatory basis, which

Dans *Jerusalem*, Musa Musa, le « prisonnier 128 », est « possédé », ce qui en fait la figure emblématique de la désappropriation de soi, incarnant à lui seul la situation dramatique du peuple Zambawi. S'il est finalement libéré de la prison et de l'emprise de l'homme blanc qui le hante, il continue à souffrir de la misère de son peuple. Le sentiment d'impuissance et de fatalité insurmontable très présent tout au long du roman est compensé par l'action de quelques personnages qui, comme Musa Musa, offrent des exemples d'une possible ressaisie de soi. Le texte de Patrick Neate, véritable plaidoyer pour un rapport incertain et humble au monde et aux autres, illustre une forme émouvante de subjectivation vulnérable mettant l'accent sur un effacement de toute vanité et de toute illusion de maîtrise.

Even the Dogs est également un texte pesant qui exprime la fatalité de vies horriblement gâchées, dessinant en creux une vision pessimiste de nos sociétés contemporaines. Paradoxalement, les personnages d'*Even the Dogs* parviennent à s'abstraire de leur environnement aliénant et oppressant pour trouver un mode d'expression singulier, construisant une présence au monde qui leur est véritablement propre. Dans *Even the Do*gs, c'est effectivement une forme de vérité intimement partagée qui se déploie à partir de l'événement de la mort de Robert, permettant aux personnages de rompre avec cette temporalité bloquée de leur culpabilité ainsi qu'au ressassement propre au trauma. Ils incarnent peut-être mieux que tous les autres personnages de notre corpus cette subjectivité vulnérable, par leur capacité à se libérer de pesanteurs sociales, on ne peut plus écrasantes, pour accéder à des espaces très instables dans lesquels ils peuvent commencer véritablement se reconnaître.

Lionel Asbo est très différent des autres textes de notre corpus et peut sembler très éloigné du vulnérable. Des deux personnages principaux du roman, il serait tentant de ne retenir que la bêtise et la violence pour Lionel, la culpabilité et le conformisme pour Desmond. Les conditionnements, les formatages, les automatismes semblent si puissants que les liens au sensible et au vulnérable semblent condamnés à ne pouvoir jamais se tisser. Les relations à l'autre et au monde de ces deux personnages se limitent le plus souvent à des réactions de protection ou d'agression face à un « dehors » perçu comme confus et surtout hostile. Paradoxalement, le bouillonnement désordonné de leurs affects exprime souvent une exacerbation de leur vulnérabilité. Martin Amis exprime une forme absolue de fragilité en ce qu'elle correspond à un inaccomplissement permanent et désespérant où seule circule la force du trauma. Lorsque le trauma fait effraction chez le sujet, il le soumet à un déferlement

---

also sets them apart from the traditional humanism that tended to universalize Western ideas of mankind. As such, they underwrite a truly "cosmic" humanity appropriate to our new age of "planetarity" » (D'haen 280).

totalement non maîtrisable, à l'image de cette scène insoutenable où le lecteur imagine que les deux chiens de Lionel, profitant de l'entrebâillement d'une porte, ont dévoré la petite Cilla. Il faut alors plutôt faire référence à des espaces d'effroi plus qu'à des espaces instables. Le roman de Martin Amis nous conduisant aux frontières même de la subjectivité, contrairement aux autres récits de notre corpus, n'envisage jamais un détournement ou une canalisation des forces du trauma. Nous verrons toutefois qu'il n'exclut pas de timides possibilités de reconstruction subjective.

Si des événements chaotiques voire traumatiques ouvrent le sujet à des espaces flous et incertains et inquiétants, lui révélant sa vulnérabilité, le langage par lequel il exprime alors son ressenti obéit à un processus très semblable. Parallèlement au processus de subjectivation vulnérable qui le fait émerger comme sujet, il se heurte à la difficulté de trouver une parole adéquate, n'exprimant alors que sa propre incapacité à dire. Nous tenterons de montrer que pourtant une parole existe — que le sujet cherche maladroitement à exprimer — qui le dépasse, traduisant sa perte de maîtrise du sens et de la portée de ce qu'il énonce. Nous examinerons les modalités selon lesquelles s'opère une véritable subversion du langage des personnages de notre corpus par leur rapport au vulnérable. En exprimant des discordances, des paradoxes, des impossibilités dont le sens leur échappe, leur parole sort de toute prétention à la transparence et ouvre en effet sur l'ambigu et l'indéterminé. Le langage peut ainsi être appréhendé comme doté de fonctionnalités bien plus larges que celle consistant à échanger des informations sur des réalités prétendument objectives. Nous verrons que notre corpus est riche d'exemples montrant comment des paroles qui se cherchent, souvent incertaines, hésitantes, voire balbutiantes ouvrent sur des nouveaux sens possibles jamais prédéfinis[26].

En nous inspirant de la théorie des actes de langage d'Austin, nous examinerons donc la dimension illocutoire de ce que nous chercherons à définir comme une « parole vulnérable ». C'est en effet à partir du caractère non maîtrisable des effets qu'elle va susciter et sa difficulté à exprimer la vérité dont elle est porteuse que la parole se lie au vulnérable. Appréhender le langage comme acte selon la démarche d'Austin permet en effet de caractériser une parole qui

[26] En octobre 2019, s'est tenue à l'Université de Caen, une journée consacrée au thème de la vulnérabilité dans la poésie contemporaine. Ce fut l'occasion pour le poète Julien Boutonnier d'expliquer comment son propre balbutiement lui offrait une approche du vulnérable : « Faire fi (ou feu) des savoirs de surface, tous ces arts de la définition, certes nobles et nécessaires mais hélas de nos jours trop abondants et précipités, pour contracter la possibilité d'un autre savoir, bien plus vif et abondant : celui-là qui ne se laisse pas saisir une fois pour toutes et se donne à l'ouverture incessante, incertaine, des mots et des idées. […]. Voilà peut-être le sens de mon balbutiement, faire fi (ou feu) de ce qui nous encombre pour contracter une certaine liberté de fabriquer ce qui nous arrive. Quand je dis *fabriquer*, je ne dis pas qu'il s'agit de se rendre maître de ce qui se passe pour nous, je dis qu'il s'agit de fabriquer, dans un second temps, le caractère de ce qui nous arrive. Et nous touchons là au tragique de la vie… C'est sans doute un abord possible de la vulnérabilité, non ?» (Boutonnier 2).

— comme tout projet humain — ne réalise toujours qu'imparfaitement son intention initiale quand elle n'échappe pas totalement au sujet qui l'énonce[27]. L'énonciation devient alors une conjonction complexe entre un vécu vulnérable et un « dire » certes incertain, souvent balbutiant mais émanant toujours du sensible.

Nous tenterons ainsi de montrer, à partir d'exemples pris dans notre corpus, que cette parole vulnérable ne peut émerger véritablement que d'un vécu vulnérable assumé pleinement que la phénoménologie radicale de Michel Henry qualifie d'adhésion au « pâtir de la vie »[28]. Une sorte de convergence peut alors être pensée entre la notion de force illocutoire issue de la théorie des actes de langage et la vulnérabilité appréhendée comme un processus contraignant le sujet à s'inscrire dans un mouvement[29]. Nous essaierons d'aller un peu plus loin en proposant quelques hypothèses d'une possible complémentarité — à partir du concept d'énonciation vulnérable — entre l'approche pragmatique inspirée des travaux de Wittgenstein sur le langage et la phénoménologie contemporaine[30]. La phénoménologie radicale permet d'appréhender comment le sujet en se heurtant au manque à dire ou à l'impossibilité de dire ne peut trouver une parole qu'en renforçant sa propre adhésion au pâtir de la vie. Lorsque cette parole émerge, même de façon timide, mais parvient à se partager et se renouveler en une forme d'inachèvement perpétuel et frustrant du « dire », se fraye un chemin réalisant un lien avec une multitude de vécus pathiques ouvrant vers cet inattendu si caractéristique des manifestations du

[27] Considérer comme Austin l'a montré dans *How to Do Things with Words* (1955) que le langage est aussi action ne signifie pas que le sujet pourrait contrôler le langage comme certaines de ses actions. Cela signifie surtout qu'il peut ne pas vouloir dire ce qu'il dit. C'est en effet toute l'interrogation du premier ouvrage de Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say* ? (1958). Ce qu'Austin et Cavell opèrent, c'est un renversement radical de la problématique du langage. Car pour eux, la question n'est plus de savoir si le sujet en mesure d'exprimer par le langage, ce qu'il ressent au fond de lui mais de savoir s'il se reconnaît dans ce qu'il dit.

[28] Il nous semble que Raphaël Gély résume de façon très claire l'approche henrienne de l'acte de parole comme en lien permanent avec le niveau d'adhésion du sujet au « pâtir de la vie »: « Henry ne cesse de mettre en évidence le fait que la singularité radicale de l'adhésion du vécu à lui-même ne peut être enfermée dans aucun énoncé, dans aucun dit, qu'il y a un abîme ontologique entre l'adhésion à soi de la vie et la représentation de la vie, ce qui n'empêche pas l'acte de représentation d'être comme tel un acte vivant, un acte au sein duquel la vie radicalement singulière de l'individu est donnée à soi pour adhérer à soi. La question est donc de savoir comment un certain usage de l'acte de parole est susceptible d'affaiblir ou d'accroître l'adhésion des individus au pâtir de leur propre vie » (Gély 2010, 21-22).

[29] L'approche pragmatique, en donnant à la parole le statut d'acte, libérant le langage de sa seule fonction descriptive et représentative, le positionne dans un rapport permanent avec le vulnérable qui est indissociable de toute action humaine, comme l'explique Sandra Laugier, « L'intérêt de la théorie d'Austin c'est qu'elle est justement une théorie de la vérité, du rapport du langage au réel, sans être une théorie de la représentation, en aucun sens du terme » (Laugier 2004, 293).

[30] Toutes proportions gardées, l'idée de cette convergence est reprise à l'ouvrage de Claude Romano qui, dans *Au cœur de la raison, la phénoménologie*, explique que s'inspirer des apports de la réflexion analytique ne peut que renforcer la phénoménologie : « A l'heure où Rorty fait l'éloge de Heidegger […] où Putnam consacre des pages entières à Foucault et à Derrida, il semble que le temps soit particulièrement propice pour s'interroger sans dogmatisme, en intégrant dans la réflexion des éléments issus des deux courants, sur ce qui fait — ou peut faire — l'identité de l'un d'eux le courant phénoménologique » (Romano 2010a, 33).

vulnérable. C'est ce « frayage » qui donne aux œuvres de notre corpus leur dimension si représentative d'une écriture du vulnérable[31].

La construction de *What a Carve Up !* autour de la prophétie délirante de Tabitha et des maladresses et des atermoiements de Michael empêtré dans les méandres de son enquête, témoignent de la façon dont une parole émergeant du vulnérable et se manifestant selon des formes incertaines et chaotiques permet qu'une vérité se révèle et que justice soit faite. L'invraisemblable dénouement du roman et la mort horrible de chacun des membres de la famille Winshaw en fonction de leurs méfaits respectifs semblent guidés par une parole initialement étouffée mais qui trouve l'énergie de cheminer inexorablement vers sa cible. Les paroles d'Henry, le politicien sans scrupules, celles de Mark, le marchand d'armes, celles de Dorothy, la dirigeante d'une entreprise agroalimentaire, celles de Thomas, le banquier corrompu, celle d'Hilary la patronne de presse, qui se voulaient redoutablement efficaces et rationnelles se sont tues à jamais alors que s'impose une voix dont on n'aurait jamais pu soupçonner qu'elle était dotée d'une telle efficacité. Il n'en demeure pas moins que, malgré la disparition des Winshaw, le système qu'ils ont contribué à mettre en place, est lui totalement indemne[32]. Il faudrait imaginer le déploiement de cette parole dans un espace plus vaste, l'existence de relais, de connexions, toute une dynamique qui lui manque encore pour qu'elle atteigne sa pleine puissance.

C'est une autre forme de parcours qu'emprunte la parole vulnérable dans *Jerusalem*. Musa Musa, le zakulu emprisonné, se libère finalement de son envoûtement et retrouve une parole qui lui est propre. Néanmoins, une fois reconquise cette parole le ramène à sa propre impuissance, celle de son incapacité à remédier aux malheurs de son peuple. En exprimant la réalité d'une absence de toute solution, de tout espoir, et s'affranchissant de toute projection illusoire, elle permet paradoxalement d'accéder à des horizons improbables. Si la parole vulnérable n'est jamais une parole de pouvoir, son contact avec des situations désespérées et douloureuses la nourrit toutefois d'une énergie singulière et l'ouvre sur des espaces insoupçonnés. Dans *Jerusalem*, la parole du zakulu fait écho à d'autres paroles, celles de Sylvia qui se bat courageusement pour améliorer le sort des orphelins du Zambawi, celle de son

[31] Cette approche est aussi celle que propose Agamben de la difficulté du témoignage qui positionne le sujet « en équilibre instable entre le dicible et l'indicible et donc en relation douloureuse avec une impossibilité de dire : « impossibilité qui se résorbe comme une déchirure qui serait aussi une suture » (Agamben 1999, 263).

[32] « Although *What a Carve Up!* ends with a moral closure, meant to be reassuring for the reader, with the Winshaw killed in a symbolic way, reflecting their sins and crimes; Michael's unfair death symbolises the idea that the denounced issues in the social and political system are not yet solved » (Tacu 2019a, 616).

compagnon, Jim Tulloh, le coopérant malade du VIH, mais aussi celle, très éphémère du chanteur Nobody. Toutes ces paroles semblent vouées à l'échec malgré tous les efforts de ceux qui les portent. Cependant, en faisant corps avec le vulnérable et témoignant de l'émergence d'une réelle solidarité, elles relèvent d'une véritable position critique. Elles suggèrent l'existence d'un seuil qu'il faudrait franchir, celui qui apparaît chaque fois que la parole se heurte à un impossible. *Jerusalem* conduit ainsi à imaginer un dépassement, au-delà de ce seuil où la parole vulnérable deviendrait enfin féconde.

Cette quête d'une impossible parole, d'une parole qui dynamiserait une situation semblant irrémédiablement figée, correspond à la construction même d*'Even the Dogs*. Suinte tout au long du récit de McGregor le pressentiment que les personnages, aussi bloqués qu'ils soient dans une existence pesante et aliénée, pourraient exprimer quelque chose d'essentiel qui ne cesse de leur échapper mais dont ils sont cependant très proches. Le texte ne cesse de suggérer l'attente d'une parole qui ferait effraction, brisant les sens trop explicites que l'on serait tenté de donner au roman de McGregor. Et c'est des personnages, seuls, que pourrait venir cette parole. Il y a dans *Even the Dogs* tout un jeu de résonances, de correspondances de voix et de paroles qui, dans une forme de déflagration des structures du langage, convergent vers le corps de Robert découpé et démembré par les médecins légistes. Se dessine confusément un autre rapport au réel en attente d'une parole qui, en retour, prendrait corps, attente qui, nous le verrons, donne une dimension de défi politique[33] au texte de McGregor. Du lieu de leur « non-parole » naîtra effectivement une parole sensible transcendant les lieux de « non parole » où la société a assigné ces personnages.

Cette effraction que peut opérer une forme spécifique de parole est aussi caractéristique de *Cloud Atlas*. Contrairement à la construction d*'Even the Dogs* où les personnages parviennent à donner naissance à une parole inédite, *Cloud Atlas* se déploie à partir de paroles existantes, éparpillées dans l'espace et le temps et menacées d'effacement mais dont l'improbable connexion inscrit les personnages dans une convergence à la fois mystérieuse et pourtant d'ordre quasi géométrique. Une responsabilité existe quant à cette convergence qui est

[33] Une des spécificités du texte de McGregor est qu'il oblige à s'affranchir de toute recherche d'une signification explicite, associant seulement le lecteur à l'émergence d'une parole qu'en tant qu'auteur il ne cherche ni à interpréter et encore moins à récupérer. Nous verrons que c'est le processus de déploiement de cette parole à partir de la forme de vie très singulière des personnages qui soulève une problématique d'ordre politique mais comme le remarque lui-même Jon McGregor, son texte en lui-même ne véhicule aucun message politique : « But I would always be very wary of that. I've got the same problem with the book I'm writing at the moment [*Even the Dogs*]: there's great potential for a political message or a political context which is basically irrelevant to the story that the characters are living, so I just have to pull back. If you do a good enough job of telling the story and of making the characters come to life, then readers will draw their own conclusions—maybe not the ones you want them to, but that's not your problem » (Edwards 2010, 225).

très fragile et dont l'enjeu est pourtant énorme car d'elle dépendrait la pérennité de l'humain. Les personnages de *Cloud Atlas* semblent guidés par des messages dont le sens est quasi imperceptible venant d'un passé qui ne semble pas les concerner et qui pourtant entre en résonance mystérieuse avec leur propre existence. L'on pense à une seule et unique parole qui, selon des formes diverses, traverserait les personnages et les animerait sans qu'ils en soient vraiment conscients sinon par l'interrogation que suscite l'étoile imprimée sur leur peau comme une trace visible exprimant leur étrange connexion. Quelque chose se communique, qui tient à une relation vivante entre des rapports au monde qui s'entremêlent pour créer une réalité aux multiples facettes et se répondant selon des jeux mystérieux d'échos et de correspondances. Au fil du temps, les messages se transmettent mais prennent sens dans des réalités différentes, s'adaptant à de nouveaux contextes tout en parvenant à conserver, de façon imperceptible, un même contenu d'ordre de l'essentiel. Cette parole traversant les époques semblerait avoir le pouvoir d'ouvrir un chemin susceptible de dégager l'humanité des schémas répétitifs et mortifères de son histoire. Chacun des dépositaires de cette parole est en charge d'une mission comme une promesse à respecter, comme une façon d'adhérer à un sens qui ne se révèle que par le déploiement et la transmission d'une parole. La construction en spirale de *Cloud Atlas* conduit à imaginer le mouvement de l'histoire en dehors de toute détermination asymptotique car si, dans la première partie, les récits convergent vers cet avenir post apocalyptique de l'épisode *Sloosha's Crossin' an Ev'rythin' After*, la deuxième partie opère le cheminement inverse et un retour au commencement et au personnage d'Adam Ewing. La parole pourrait ainsi se réinitialiser sans cesse dans un recommencement perpétuel. Elle se nourrit certes des événements du passé mais s'enrichit aussi paradoxalement de l'imprévisibilité de l'avenir. Le récit de David Mitchell se construit à partir d'événements auxquels on ne s'attend jamais, qu'ils viennent du passé ou de l'avenir mais qui obligent à sortir du déjà su, du déjà connu pour s'intéresser aux façons par lesquelles de multiples expériences peuvent s'interpeller et se faire signe[34]. La parole acquiert alors la fonction de faire lien, de circuler et de se positionner ainsi dans un accueil à de nouvelles formulations.

[34] La structure de *Cloud Atlas* est à ce niveau, très significative. Paradoxalement, l'incertitude permanente que traduit l'articulation des différents récits permet de se focaliser sur une recherche de liens et crée même un rapport singulier d'un lecteur devenu vulnérable dans son rapport au texte qu'il découvre. Le lecteur de *Cloud Atlas* est pris non dans une séquence d'évènements logiques qui lui permettrait de s'assurer un confortable recul, mais dans un tourbillon dans lequel il devient sensible au moindre signe, à la moindre parole qui prennent une importance considérable alors qu'ils auraient pu rester insignifiants ou du moins anodins. Il est contraint à un effort d'attention très spécifique que Miriam Wallraven caractérise ainsi : «The interconnections—symbolised by the comet, the cloud, and the ocean—across temporal and spatial domains become quintessentially global. Since they appear random and unorganized, and on the whole more virtual, elusive, unfathomable than in the other two novels, it is drawn attention to the fact that connections exist naturally and just have to be noticed. Mostly people, however, are not aware of these connections of humanity as a whole and of the subtle signs that indicate

S'il est un lieu où aucune connexion entre les individus ne semble possible — du moins par le biais de cette parole que nous tenterons de la définir tout au long de ce travail de thèse — émergeant du sensible et porteuse d'entraide et de solidarité, c'est bien la ville de Diston que décrit Martin Amis dans *Lionel Asbo*. Ce qui domine du roman de Martin Amis est un espace chaotique pesant et souvent d'une grande dureté, où l'autre est toujours perçu comme une menace et où les affrontements sont permanents[35]. Pourtant, la sensibilité voire certaines formes d'hypersensibilité parcourent le texte, exprimant une relation particulière au vulnérable. Si les personnages sont pris dans l'incapacité de dire propre au trauma, l'auteur compense leur défaillance. Par le texte lui-même, des liens s'établissent et une dynamique s'amorce, qui tiennent d'une force illocutoire alors que les personnages sont comme paralysés dans les schémas répétitifs du trauma. Si, contrairement à ceux de David Mitchell, les personnages de Martin Amis sont dans l'incapacité de déployer et de faire vivre une parole vulnérable, c'est le texte lui-même qui va s'y employer. Si tout écrit tient toujours d'un frayage, celui de Martin Amis le réalise selon la forme même du trauma qui ne se glisse pas dans le langage mais le subvertit et l'excède. Nous examinerons les passages caractéristiques du roman où les objets, l'environnement en général, jusqu'à la texture de l'air par d'étranges connexions expriment la réalité de la blessure traumatique. Le roman de Martin Amis témoigne ainsi de la possibilité pour une poétique de cheminer vers le Réel, exprimant non pas les projections mentales de sujet sur le monde mais la façon dont le monde lui-même se fragilise et se désagrège avec les sujets qui le constituent[36]. Un rapport se crée entre le langage et le monde non selon des schémas abstraits mais selon un jeu souvent incontrôlable de réactions sensibles de personnages immergés dans des situations de grande vulnérabilité[37].

---

their existence. Whereas in the novel they are not made conscious for the characters, the readers are able to decode them » (Wallraven 13).

[35] Anne Laure Fortin-Tournès décrit ainsi le lieu où se déroule *Lionel Asbo* : « The plot unfolds in a district called Diston, which, even as it echoes the real London district of Dalston, near London Fields, gives it ominous overtones, as its privative prefix makes it sound dysfunctional and chaotic, which Diston is, actually, since "Town" is a concentration of social evils, with its high teenage pregnancy, incest, crime and kidnapping rates, its council tower blocks with broken lifts, its amorality, poor culture and greed, and above all its superlative violence » (Fortin-Tournès 2).

[36] Pour cela, il n'y a pas d'autre solution que de s'affranchir de toutes les perspectives limitatives qui ramènent le sujet à lui-même et concevoir le monde comme « donation ». Cette notion que l'on retrouve dans toute la phénoménologie contemporaine, élargit celle de « tonalité affective » ou *Stimmung* qu'Heidegger avait définie dans *Être et Temps* comme « l'être au monde » qui la différencie du *Dasein* ou « être dans le monde ». La *Stimmung s*e présente comme tout ce qui affecte. Sans elle, nous ne serions que de simples spectateurs d'un monde qui nous resterait toujours extérieur. Elle a une grande parenté avec la notion d'« affectabilité » empruntée à l'œuvre de Michel Henry et qui sera centrale dans notre réflexion.

[37] La métaphore de l'électrolyse est utilisée par Adam Mars-Jones pour caractériser la prose de Martin Amis comme milieu corrosif et bouillonnant : « Amis doesn't so much inhabit his characters as leave them to seethe like charged rods in a viscous bath of language. The pleasures of reading Amis are electrolytic » (Mars-Jones 3).

L'une des priorités de ce travail de thèse sera d'examiner les formes par lesquelles les vécus vulnérables, ressentis par les sujets dans leur corps et qu'ils tentent d'exprimer par une parole incertaine, ont la capacité de leur ouvrir l'accès à des espaces qui semblaient inaccessibles. En advenant comme sujets à partir de ces vécus ils se positionnent ainsi en relation avec un monde qui ne se constitue que par des jeux de relations, de médiations aux entrelacement infinis et aux échos parfois déroutants. Le monde ne peut plus alors se limiter à ses seules dimensions visibles[38] et nous chercherons à montrer que seule la fiction est en mesure d'exprimer cette construction incessante et instable du sens si spécifique du vulnérable. Il nous a ainsi semblé que les réflexions de Sandra Laugier sur les notions de textures et de formes de vie appliquées aux contextes les plus ordinaires de l'existence, offrent un cadre théorique et critique adapté à cette problématique si singulière[39]. Ces outils — originellement développés par Wittgenstein dans *Le Cahier Bleu* (The Blue Book 1934)[40] — constituent l'apport essentiel de ce que l'on a appelé sa « deuxième philosophie », par son attention au particulier et au singulier en opposition au souci de généralité qui a toujours caractérisé la pensée philosophique. Dans *Wittgenstein, le mythe de l'inexpressivité* (2010), Sandra Laugier fait référence à la notion de « texture »[41] comme la structure formelle accueillant la multiplicité des gestes, des paroles et des façons de vivre constituant cet enchevêtrement de la réalité, opérant un tissage permanent entre le langage et l'éthique[42]. Effectivement, les processus instables qui caractérisent les récits

38 Cette posture critique est directement politique puisque comme l'écrit Moses Dobruska dans la préface de l'ouvrage de Josep Rafanell i Orra, Fragmenter le monde : « Tout nous incline, en Occident, à voir dans une personne une personne, dans une image une image, dans une ville une ville. C'est une erreur. Une perception fine du réel décèle dans une personne le chaos de forces, le bricolage de pièces en tension, les coappartenances contradictoires, les fragiles agencements, les flux noués, les démons et les points d'irréductibilité que recouvre opportunément l'apparence extérieure, posée, du sujet » (Rafanell i Orra 18).

39 Faisant référence à « L'esprit réaliste » défini par Hilary Putnam, Sandra Laugier estime que la littérature est le moyen à privilégier pour développer cette forme d'esprit : « Le véritable réalisme (l'esprit réaliste encore une fois au sens de *realistic*, est l'attention portée à la vie humaine ordinaire […]. Et le meilleur accès (les descriptions et expériences les plus pertinentes) que nous ayons à cette vie se trouve bien dans la littérature » (Laugier 2006, 10).

40 Dans un article intitulé « Wittgenstein's *Blue Book*, Linguistic Meaning and Music » dans l'ouvrage collectif, *Wittgenstein and Normative Inquiry* (2016) Garry Hagberg explique : « […] another reason for focusing attention on the *Blue Book*: it is here that Wittgenstein shows clearly what will become his mature and most sophisticated approach to philosophical method and philosophical progress (one will see this in all his subsequent work), an approach suspicious of over-generality, attentive to the finest level of particularly, and aware that it is often nuanced complexity, and not the reverse, that engenders genuine conceptual clarity » (Hagberg 71-72).

41 Cette notion initialement développée par Iris Murdoch reste difficile à appréhender conceptuellement. On peut l'associer à celle de « continuous fabric of being » qu'elle définit dans *The Sovereignty of Good* (Murdoch 21), évoquant un processus complexe et soumis à une grande variabilité.

42 « Notre capacité d'expression morale comme l'a dit Charles Taylor, s'enracine dans une forme de vie plastique, vulnérable à nos bons et mauvais usages du langage. C'est la forme de vie (au sens naturel et indissolublement social, au sens défini par Cavell et Taylor) qui détermine la structure éthique de l'expression, laquelle la retravaille et lui donne forme. Le type d'intérêt,

de notre corpus conduisent à s'affranchir de tout concept théorique, moral ou éthique, de toute référence à des valeurs abstraites, pour s'intéresser à des actes et des énonciations qui n'ont de signification que dans le contexte de « formes de vie »[43]. S'inspirer des formes de vie peut en effet aider à comprendre comment le vulnérable est porteur de significations inédites et improbables.

Toutefois, ces significations ne se limitent pas au corps et au langage. Elles traversent aussi le commun. Le commun est en effet le lieu même où tout peut basculer dans un sens ou un autre et où le vulnérable est sans doute plus qu'ailleurs chargé de potentialités créatrices aux effets indéterminés. Nous tenterons donc de montrer que le vulnérable est non seulement indissociable du politique mais qu'il pourrait en constituer l'essence même. Il nous faudra admettre qu'une prise en compte de toutes les implications de cette remarque tient d'un véritable défi. En effet, le préalable à toute politique du vulnérable exige une approche du commun dégagée de la moindre référence à toute forme de certitude figée. Il nous semble que vouloir donner la primauté aux rapports sensibles dans les relations sociales conduit à chercher à définir un processus politique se déployant d'une façon très semblable à celle de la parole vulnérable. Le politique partage avec cette forme de parole une indétermination quant à son cheminement et à ses effets. Le défi que nous tenterons de définir consistera donc à appréhender le vécu du commun dans son ensemble comme émergence d'un événement sensible et vulnérable en refondation incessante.[44] Cela nous conduira à proposer une approche spécifique du politique en rapport au sensible, défini autour d'une vie affective partagée par laquelle le monde, dans un sens très phénoménologique, peut apparaître. Comme dans le processus de la parole vulnérable, pourrait s'opérer par le politique un frayage, depuis un pâtir partagé, vers des potentialités de sens et d'actions totalement inédites. Il faut imaginer que le sujet et le commun ne sont pas figés dans des vulnérabilités qui leur seraient spécifiques mais que le vulnérable leur permet au contraire de se relier en permanence dans un « entre-deux » sensible.

---

d'attention que nous portons aux autres, l'importance que nous leur donnons, n'existent que dans la possibilité du dévoilement (réussi ou raté) de soi dans l'expression morale » (Laugier 2010, 223).

[43] Le concept de forme de vie que l'on doit à *Wittgenstein* a été repris par Giorgio Agamben, dans *Moyens sans fins* qui comme nous le verrons dans notre troisième partie, l'utilise pour penser une articulation des manières de vivre autour de liens permanents entre l'individuel et le commun.

[44] L'œuvre de Claude Romano constitue un véritable plaidoyer pour concilier raison et sensibilité : « ce qui constitue à nos yeux, l'idée maîtresse de la phénoménologie, et sans doute la tâche la plus urgente de la philosophie tout court : comprendre la manière dont s'articulent une intelligence pré-discursive incorporée à notre ouverture première au monde et une intelligence langagière qui s'édifie sur elle et vit souvent de l'ignorer ; et par voie de conséquence, *réunifier* une raison clivée de ses bases corporelles et expérientielles.[…]. Ne cherchant plus à opposer la raison et la sensibilité, le langage et l'expérience, tout en maintenant leur distinction, la phénoménologie est en quête d'une raison de l'infra-rationnel ; elle promeut une 'raison sensible au cœur' parce qu'elle ouvre le cœur de la raison au .sensible » (Romano 2010a, 948-949).

Dans chacune des œuvres de notre corpus, nous observons pourtant une critique virulente du politique lorsqu'il n'est que discours au mieux abstrait et irréel au pire hypocrite et manipulateur. Il exerce sur les sociétés l'effet d'un véritable empoisonnement, comme celui dont est victime Adam Ewing, auquel font écho ceux de Cavendish dont il apaise les velléités de révolte et des clones de Nea So Copros dont il limite le développement intellectuel. Poison et discours politique obéissent à la même logique : assurer au pouvoir une emprise définitive sur l'autre. C'est contre cette mainmise que s'insurge Steve dans *Even the Dogs*, lorsqu'il regrette de s'être laissé convaincre de s'engager dans la guerre des Malouines, répétant que son pays lui a menti. La caractéristique principale de ce type de discours est d'être moralisateur et justificateur. Ainsi, dans *Jerusalem* les certitudes du gentleman britannique sur la grandeur et les valeurs de l'Empire ne sont pas entamées par les pratiques désastreuses de l'armée britannique lors de la guerre des Boers. De même, dans *Cloud Atlas*, les convictions religieuses du pasteur Horrox, qui dirige une petite communauté sur les Iles de la Société, s'accommodent fort bien des réalités sombres du racisme et de l'exploitation coloniale. Dans *What a Carve Up !*, les arguments économiques ont remplacé les références bibliques mais c'est encore par la récitation de litanies — cette fois de chiffres — qu'Henry Winshaw tente de justifier sa politique de démantèlement du NHS. Si, dans *Jerusalem,* le ministre David Pinner se vante de son aide envers des populations vulnérables, c'est parce qu'il en a toujours retiré des avantages politiques, voire personnels. On comprend les remarques désabusées que le musicien Ayrs, dans *Cloud Atlas,* formule au sujet du jeu stérile des débats et doctrines politiques. Même Lionel Asbo acquiert un peu de crédibilité lorsqu'il juge les événements mondiaux à partir d'analyses simplistes et sarcastiques. En réalité, ces approches critiques des pratiques politiques qui sont nombreuses dans les œuvres de notre corpus servent de plaidoyer pour une nécessité d'un tout autre rapport au politique. Ainsi, nous verrons que le texte de Martin Amis illustre bien cette dimension critique que porte le vulnérable, exigeant d'élargir les expériences souvent insupportables du pâtir social à des perspectives résolument collectives. L'approche ironique, parfois cynique, de l'auteur offre l'avantage de nous dégager de toutes les projections moralisatrices tendant à faire du vulnérable un lieu d'appel à des actions exemplaires et visibles qui viendraient corriger comme par miracle les situations les plus désespérées. À ce type de projections très critiquables, les œuvres de notre corpus proposent plus modestement de développer le souci de l'autre, l'attention à l'autre.

Les personnages les plus représentatifs des romans de notre corpus ressentent souvent un sentiment d'impuissance par rapport à des événements qui les oppriment et les dépassent

mais ils y répondent par des formes d'engagement témoignant d'une sensibilité à l'autre et d'un souci du commun. En effet, s'ils expriment un sentiment de déstabilisation, ils le canalisent par une attention à l'autre qui leur offre un dépassement de la sphère limitée à laquelle semblait les cantonner leur environnement. Il est significatif d'observer que, chaque fois qu'ils s'engagent et agissent, ils se libèrent de l'enfermement psychique mais aussi politique conditionné par leur position historique et sociale. Peu importe alors que leurs actions aboutissent, comme dans *Cloud Atlas* celles de Luisa Rey qui parvient à contrer les agissements irresponsables des dirigeants de la centrale nucléaire de Swannekke, ou échouent comme celles de Steve qui, dans *Even the Dogs*, tente d'apporter du soutien aux enfants de Bosnie. Ces formes d'engagement sont significatives de la mise en œuvre d'un processus de subjectivation dont nous tenterons de montrer la nature essentiellement politique. Ainsi, des engagements et des comportements que l'on serait tenté de cantonner au domaine de la vie privée contribuent en réalité à l'émergence d'un commun nourri du souci de l'autre vulnérable. Une des grandes originalités de *What a Carve Up !* tient en effet à ce qu'il donne une dimension politique à ce que l'on serait tenté de considérer comme relevant de la sphère de l'intime[45]. C'est le cas de la simple présence attentive que Michael exerce auprès de Fiona tout au long de sa maladie. Un processus s'opère, qui ne tient pas d'une projection affective mais d'une capacitation par la seule disponibilité à l'autre. Par l'attention, quand elle conduit à une disponibilité en l'absence de tout souci de reconnaissance sociale, s'opère un processus de subjectivation politique orientant les énergies issues du vulnérable vers la possibilité d'un commun très différent de celui émergeant de la seule confrontation des intérêts[46]. Cela suppose néanmoins que, dégagé de toute forme d'exaltation idéologique et narcissique, ce commun issu du sensible et du vulnérable s'inscrive dans une indétermination absolue faussant toutes les constructions abstraites et théoriques

[45] C'est tout le sens de l'ouvrage de Laurent Mellet *Les politiques de l'intime* (2015) dans lequel il analyse dans l'œuvre de Coe les relations entre l'intime et le politique offrant ainsi une approche spécifique du politique. Christian Gutleben en fait le commentaire suivant illustrant la spécificité de la satire dans la fiction de Coe : « Pour Laurent Mellet, émotion, affects et compassion ne sont pertinents que dans la mesure où ils participent de l'intime en tant qu'enjeu politique. […] « C'est peut-être lorsque l'intime semble prendre le pas sur le politique que l'écriture pour Coe, se fait réellement politique » (Mellet 17). S'appuyant essentiellement, régulièrement et de manière persuasive sur les travaux du philosophe et théoricien Jacques Rancière, cette hypothèse paradoxale contredit l'idée répandue que la dimension politique de la fiction de Coe réside dans une satire sociale et clairement référentielle (Gutleben n. p.).

[46] Dans le sillage des pensées de Wittgenstein, d'Iris Murdoch, de Cora Diamond et de Stanley Cavell, Sandra Laugier définit une éthique de l'attention exigeant un effort bien spécifique : « L'attention se distingue de la perception en ce qu'elle implique un certain effort pour remarquer ce qui est bien là, mais qui ne saute pas aux yeux ou qui est au contraire tellement présent et ordinaire qu'on ne le voit pas. L'attention que prône Wittgenstein est cette attention spécifique à l'importance non immédiatement visible des choses et des moments, à la dissimulation de l'importance dans notre vie ordinaire. C'est le sens du réalisme que propose Diamond : non l'affirmation ou la connaissance d'une réalité spécifique, mais l'attention à la réalité ordinaire dont nous faisons partie et aux détails éthiques recelés au sein de cette réalité » (Laugier 2014, 257).

auxquelles se réduit souvent la réflexion politique[47]. C'est donc, de façon plus générale, une éthique politique de la vulnérabilité qui nous semble se dégager des cinq œuvres de notre corpus. Elle implique que le sujet accepte une effraction, une sorte de cassure des frontières qui cloisonnent ses espaces habituels de référence. C'est cette expérience que s'apprêtent à vivre les personnages *d'Even the Dogs* dès lors qu'ils s'installent dans l'ambulance qui emporte le corps de Robert. L'étanchéité est aussitôt rompue entre leur monde de la marginalité et la société qui les a rejetés. Un processus politique tenant du vulnérable s'opère chaque fois qu'une porosité se crée entre des espaces sociaux qui étaient radicalement disjoints. Nous tenterons donc de caractériser comment des vécus sensibles et vulnérables s'inscrivent dans une dynamique politique de ruptures mais aussi de rebonds qui ouvrent sans cesse vers de l'inédit. Il ne s'agit plus pour le sujet de se protéger derrière les murs du silence, des préjugés et des statuts mais de se mettre en péril[48]. C'est ce que font, dans *Cloud Atlas,* Luisa Rey, Sixmith et Napier par leur engagement contre les dérives de l'industrie nucléaire, Sonmi dans sa lutte contre l'idéologie mortifère de Nea So Copros et même Meronym, quand elle va simplement à la rencontre des habitants des Vallées. La problématique commune à toutes ces formes d'engagement est qu'elles constituent, en elles-mêmes, par leur participation à la création d'un commun, des réponses au sentiment de découragement et de fatalité qui envahit le sujet chaque fois qu'il doit faire face à une épreuve qui le dépasse[49]. Chacun de ces personnages, à la conduite souvent exemplaire, demeure toutefois vulnérable, ne devenant jamais ni un héros ni un sauveur, se maintenant dans un inachèvement par lequel il s'inscrit dans un commun très égalitaire. Comme le montre Meronym par son respect scrupuleux des croyances des habitants

[47] Dans le cadre de ses réflexions sur les évolutions qui, selon lui, s'imposent à la critique sociale, Romain Huët en appelle à une « posture réaliste » dont le sens serait d'« indéterminer le monde » : « La proposition est très simple en son principe, elle est un appel de retour à la vie dans la profondeur de l'ordre social » (Huët 263). Il nous semble que les travaux de Guillaume Le Blanc s'inscrivent parfaitement dans cette démarche, montrant comment l'attention à des existences marginalisées et jugées insignifiantes ouvre imperceptiblement vers la possibilité de devenirs très différents de ceux auxquels nous sommes formatés.

[48] Cette ouverture au risque pour laquelle Judith Butler ne cesse de plaider, ne semble pas aller dans le sens de l'évolution de nos sociétés qui cherchent à se sécuriser de plus en plus. Dans *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence* (2004), elle constate qu'après le 11 Septembre, le peuple américain avait essentiellement réagi dans le sens du déni de la vulnérabilité alors que pour elle l'épreuve du deuil offrait d'autres opportunités: « Many people think that grief is privatizing, that it returns us to a solitary situation and is, in that sense depoliticizing. But I think it furnishes a sense of political community of a complex order, and it does the first of all by bringing to the fore the relational ties that have implications for theorizing fundamental dependency and ethical responsibility » (Butler 2004, 22). En effet, une éthique de la vulnérabilité exige d'affronter de façon collective ce qu'il y a de plus insaisissable, de plus incompréhensible et de plus douloureux dans la réalité.

[49] Peter Childs explique que ce sont leurs actes de résistance à l'oppression qui créent le véritable lien entre les personnages de *Cloud Atlas* : « What binds the narrators of *Cloud Atlas* together most strongly, then, is their common experience of political oppression and exploitation, whether colonial or corporate, economic or tribal. The narrative strategy of Mitchell's text seems intended to capture both the particularity and the commonality of human existence; its shifts of perspective between different social settings and modes of life depicting humanity as a kind of diasporic multiplicity scattered across time and space. If subjugation of the weak by the strong throughout the novel is a constant refrain, however, then so are the repeated acts of resistance which oppose these divisive hierarchies » (Childs 193).

des Vallées auxquelles elle n'adhère pas, c'est certainement le seul moyen d'échapper aux schémas de la représentation et des identités qui sont toujours discriminants.

Au-delà même du politique, il nous semble que le vulnérable offre un support précieux à une réflexion sur le sens. En suggérant que le sens n'est jamais donné et n'existe jamais a priori mais qu'il peut se déployer depuis des vécus spécifiques, le vulnérable offre des voies pour se libérer de l'obsession de la quête du sens. Aux certitudes que prétendent offrir de multiples doctrines, il oppose un sens incertain issu des fragiles ressources qui ne se déploient que par la seule attention[50]. Chaque fois que des personnages se positionnent sans aucune certitude morale, sans aucun surplomb mais animés du seul souci de l'autre, un climat particulier se crée, qui les dégage de l'emprise des espaces réducteurs de la réciprocité et du calcul intéressé. Tout ressentiment est ainsi aboli et nous verrons dans notre dernier chapitre comment s'ouvre l'accès à un impossible au sens derridien. Ainsi dans *Lionel Asbo*, lorsque Dawn explique à Desmond qu'en dépit du mal que lui ont fait Grace, Horace et Lionel, elle ne ressent aucune forme de rancœur à leur égard. Il en est de même dans *Jerusalem* lorsque Musa Musa croise le Président Adini qui l'a fait emprisonner et exprime une forme d'indulgence pour cet homme qui s'est égaré dans des erreurs et des futilités. Il ne s'agit pas d'en tirer des conclusions d'ordre moral mais de privilégier une forme de gratuité tenant effectivement d'un défi, celui qui, par une acceptation de la faillibilité humaine, permet d'opérer un dépassement de toute absolutisation sclérosante à laquelle conduisent toujours les représentations figées de l'autre. C'est de ce dépassement que témoignent de façon particulièrement significative les personnages d'*Even the Dogs*, démontrant leur capacité à construire un authentique commun au-delà de leur situation de précarité absolue[51]. Partageant la même vulnérabilité ils accèdent par une forme de don d'eux-mêmes à une réalité qui semble mystérieuse et inaccessible. Pourtant, leur expérience est de nature très pragmatique puisqu'elle consiste à donner corps à

[50] Dans *The Sovereignty of Good* (1970) Iris Murdoch insiste sur cette notion d'attention pour définir une approche du rapport à la nature qui n'est pas sans analogie avec celle des romantiques : « It is important too that great art teaches us how real things can be looked at and loved without being seized and used, without being appropriated into the greedy organism of the self. This exercise of detachment is difficult and valuable [..]. Unsentimental contemplation of nature exhibits the same quality of detachment: selfish concerns vanish, nothing exists except the things which are see. […] It is obvious here what is the role, for the artist or spectator, of exactness and good vision: unsentimental, detached, unselfish, objective attention » (Murdoch 65-66).

[51] Comme l'explique Neal Alexander, cette thématique parcourt l'ensemble des romans de McGregor : « Less concerned with individual than collective or intersubjective constructions of contemporary reality, McGregor's novels repeatedly confront the steady erosion of meaningful social relations in post-war Britain by imagining alternative forms of community in circumstances of anonymity, abandonment and neglect » (Alexander 2013, 720-21).

cette constatation que l'attention à l'autre peut contribuer à changer radicalement le rapport au réel[52].

Sur un plan méthodologique, nous chercherons à caractériser les formes exprimant des expériences sensibles qui nous semblent associées à un mode d'apparaître du monde s'affranchissant autant des schématisations rationnelles que des projections fantasmées. Le jeu des relations sensibles et vulnérables ouvre sur une problématique spécifique du sens telle que Catherine Bernard la définit dans *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains* (2018), pensant le corps collectif comme advenant de médiations incessantes entre des expériences et les formes qui en émergent :

> Ainsi se constituent des lignes de force théoriques autours du corps comme matière, espace-temps de l'expérience, mais aussi comme trope formel et comme agent. Le matériau esthétique est aussi fait de ce dialogue éclectique avec la pensée, dialogue complexe et parfois ténu, mais qui irrigue notre compréhension des structures de sens (Bernard 2018, 21).

Ces réflexions incitent à nous inscrire dans une démarche empirique, par le souci de ne jamais détacher la pensée des ressentis qui la font naître. Toutefois, il nous semble que l'approche spécifique qu'exige le vulnérable impose de s'intéresser à la source même de ces ressentis, à savoir l'affectabilité, notion à laquelle la phénoménologie contemporaine offre des outils pour en analyser l'émergence. Cela nous permettra ainsi d'appréhender le vécu vulnérable comme une véritable matrice de formes en gestation. Déstabilisant le sujet par ses dimensions chaotiques et paradoxales, l'immergeant dans des contextes hostiles et embrouillés dans lesquels il est condamné à se débattre, ce vécu recèle d'une énergie susceptible de développer chez lui une véritable capacité créative. C'est certainement la grande spécificité des œuvres de notre corpus que de ne jamais occulter le rapport au vulnérable dans toutes ses dimensions et d'accéder ainsi à ses ressources inédites. C'est en cela que nous pouvons les considérer comme pionnières face à ce défi du vulnérable. En effet, selon des formes diverses, elles offrent un dépassement des limites de l'individuation, de la chronologie, ainsi que des conditionnements politiques et sociaux en s'ouvrant à ces indéterminations pour lesquelles Paul Ricoeur, dans

[52] Nous retrouvons les orientations de Cora Diamond qui, dans *The Realistic Spirit, Wittgenstein, Philosophy, and the Mind* (1991), constatant à la suite de Wittgenstein, qu'il est impossible de définir un domaine qui serait spécifique à l'éthique, en appelle au développement d'un « esprit éthique » : « It is important to see the contrast between two ideas of ethics: ethics as a subject of discourse and ethics as not having some particular matter. An ethical spirit, an attitude to the world and life, can penetrate any sort of talk and thought » (Diamond 9). En effet, la référence à des valeurs qui seraient spécifiquement éthiques tient toujours d'une idéalité un peu illusoire. En revanche, l'attention à l'autre permet de privilégier un comportement et un état d'esprit qui, nous le verrons tout au long de ce travail, permet de capter les énergies spécifiques issues du vulnérable.

Temps et récit III, en appelait à la nécessité de « médiations ouvertes »[53]. Nous essaierons ainsi d'identifier de façon précise ces espaces inédits qui se créent par l'effondrement des schémas d'identifications historiques, géographiques et politiques qui ont jusqu'à présent façonné l'espace narratif. Nous verrons que de ces espaces pointe l'esquisse d'une démarche critique spécifique. En effet, c'est lorsque le texte se tisse non plus autour de frontières étanches mais s'élabore depuis une porosité l'exposant à de multiples tensions et incertitudes qu'il s'inscrit de lui-même dans ce défi que constitue le vulnérable. Ces tensions peuvent être si fortes qu'elles opèrent un dénouage, un détissage préalable à tout retissage, ceux dont parle Derrida quand il définit la « différance comme le mouvement selon lequel la langue, ou tout code ou système de renvois, se constitue historiquement comme tissu de différences » (Derrida 1972, 12-13). Nous examinerons la façon dont les romans de notre corpus se construisent selon des dynamiques de relations, d'échanges et de flux bien plus que sur des concepts. Elles sont en ce sens exemplaires des capacités de la fiction, lorsqu'elle s'affranchit du carcan des dualités et de leurs rigidités, à aborder des espaces inédits, instables et indéterminés où pourraient trouver place des existences vulnérables trop souvent rejetées et méprisées.

Nous examinerons donc tout au long de ce travail les formes par lesquelles, dans les cinq romans de notre corpus, l'appréhension d'un sujet vulnérable, dans ses dimensions corporelles, temporelles, langagières et politiques, conduit à le dégager de toute illusion de présence souveraine en l'associant à l'émergence de forces élaborant un sens qu'il ne peut jamais connaître a priori. Conformément à la problématique générale que nous venons de présenter, notre exposé développera donc dans une première partie une analyse du sujet vulnérable, se focalisant successivement sur l'expérimentation d'un processus de subjectivation/dé subjectivation, les implications du « corps exposé » et enfin l'illustration du concept ricœurien de « faillibilité » en rapport avec le sentiment du temps. Nous verrons dans une seconde partie comment ce sujet vulnérable se positionne dans un rapport spécifique au langage, ce qui nous conduira à définir, en rapport avec la théorie des actes de langage, ce que pourrait être une parole vulnérable et quelles seraient les formes narratives qui pourraient porter cette parole. Enfin, dans notre troisième partie nous essaierons d'examiner quelles sont les conséquences en termes de vision politique de cette approche du sujet vulnérable, de cette

[53] Dans *Temps et Récit III*, Paul Ricoeur oppose en effet la notion de « médiation totale » à celle de « médiation ouverte, inachevée, imparfaite, à savoir un réseau de perspectives croisées entre l'attente du futur, la réception du passé, le vécu du présent, sans *Aufhebung* dans une totalité où la raison de l'histoire et son effectivité coïncideraient » (Ricoeur 1985, 300).

parole et de « ces formes vulnérables » en nous intéressant plus spécifiquement aux notions d'attente et de subjectivité partagée autour d'une attention à l'autre[54].

[54] C'est cette attention à l'autre comme porteuse d'une dimension politique que Jean Michel Ganteau analyse comme spécificité commune aux trois romans de McGregor, *If Nobody Speaks of Remarkable Things* (2002), *So Many Ways to Begin (2006)* et *Even the Dogs* (2010) : « Beyond obvious differences (the second novel is distinct from the other ones in terms of temporal scale, genre and style), what seems to characterise McGregor's *œuvre* is a sharp attention to the multiple facets of the ordinary, whether he is concerned with the lives of working-class or lower middle-class citizens or with those of the excluded. From this point of view, the ethical impulse that the three share, characterised as they are by attentiveness to the other, develops into political considerations as the novels never shy away from historical, social and communal concerns » (Ganteau 2015a, 171).

PREMIÈRE PARTIE : VULNÉRABILITÉ, SUBJECTIVATION, FAILLIBILITÉ

Nous servant de la vulnérabilité comme grille de lecture des œuvres de notre corpus, nous montrerons que peut s'opérer une jonction entre une appréhension théorique et une approche fictionnelle d'un sujet défini comme vulnérable. Dans l'histoire de la pensée occidentale, la notion de sujet qui est née avec l'humanisme a permis à l'être humain de se libérer de sa réduction à un rôle de simple objet inséré dans une tradition qui le dépassait totalement. Mais cette libération a pu conduire à enfermer le sujet dans d'autres présupposés, ceux de sa capacité à se donner à lui-même ses propres déterminations de manière rationnelle.

La notion de sujet, elle-même, n'a en effet pas cessé d'évoluer au point d'être dans la pensée contemporaine, souvent remise en cause. Dans *Interpretation as Pragmatics*, Jean-Jacques Lecercle offre deux conceptions opposées de la notion de sujet selon les termes de «scheme of the point or centre» et de «receptacle or container scheme» (Lecercle 399). Le premier terme correspond au sujet autonome de la modernité positionné comme « centre » par rapport au monde extérieur et à l'autre. Ce sujet, de par l'usage de sa raison, est supposé contrôler son existence et exercer une action sur le monde, visant à s'en assurer la maîtrise. Le deuxième terme de Lecercle correspond au sujet artificiellement construit par son environnement social et le langage, que l'on retrouve dans la pensée structuraliste. Nous verrons comment la définition d'un sujet vulnérable constitue un véritable défi en ce qu'il offre une voie pour dépasser l'antagonisme apparemment insurmontable entre ces deux grandes approches du sujet. Nous chercherons ainsi à montrer comment toute conception ontologique et essentialiste du sujet est incompatible avec une approche du sujet comme vulnérable. La vulnérabilité offre des perspectives pour se dégager de la généralité abstraite par laquelle est généralement abordée la problématique du sujet. Elle permet en effet de privilégier une approche relationnelle et processuelle d'un sujet sensible s'insérant dans un réseau de liens et de dépendances, et se construisant en affrontant des épreuves[55]. Il nous semble que le concept de vulnérabilité permet d'appréhender un sujet s'inventant dans une indétermination totale qui le fait s'échapper aux déterminations autant externes qu'internes. Nous essaierons d'abord de montrer, à partir des œuvres de notre corpus, comment le registre fictionnel offre des outils tout

[55] Pour reprendre l'expression de Michel Foucault dans *Surveiller et punir* il s'agit d'étudier les modalités par lesquelles « un être humain se transforme en sujet » (Foucault 1975, 298).

particulièrement adaptés à l'appréhension d'un sujet en capacité d'être affecté et de répondre à cette affectabilité dans une dynamique de subjectivation et de désubjectivation.

Nous aborderons ensuite la problématique de l'existence d'une sorte de fonds originaire commun auquel les sujets pourraient accéder par le vécu de leurs expériences de vulnérabilité corporelle. Cela nous conduira à examiner les formes qui, dans notre corpus, expriment une façon d'éprouver le monde qui ne passe plus par des projections sur lui mais par une exposition sensible conditionnant toute relation à l'autre et toute éthique. En effet, comme l'a montré Nathalie Maillard, dans *La vulnérabilité : une nouvelle catégorie morale?* (2011), la relation éthique ne peut s'accomplir que par l'acceptation d'un corps vulnérable comme lieu d'exposition à la souffrance et à autrui en décentrant toute figure d'un sujet autosuffisant[56].

Enfin, si l'expérience vulnérable est corporelle elle est également temporelle. Le sujet est en effet immergé dans un flux du temps et un vécu de temporalités qui lui échappent et dont il ne peut prétendre à la maîtrise. Il est constamment déstabilisé par les discontinuités d'un mouvement lui donnant parfois l'impression de se ralentir, à la limite de l'arrêt mortifère ou de s'accélérer en de tourbillons vertigineux. Nous nous intéresserons donc aux expériences de pertes de repères temporels que sont les vécus de temporalités incertaines et souvent paradoxales, en cherchant à les positionner dans une dynamique plus générale qui les engloberait. Nous inspirant de la notion ricœurienne de « faillibilité », nous nous demanderons si la vulnérabilité du sujet, dans son rapport aux temporalités, ne pourrait pas l'ouvrir à des formes de dimensions « capacitantes » du temps. À partir du vécu des personnages de notre corpus, nous essaierons alors de définir une approche relationnelle du temps. Le temps vécu comme lien avec le vulnérable peut ainsi, d'une façon un peu analogue à celle du vécu corporel, contribuer à appréhender différemment le rapport à l'autre. On peut de ce fait concevoir un sujet s'inscrivant dans une dynamique temporelle, guidé par le souci non point de neutraliser un temps contrariant son illusion de pouvoir se l'accaparer, mais de s'associer à un temps autre, un temps de l'autre.

[56] Nathalie Maillard explique : « La sensibilité est aussi essentiellement exposition du corps à la douleur, c'est-à-dire la vulnérabilité même. […] C'est parce que le sujet est aussi un corps qu'il peut être affecté par l'autre et que la compassion et le don de soi sont possibles » (Maillard 329).

CHAPITRE I : LE SUJET VULNÉRABLE

De nombreux événements ont sur le sujet un effet vulnérabilisant, l'obligeant à se positionner en dehors de tout repère stable, faisant éclater toute assurance quant à la maîtrise de lui-même, de son existence ainsi que de son rapport à l'autre et au monde. Nous analyserons l'effet de telles situations de dépossession de soi sur les personnages de notre corpus, en nous penchant spécifiquement sur les modalités qui les conduisent à s'affranchir de leurs schémas d'identification rassurants et sclérosants. Nous nous interrogerons ainsi sur les processus de subjectivation qui ne peuvent plus être pensés comme quête idéale d'une improbable cohérence avec des normes abstraites et figées mais sont eux-mêmes incertains et vulnérables. Nous tenterons donc d'analyser comment, dans les textes de notre corpus, sont décrits les processus de subjectivation en relation avec la vision du sujet qu'ils impliquent, sujet condamné à disparaître, sujet définitivement assujetti, sujet tentant de survivre, ou sujet en quête d'une autonomie à reconquérir. Après avoir analysé l'aspect réducteur de ces stratégies, nous essaierons de montrer comment l'approche du sujet vulnérable permet de dépasser toute idée d'une défaite ou même d'un affaiblissement du concept de sujet. Au lieu de se focaliser sur ce qui réduit et enferme le sujet, il est en effet préférable de s'intéresser à ce qui le dépasse, l'excède, l'oblige à tendre vers ses limites et à expérimenter son existence selon d'autres modalités. Ainsi, nous aborderons les espaces ambigus de la subjectivité, notamment ceux de la spectralité et des affects qui, très présents dans notre corpus, ouvrent par leur lien avec le vulnérable des possibilités infinies d'appréhender différemment nos formes de vie.

a) Dépossessions et défaites du Soi

Les cinq œuvres de notre corpus sont, à des degrés divers, représentatives d'une thématique de la vulnérabilité que nous appréhenderons en un premier temps autour de la notion de dépossession empruntée à l'ouvrage de Judith Butler et d'Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political* (2013). Notre démarche consistera à observer de quelle façon les personnages de ces romans ne s'inscrivent plus dans un rapport au monde correspondant à un exercice plein et entier des capacités que l'on a longtemps attribuées de façon un peu trop abstraite à l'être humain. Les formes de dépossession qui les caractérisent se traduisent par ce que Butler et Athanasiou qualifient de « fissuring of the subject, or its constituting "difference" » (Butler et Athanasiou ix), remettant totalement en question toute référence à un sujet inscrit dans un ordre immuable du monde, maîtrisant son propre destin. Elles traduisent le

sentiment que les paradigmes que l'on a toujours considérés comme structurants ont été sinon définitivement abandonnés, du moins considérablement affaiblis. Nous verrons que c'est d'abord celui d'un sens universel et absolu offert par les grandes traditions auquel il suffisait au sujet de se conformer pour trouver une réponse aux énigmes de l'existence. C'est ensuite la mise en doute de l'existence d'une sorte d'identité substantielle qui positionnait le sujet dans une stabilité et une cohérence, quels que soient les aléas de son parcours existentiel. Ces deux formes de dépossession ont aggravé la difficulté du sujet à vivre des événements tragiques et douloureux qui, de nature très personnelle ou historique, ne pouvant plus trouver d'explication dans un sens qui leur préexisterait, manifestent leur effet sur lui dans toute leur imprévisibilité, leur brutalité et souvent leur absurdité.

a.1) Un monde privé de sens

Freud explique que notre désir insatiable que le monde ait un sens ne fait qu'entretenir une illusion[57]. En imaginant un ordre qui serait mystérieux et caché mais où il aurait une place et un rôle, l'humain chercherait surtout à compenser ses angoisses et ses déceptions. La conception antique avait le mérite de permettre à chacun de s'imaginer occuper la place qui lui était destinée dans un monde nécessairement harmonieux. Il semblerait naïf de vouloir reconstruire actuellement un tel paradigme. La réalité de nos vies contemporaines s'est radicalement détachée de toute référence à une harmonie du monde qui, face aux événements tragiques de notre histoire, est devenue une notion incongrue. Sur le plan conceptuel, la philosophie s'est ainsi littéralement vidée de toutes les qualités qui constituaient le monde des Anciens, celui d'une « Mimesis » à dimension cosmique[58]. L'humain n'est plus en position de contemplation ni de sidération mais se sent simplement « jeté » dans un monde qui n'est plus ni cosmos, ni création divine mais un monde qu'il a la responsabilité de façonner lui-même, en lui donnant ainsi un sens.

Il y a dans *What a Carve Up !,* malgré sa dimension très politique et polémique, un rapport au monde que l'on pourrait qualifier de poétique. Toute la construction du roman de Coe repose en effet sur un rapport mystérieux au monde de l'enfance, à ses rêveries comme à ses

[57] Suite à ses échanges de correspondance avec Romain Rolland, où il s'était opposé à lui sur la notion de « sentiment océanique », Freud avait repris ses arguments pour introduire la thématique de *Malaise dans la Culture* (1929*).* On retrouve la même hostilité à la recherche d'un sens global du monde notamment religieux dans *L'Avenir d'une illusion* (1927) où il explique que ce sens n'est qu'une illusion qu'il définit en la distinguant de l'erreur ou de l'hallucination parce qu'elle ne serait qu'une déformation issue de nos désirs.

[58] Dans *L'actualité du Beau*, Hans-Georg Gadamer reconsidère une mimesis pythagoricienne bien plus que platonicienne, en référence à un ordre cosmique obéissant non seulement à une harmonie mathématique mais surtout à un absolu de beauté, « emprunté à la danse des étoiles » (Gadamer 1992, 61).

vulnérabilités. Le jeune Michael ressent, outre son goût pour le cinéma sur lequel nous reviendrons, une attirance très vive pour l'espace et les étoiles que l'on peut traduire par un besoin de s'envoler, de se dégager des pesanteurs. Cette magie de l'espace qu'exprime Michael est très éloignée de cette harmonie mathématique des mouvements célestes qui fascinaient les anciens. C'est en fait une poésie très simple qui s'exprime autour de l'aventure d'un homme, Youri Gagarine. Des similitudes étranges sont décelables entre l'admiration que voue le jeune Michael à Gagarine et l'hommage étonnant que Levinas lui a rendu dans un court article du recueil *Difficile Liberté* et qui a été publié avec pour sous-titre « Distances », le terme de « distance » illustrant bien la démesure que traduisent cet événement et son rapport à un « non-lieu ».

L'article de Levinas est une sorte de conte anti-heideggérien : « Pour une heure, un homme a existé en dehors de tout horizon ; tout était ciel autour de lui, ou plus exactement tout était espace géométrique. Un homme existait dans l'absolu de l'espace géométrique » (Levinas 1995, 326). Ce que décrit Levinas, c'est un homme d'une vulnérabilité absolue propulsé au sein d'un environnement présentant pour lui un danger total. Sa survie ne dépendait que de moyens techniques et de sa confiance dans la fiabilité du travail d'autres hommes. Il était à la fois effroyablement dépendant, vulnérable et incroyablement libre. Et surtout, pendant une heure, un homme a été arraché de toute racine à la terre. C'est tout le contraire de la vision d'Heidegger qui repose sur des liens étroits avec la nature participant d'une origine, d'une race, d'un terroir ou d'une culture allant jusqu'à exalter les formes de « l'habiter »[59].

Le dehors de la capsule spatiale n'est que mort et néant et pourtant, à travers son minuscule hublot, c'est une beauté inouïe qui lui est révélée. Gagarine observe sa planète natale, perdue dans l'immensité cosmique. Il ouvre l'accès à une autre visibilité. Le regard d'enfant que Michael porte sur son héros Gagarine sera gâché par le mystère de sa mort un peu ambiguë, comme si les rêves et admirations se ternissaient toujours inexorablement. C'est une première prise de conscience de notre vulnérabilité que l'accès à cette évidence que la réalité ne correspond jamais à nos rêves d'enfants et qu'elle se termine souvent de façon très décevante. Comme beaucoup de romans de Coe, l'histoire de la vie réelle de Gagarine s'achève sur une fin « bâclée », tel un récit sans vrai dénouement :

> Six years later, Yuri would be dead, his MiG-15 diving inexplicably out of low cloud and crashing to the ground during an approach to landing. […] Whatever the explanation, I can no longer recapture or even imagine the state of innocence in

[59] Dans ses *Essais et conférences* (1958), Heidegger donne une véritable dimension ontologique à l'habiter. Pour lui, l'homme n'est tel que pour autant qu'il habite.

> which I must have sat through that afternoon's artless, stentorian celebration of his achievement. I wish that I could. I wish that he had remained an object of unthinking adoration, instead of becoming another of adulthood's ubiquitous, insoluble mysteries: a story without a proper ending (WAC 35).

Michael racontera à son amie Fiona à quel point il a été fasciné par le récit de Gagarine et la description de ce qu'il voyait de sa fusée, « presque un poème » :

> She laughed incredulously. 'You're going to recite it to me now, aren't you?'
> 'Hang on.' I closed my eyes. It was years since I'd last tried to remember these words. "'The day side of the earth was clearly visible,'" I began and then repeated slowly: 'The coasts of continents, islands, big rivers, big surfaces of water… During the flight, I saw for the first time with my own eyes the earth's spherical shape. You can see its curvature when looking to the horizon. The view of the horizon is unique and very beautiful. You can see the remarkable change in colour from the light surface of the earth to the completely black sky in which you can see the stars. This dividing line is very thin, just like a belt of film surrounding the earth's sphere. It's a delicate blue, and this transition from the blue to the black is very gradual and lovely (WAC 353).

La surface lumineuse de la terre, les changements de couleur d'un bleu délicat et toutes les transitions du bleu au noir, traduisent une expression lyrique de l'espace. On pense au paysage romantique tel que l'analyse Michel Collot dans *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours* (2005a). Toutefois, avant de définir une poétique ou une esthétique, c'est à une sensibilité singulière à laquelle on peut faire ici référence. L'analyse de Collot, spécifiquement dédiée au paysage, insiste sur cet effort des romantiques pour se dégager de tous les clichés et lieux communs véhiculés par la culture dominante, afin de parvenir à une relation originale, singulière et intime avec le monde. Paradoxalement sans doute, c'est à partir de la vulnérabilité que l'on peut essayer de redéfinir cette relation très particulière.

Cette sensibilité que permet de développer un positionnement vulnérable, les personnages *d'Even the Dogs* vont en faire l'expérience, non pas dans une cabine spatiale, mais dans la modeste ambulance où ils accompagnent le corps de leur ami Robert vers la morgue. Leur vulnérabilité s'exprime par un remords insurmontable : celui de l'avoir laissé mourir dans la solitude un soir de Noël. Ils ne peuvent plus désormais l'abandonner. Serrés autour de son corps enroulé dans un sinistre sac, ils ressentent cruellement l'absence de la moindre considération pour leur ami :

> And still the van drives on and the men in the front seats talk about what they'll be doing for New Year, and the policeman asks his radio for confirmation that the photographer will be in attendance, and Robert's bagged and rotten body lies between us, limp and heavy, like a roll of carpet being trundled out to the city dump. Shouldn't be like this (ED 36).

C'est sans doute la manifestation la plus générale et la plus intense de la vulnérabilité que ce sentiment profond d'être dépassé, incapable de se raccrocher à un sens, à un ordre. Le problème des personnages *d'Even the Dogs*, n'est pourtant pas une interrogation métaphysique, un questionnement sur la vie et la mort et sur leur place dans l'univers. Leur vulnérabilité s'exprime plus simplement et fondamentalement car ils ne recherchent aucune consolation. Ils aimeraient seulement rendre un véritable hommage à leur ami Robert. Les rituels de funérailles ont toujours eu pour fonction de symboliser la séparation définitive avec le défunt. Cette opportunité du dernier adieu ne leur est même pas offerte. Ils sont alors saisis d'un intense besoin de rituel qui est un appel désespéré, un cri étouffé, celui de leur détresse. S'ils la formulaient, personne ne l'entendrait. Ils ont alors recours à des formes qui peuvent sinon l'entendre, du moins le recevoir. Ainsi, accompagnant la dépouille de Robert, ils s'inscrivent par leur imaginaire dans des formes qui, comme nous le verrons, leur permettent de faire simplement corps avec Robert.

Si nous acceptons ce principe selon lequel il n'y a pas de sens ultime métaphysique à déchiffrer, il demeure donc toutefois de vastes territoires ignorés et inexplorés et nous tenterons de montrer que l'expérience vulnérable peut nous aider à y accéder par le développement d'une forme spécifique de sensibilité, dont Michael dans *What a Carve Up !* mais aussi les personnages d'*Even the Dogs* nous offrent une première intuition. Nous verrons comment il suffira à Michael de se laisser porter par les images floues de ses rêves, nourries de sa vulnérabilité pour que lui soit révélée, au travers de coïncidences intimes, la vérité de ses origines. Nous verrons aussi comment il suffira aux personnages d'*Even the Dogs* d'imaginer de fabuleuses funérailles à leur ami Robert pour s'inscrire avec lui dans une dynamique très singulière.

Slavoj Žižek explicite cette même idée quand il fait référence à l'éternité dans *First as Tragedy, then as Farce,* selon les termes suivants : « not in the sense of a series of abstract-universal features that may be applied everywhere but in the sense that the truth has to be reinvented in each new historical situation » (Žižek 2009, 6). Les Romantiques se sont employés à instaurer un dialogue avec une « Nature » perçue comme un temple d'où émanait une mystérieuse parole. Alors que les grands discours essayaient de plaquer un sens et implicitement de refonder le monde selon ce sens, ils ont instauré la nécessité d'une écoute et d'un dialogue très ambitieux. Notre contemporanéité appelle à un projet plus modeste, mais sans doute aussi exigeant, celui de trouver notre propre parole. Tenter de répondre au défi de la vulnérabilité commence par un effort pour s'ancrer dans le monde en se libérant du soutien de

toute béquille métaphysique. En reprenant le titre d'un essai de Jean-Claude Michéa, *L'empire du moindre mal* (2007), ce serait une façon de nous accorder avec notre finitude avec pour seule ambition une recherche du « moindre mal », en un positionnement humble face à ce « fait brut et insensé de la vie » (Rancière 2001, 39). Nous verrons comment cette conception, qui nous affranchit des grandes explications totalisantes du sens en nous faisant nous accepter vulnérables, nous rapproche de la tradition romantique.

a.2) Des identités figées ou incertaines

L'identité, que le Robert de poche définit comme le « caractère de ce qui demeure identique à soi-même » (384), est le système permettant à tout individu de se percevoir lui-même inscrit dans une stabilité et une continuité par lesquelles il se reconnaît et se sent reconnu[60]. La définition dite « substantielle » de l'identité, qui impliquait que l'on puisse demeurer ce que l'on a toujours été dans une forme de permanence de soi très illusoire, s'est effacée au profit d'une notion moins figée, plus flexible et plus aléatoire[61]. La vulnérabilité, qui a pour effet de déstabiliser le sujet dans ses certitudes, produit un effet sur cette autosuffisance associée au sentiment d'identité. Elle peut même conduire le sujet à se sentir étranger à lui-même et à percevoir que son identité ne tient qu'à un fil ténu. Le défi inhérent à la vulnérabilité pourrait alors consister à récupérer l'énergie issue de la déstabilisation du schéma identitaire pour l'inscrire dans une perspective de subjectivation conduisant à des formes inédites de « ressaisie de soi ».

Lionel Asbo, le voyou du loto, apporte la preuve que le parcours d'un sujet peut connaître des bouleversements quant à la représentation qu'il se fait de lui-même. Cependant, basculer brutalement du statut de petit délinquant à celui de vedette adulée des médias imposerait une reconstruction identitaire qui est loin d'être évidente pour Lionel. Martin Amis soulève la problématique d'une sorte de rigidité identitaire dont il serait difficile de vraiment se libérer. Il décrit tout au long de son roman les comportements aberrants de Lionel, liés à une inadaptation absolue à son nouveau rôle social et à une perte souvent amusante de toute

[60] Edgar Morin associe l'identité à une capacite du sujet à « s'auto-objectiver » lui-même, montrant que cette auto-objectivation fonctionne comme une sorte de boucle réflexive permanente « qui ayant posé le Moi distinct du Je, le réidentifie au Je ce qui lui permet de dialoguer mentalement avec soi-même » (Morin 2001, 94).

[61] C'est certainement David Hume qui s'est posé le plus clairement la problématique de l'identité. Pour lui l'identité n'existe pas vraiment. L'humain aimerait croire qu'il reste inchangé tout au long de son existence. Même le soi ne se perpétue pas d'une minute à l'autre. Dans son *Traité de la nature humaine* il explique : « For my part, when I enter most intimately into what I call *myself*, I always stumble on some particular perception or other, or heat, or cold, light or shade, love or hatred, pain or pleasure. I never can catch myself at any time without a perception, and never can observe anything but perception » (Hume 333).

cohérence. En fait, son personnage a perdu ses repères identitaires et se révèle incapable de s'adapter à ceux qu'imposerait sa fortune miraculeusement acquise. Le roman nous offre même un moment incroyable de lucidité où Lionel exprime son étonnement de ne plus se reconnaître :

> What's happening Des? Me face — me face, Des it's all distorted! From the smiling. I can't get it back to what it was before! … What's happening? Where's Lionel Asbo? Gone. I'm gone, boy, I'm gone. Jesus Load of bollock all this is (LA 181).

Surpris par les changements qu'il constate en lui-même, Lionel ne se reconnaît plus et aimerait « redevenir comme avant »[62]. Il souhaiterait, selon ses propres termes, retrouver son ancien visage. Ne parvenant pas à en faire le deuil, il regrette son identité de voyou qui, à ses yeux, est la seule vraiment valorisante. D'une certaine façon, son nouveau statut lui a fait perdre sa fierté. Il est drôle de constater combien l'ascension sociale inespérée de Lionel le met en face de sa vulnérabilité. Cette perte d'estime de lui-même correspond à une véritable blessure narcissique. Il ne bénéficie plus de cette « reconnaissance de la rue », de ce respect et de cette crainte qu'il inspirait et vit désormais dans une nébuleuse où il se perd et se rend ridicule. Il semblerait donc très difficile de se couper de ses origines et Lionel nous montre que l'identité, obéissant certainement plus à des contraintes d'antériorité que d'intériorité, est souvent une réalité qui s'impose au sujet et dont il lui est difficile de s'affranchir. Une angoisse particulière peut alors se développer, qui est celle d'une perte identitaire.

Notre vulnérabilité ne cesse en effet de nous révéler « autre » que ce que nous pensions être. Elle nous contraint à nous dégager de ces images de nous-mêmes dans lesquelles nous avions appris à nous reconnaître. Elle nous empêche également de nous identifier à ce que nous souhaiterions devenir. C'est le constat amer que fait la clone Sonmi dans *Cloud Atlas.* Lors de son processus d'« ascension » vers la conscience qui, nous le verrons, n'est en réalité qu'une manipulation, Sonmi est victime de railleries et d'hostilité de la part des étudiants qui ne cessent de lui rappeler cruellement ses origines : « I don't vend burgers in your dinery, fabricant: why are you taking up space in my lecture theater » (CA 231). Toutefois, elle se rend compte, et ce n'est pas sous l'effet de la moquerie des autres mais par un retour sur elle-même, qu'elle a bien été esclave chez Papa Song : « I understood that one's environment is a key to one's identity, but that my environment, Papa Song's was a key I had lost » (CA 238). Tout semble se passer comme s'il y avait une sorte de détermination indépassable du sujet par ses origines, problématique qui est également abordée dans *What a Carve up !*.

[62] La traduction de Bernard Turle est la suivante : « J'arrive pas à la faire revenir comme avant » (LAt 252).

En effet, Michael confie à Fiona la vérité sur un épisode essentiel de sa vie. Alors que Fiona s'endort, il lui raconte ce dîner au restaurant en tête à tête avec sa mère où cette dernière avoue finalement à Michael ce qu'elle lui a toujours caché — que le père qu'il adorait n'est pas son vrai père :

> Finally, she took a breath and told me that there was something I had to know about my father. Something she'd been meaning to tell me ever since he died, but had never had the nerve because she knew how much I worshipped him — how he'd always been my favourite, out of the two of them. […]
> 'So, I said: Are you telling me that the person I called my father all those years wasn't my father at all? That he had nothing to do with me?'
> 'And she said: Yes' (WAC 417-418).

Ce qui constituait Michael était un non-dit et il comprend qu'il s'est construit sur une histoire fausse, sur une insincérité concernant sa propre origine. La mère de Michael, alors qu'il n'était qu'un enfant, avait accepté la demande du père biologique de voir son fils et organisé une rencontre rapide :

> 'I took him up to your bedroom and he stood and looked at you for about five minutes, until you woke up and caught sight of him and started screaming fit to bring the roof down.'
> 'But that was my dream,' said Michael. 'That was my nightmare. I dreamed that I was staring into my own face.'
> 'Well, you weren't,' she said. 'It was your father's.' (WAC 428).

Le rêve répétitif que fait Michael correspond donc à cette effraction infantile. Le visage terrifiant qui lui apparaît est celui de son père biologique qui l'effraie et dans lequel il croit se reconnaître vieilli. Il est hanté par ce visage qu'il s'est approprié. Ce cauchemar ne cesse d'entretenir sa certitude que c'est son propre visage qui le hante : Michael est victime d'un sentiment inconscient de précarité psychique. Cette incertitude quant à l'identité de son père, qui plane tout au long de *What a Carve Up !,* crée chez lui une déstabilisation de ses repères essentiels et une identité fragile qui le renvoie constamment à sa vulnérabilité. C'est concrètement l'impression d'un lâchage, d'un abandon qui conduit à une difficulté du lien de soi à soi.

Il n'est certes pas facile pour le sujet de se libérer de failles inscrites dans ses origines biologiques, ses attachements géographiques et sociaux, voire dans ses différences et ses exclusions qui émergent sous son identité instable. Le moment épiphanique qui clôt *Jerusalem* est l'illustration très éphémère que cela semble possible, du moins lors de circonstances particulières : courts instants où une magie opère, celle de la rencontre d'identités qui ne sont plus cristallisées par leurs appartenances et leurs origines mais se rencontrent sans aucune

crispation. La scène culminante du roman de Neate est en effet celle où le chanteur clandestin Nobody dévoile son visage et chante sa version rap de *Jerusalem* face à une foule en délire et à un chœur d'enfants récitant les vers de Blake. Ces lignes donnent l'impression que cette foule en communion efface en un instant toutes les différences, toutes les rugosités et les souffrances de l'histoire anglaise et de son passé colonial, intégrant même ses éléments les plus extrêmes, du cynique arriviste Preston Pinner au jeune chanteur rebelle Nobody.

Il n'y a plus qu'un « ici et maintenant » et tout est mis à distance, moment indéfinissable d'affects et de symboles où les codes identitaires sont abolis, comme si la musique offrait cette opportunité de sortir des rôles imposés par la vie sociale ordinaire, celle qui fabrique des identités conventionnelles, des rôles stéréotypés et des identités assez factices. C'est le retour à un affect brut, à une origine partagée, à un vécu oublié qui fait appel à une entente primordiale issue d'un passé hors du temps. L'espace sonore est le premier espace psychique. L'art et la musique en particulier sont des dissolvants d'identité. Ils impliquent une union avec l'autre, qui tient d'un élan instinctif proche d'une animalité qui nous fonde. Il ne s'agit dans *Jerusalem* que d'une représentation éphémère, une sorte de moment de grâce facilitée par les rythmes musicaux. Les tensions demeurent, l'Angleterre reste ce qu'elle est, sans pouvoir se départir de son néo-colonialisme. Preston Pinner est visiblement ému et aimerait que cet instant se prolonge tout en étant incapable d'imaginer ce que cela pourrait modifier concrètement dans son existence, et même tout simplement comment ouvrir à nouveau un espace de possibilité : « But still he couldn't deny the prickle behind his own eyes and wished he could hold the moment for ever or until he figured out what he might do next » (J 393). Il faut retenir de ce moment exceptionnel cette idée d'un surgissement nécessaire qu'il faudrait sans cesse reconquérir[63]. À cet égard, cette scène pourrait servir d'illustration au concept d'identité défini par Hannah Arendt dans *The Human Condition* (1958). Pour elle, en effet, l'identité n'a rien d'une essence qui serait à découvrir parce que cachée mais est au contraire quelque chose de fragile à construire en permanence, au gré des relations humaines. Par le partage de paroles et leurs actes, les individus créent un « espace public » que Hannah Arendt définit comme celui de « l'apparence » : « Our feeling for reality depends utterly upon appearance and therefore upon the existence of a public realm into which things can appear out of the darkness of sheltered

[63] Comme le remarque Jean Michel Ganteau, *Jerusalem* exprime l'émergence d'aspirations à la réconciliation et à la solidarité mais qui s'éteignent inexorablement si elles ne sont pas constamment entretenues et renouvelées : « The narrator's judgement falls on the scene with unambiguous determination and the intimation is that, try as they may, the various parties will for ever fail to be fully reunited. Connection and the relational impulse are envisaged as endless process, without any possibility of stabilisation. Jerusalem shows that it is of the nature of the connective impulse that it is always already abortive, always to be performed again, which implies that it invades the narrative » (Ganteau 2015b, 8).

existence, even the twilight which illuminates our private and intimate lives is ultimately derived from the much harsher light of the public realm » (Arendt 1958, 51). Arendt reprend la terminologie du théâtre avec ses acteurs et ses spectateurs pour montrer que l'identité ne surgit que lorsque l'on apparaît à l'autre, aux autres, en une conception purement phénoménologique de l'identité. Ainsi, nous retiendrons ce concept d'une identité totalement détachée d'un moi inaltérable mais au contraire totalement associée à un moi vulnérable et constamment en tension. La question se pose de savoir si on peut l'appréhender au-delà d'une très éphémère émotion artistique. Il nous semble que le concept d'événement en produisant sur le sujet des effets de dés-identification en prise directe avec sa vulnérabilité lui offre une possible inscription dans la dynamique d'un écart à toute représentation identitaire d'un soi figé.

a.3) L'avènement de l'événement

La caractéristique essentielle de l'événement est de se manifester de façon imprévue et en ce sens on peut l'associer à une expérience de non-maîtrise et de dépossession absolue. La philosophie contemporaine faisant souvent référence à un « sujet événementiel »[64], offre des outils pour penser un sujet ouvert à des rencontres et des situations qui, par leur soudaineté, révèlent sa vulnérabilité de façon souvent radicale. L'événement tient toujours de rencontres multiples car il est simplement ce qui a lieu, ce qui arrive, et au regard de la vulnérabilité sa part de surprise est déterminante. La phénoménologie de la donation, selon l'acception que lui prête Jean-Luc Marion dans *Étant donné: essai d'une phénoménologie de la donation* (2005), insiste sur ce « surgissement imprévu, saccadé et discontinu de l'apparaître » (Marion 2005, 196). Il peut s'opérer selon de multiples modalités : être heureux, douloureux, voire insoutenable mais il crée un lien du sujet avec le sensible et le vulnérable, lien auquel il ne peut se soustraire. La pensée de Claude Romano, qui développe une « herméneutique événementiale », va dans le même sens en appréhendant l'humain non par sa présence comme sujet, mais comme « advenant »[65]. Une idée centrale chez Claude Romano consiste à considérer que, si l'on n'était plus exposé à la surprise des événements, il deviendrait impossible de se définir soi-même. Peu importe qu'un événement ait été ou non anticipé, voire planifié, programmé c'est sa nature même qui lui donne sa dimension surprenante. C'est le cas

[64] On peut citer l'article de 2010 de Boyan Manchev, « Sujet événementiel et événement-sujet. Les défis d'une politique de la métamorphose » (Manchev 32-42).

[65] Claude Romano, dans *L'événement et le monde* (1998) et *L'événement et le temps* (2015), s'intéresse aux diverses modalités de subjectivation à partir des événements qu'il définit comme des « noyaux de sens ».

notamment dans ces vécus déstabilisants que sont toujours la mort d'un proche ou une naissance.

Lorsque Danny découvre le cadavre de Robert, au tout début du roman de Jon McGregor, il va être totalement le bouleversé. Cet événement lui fait perdre ses habitudes les plus ancrées et ses comportements les plus passifs. Il se sent soudain responsable d'actes qu'il se doit d'accomplir. Sa priorité consiste d'abord à annoncer la nouvelle à la fille de Robert, Laura. Il ne peut pas ne pas intervenir ni s'impliquer, comme s'il était chargé d'une mission sans pouvoir s'en exonérer : « What the fuck was he thinking? Couldn't just leave Robert lying on the floor. Couldn't just wait while someone else climbed in through the window or broke the door down and found him lying there like that » (ED 25). Une espèce de responsabilisation et presque de panique de ne pas pouvoir rapidement accomplir ce qui s'impose, révèle un Danny quelque peu surprenant, investi d'un devoir. Le sens d'une responsabilité morale[66] le conduit à sortir de sa passivité. Il n'obéit pas à des principes formels et abstraits mais réagit en fonction d'un élément qui a pour lui de la valeur et qui est en relation directe avec sa vulnérabilité. Nous verrons comment chercher à percevoir ce lien de la responsabilité avec la vulnérabilité conduit à une approche pragmatique de la responsabilité permettant d'éviter les écueils des définitions formalistes[67]. Cependant, ce qui nous intéresse ici, c'est que l'événement révèle en Danny des qualités que lui-même sans doute ignorait.

Le neveu de Lionel Asbo, Desmond, est comme son oncle un personnage déroutant. Il se veut son opposé. Il cherche à vivre une existence très conformiste mais il est torturé par la honte d'avoir eu des relations sexuelles avec sa grand-mère Grace, honte dont il ne se libèrera jamais. Cela ne l'empêche pas de chercher à vivre de façon très conventionnelle. Ainsi, il se marie, fonde une famille et devient le papa d'une petite Cilla :

> Almost immediately Cilla dipped beneath her birth weight, to a pitiable four pounds fifteen, and Des, watching her evaporate, felt himself lose ground. He was like Uncle Li. Not happy. Not sad. Numb. And he still couldn't trust himself to hold her. *No,* he kept saying. *I'll drop her*. *I'll smother her*. No! But then this changed (LA 222).

[66] Comme l'explique Paul Ricoeur dans « Le concept de responsabilité: essai d'analyse sémantique. » (Ricoeur 1994, 28-48), le concept de responsabilité morale n'a été que tardivement examiné par la philosophie et n'a pas fait l'objet d'une conceptualisation approfondie : « L'essai est motivé par la sorte de perplexité dans laquelle m'a laissé l'examen des emplois contextuels contemporains du terme responsabilité.[…]. On est surpris qu'un terme, au sens si ferme au plan juridique, soit [..] sans inscription marqué dans la tradition philosophique » (Ricoeur 1994, 28).

[67] Le processus de responsabilisation dans sa dimension intersubjective offre une voie pour se dégager d'une fondation du concept de responsabilité en référence à des absolus qui le rendent difficilement applicable dans la réalité. La vision pragmatiste de la responsabilité a fait l'objet de travaux spécifiques de la part de philosophes comme Margaret Urban Walker et Marion Smiley.

Desmond évoque une évaporation du bébé parce que, comme tout bébé, Cilla a perdu un peu de son poids de naissance mais pour lui c'est comme si la petite fille se diluait, devenait invisible et risquait de disparaître à force de fragilité. Il est étonnant de remarquer à quel point la légèreté du corps de son bébé est physiquement pénible et presque douloureuse pour Desmond. Quelque chose tient au rappel d'une vie fœtale en apesanteur, élément qu'il ne peut appréhender, qui ne cesse de se dérober à lui et qui est pourtant en lien avec sa paternité. Néanmoins, ce qui est ressenti de façon très physique par Des tient de sa propre vulnérabilité en écho à la vulnérabilité radicale du début de la vie. Des se sent comme sonné, désarçonné par ce contact avec le petit corps qu'il n'ose toucher ni prendre. Il lui faut trouver des ressources qui lui sont inconnues pour accueillir ce petit être. Il réalise l'existence d'une faille entre l'image qu'il avait conçue pendant des mois de ce bébé et l'expérience intime du moment où sa paternité devient effective : ni surpris, ni heureux, ni triste, mais un peu abasourdi par une étrangeté. Il est encore saisi dans un processus mental dont il ne peut finalement se libérer. Il est difficile de se représenter le corps d'un bébé qui, étonnamment, nous vulnérabilise par ce sentiment d'une potentialité énorme, celle de la promesse de toute une vie dans une petitesse radicale. Il y a dans ce sentiment vulnérable exprimé par Desmond une étrangeté liée à une proximité avec le trop intime, le trop familier. Ses propres repères ne lui permettent pas de s'accommoder à cette forme d'étrangeté.

L'événement comme révélation de la vulnérabilité, « accueil d'une blessure » (Bartoli 110), potentialité d'une inscription nouvelle dans le monde, oblige à penser le sujet en fonction non plus tant de lui-même mais de ce qui l'affecte. Le Romantisme nous aide à penser l'événement comme tombant au monde et devant être accueilli dans un tourbillon de sens plutôt que sagement neutralisé dans un monde qui se protégerait, se recroquevillerait sur lui-même et se figerait. La surprise peut ainsi être rattachée au concept de « capacité négative ». La généalogie de cette catégorie attribuée à John Keats a été reprise par le psychologue anglais W. R. Bion[68]. Elle consiste à puiser de l'énergie depuis l'embarras, l'impuissance et le sentiment d'être perdu[69]. La capacité négative est cette capacité de transcender les états négatifs qui s'imposent à nous. C'est un peu ce qu'illustre la réaction de Danny et de Desmond : ils sont tous deux abasourdis par un événement qui les touche de très près mais ne paralyse par leur

[68] Jacquelyne Poulain-Colombier a consacré un article, « Lire Bion avec Keats. » (Poulain-Colombier 114-116).

[69] Ce sont ces trois capacités (être dans l'embarras, être perdu et être impuissant) que le psychanalyste britannique Adam Phillips considère comme les ressorts du psychisme humain dans son ouvrage *Trois capacités négatives* (2009). La capacité à supporter ces trois états, qui mettent le sujet face à ses limites et qui sont effectivement des situations de vécu vulnérable, .correspondrait aussi, selon lui, à la qualité indispensable à l'exercice de la psychanalyse.

capacité d'agir. L'interrogation qui apparaît consiste à savoir comment, alors que l'événement s'impose brutalement à lui, il procure au sujet une sorte d'énergie qui l'incite à participer à une dynamique qui ne lui est pas familière.

L'événement fait prendre conscience au sujet que, lorsque s'opère un débordement de ses ressources habituelles, se mobilisent chez lui des forces qui lui semblent inquiétantes car elles surgissent de sources profondes, archaïques, mystérieuses et ambiguës. Il vit une forme de dépossession absolue où il perd la capacité de se penser lui-même, devenant le spectateur de sa propre existence. Un épisode de l'existence de Zachry, dans *Cloud Atlas,* est significatif, illustrant une autre forme de dépossession, celle où le sujet se découvre en contradiction absolue avec ce qu'il croyait être.

Zachry fait l'expérience d'une situation qui déchire ses illusions quant à sa propre cohérence. Il est en effet intimement convaincu qu'il ne doit pas tuer. La loi des Vallées interdit le meurtre parce que, s'il renaissait sous la forme de son ennemi, c'est lui-même qu'il tuerait : « If I'd been rebirthed a Kona in this life he could be me an' I'd be killing myself » (CA 316). Pourtant Zachry n'hésite pas à exécuter un Kona :

> Nay, I answered my en'my, an' I stroked my blade thru his throat. Magicky ruby welled'n'pumped an'frothed on the fleece an' paddled on the dstone floor. I wiped my blade clean on the dead'un's shirt. I knowed I'd be payin' for it by'n'by but, like I said a while back, in our busted worlds the right thing ain't always possible (CA 316).

Zachry ne peut absolument pas se justifier, ni s'abriter derrière l'argument qu'il était en danger. L'homme était même sans défense, endormi. De ce point de vue, Zachry n'est pas sans rappeler « le pâle criminel » qu'évoque Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Il avait soif du bonheur du couteau » (Nietzsche 1963, 57)[70]. Hannah Arendt s'est beaucoup penchée sur le processus qui fait d'un être banal un assassin, dans *Eichmann in Jerusalem* (1963), mais ses thèses s'appliquent mal à Zachry. L'événement du crime tel que David Mitchell le relate concernant l'acte odieux de Zachry, revêt la dimension terrible d'un geste dépouillé de tout sens, acte brutal et absurde à la limite de l'obscène. L'acte semble s'imposer inéluctablement à Zachry, le distanciant totalement de lui-même, si bien que l'auteur de l'acte semble en être presque absent. C'est un événement factuel, exécuté techniquement, un geste, rien de plus. Si l'on définit la capacité réflexive comme la possibilité de se comprendre soi-même, il faut bien

[70] Le personnage de Nietzsche agit sous l'effet d'une pulsion et une fois son acte commis, ne peut se penser assassin : « C'est une image qui fit pâlir cet homme pâle. Il était à la hauteur de son acte lorsqu'il commit son acte : mais il ne supporta pas son image après l'avoir accompli […]. Mais je vous dis : son âme voulait du sang, et ne désirait point le vol : il avait soif du bonheur du couteau ! » (Nietzsche 1963, 57).

considérer que Zachry l'a perdue. Si le sujet vulnérable n'a pas la prétention de maîtriser l'événement, pas plus d'ailleurs que son propre rapport à l'événement, toutefois, par la conscience même de sa vulnérabilité, il se maintient comme sujet par un rapport lucide à lui-même. Selon Simone Weil qui s'est penchée sur les souffrances endurées par les individus lors des tragédies de l'histoire contemporaine, non seulement la lucidité est une exigence indépassable mais c'est la condition même de l'existence du sujet : « Rien au monde ne peut nous interdire d'être lucides » (S. Weil 286). La logique de l'événement oblige à penser le sujet non plus en fonction d'une intériorité que l'on supposerait indépendante et autonome mais dans un rapport toujours instable entre un soi et un « hors soi » qui produit inévitablement un « écart à soi ». C'est cet écart à soi, symptomatique de notre vulnérabilité, qui exige un effort de lucidité en sachant qu'il n'y a jamais d'écart optimal, expression d'une distance pertinente et juste, mais seulement des ajustements incertains et fragiles néanmoins constitutifs du sujet. Le concept de vulnérabilité nous aide dès lors à penser la subjectivation comme processus de production d'une subjectivité toujours inaccomplie. Il ne s'agit pas de devenir une fois pour toutes « sujet », comme si l'on savait ce que c'était que d'être sujet et qu'il suffise d'apprendre comment le devenir, mais d'entrer le plus lucidement possible dans un processus de subjectivation dont l'issue est totalement indéterminée.

b) Un Sujet à protéger ou encore « à-venir »

Les sociétés traditionnelles ont toujours su imposer des repères immuables qui permettaient aux individus de se positionner sans trop de difficultés dans le processus de construction de leur subjectivité. De plus, la référence à l'existence de l'âme comme principe substantiel a longtemps suffi à répondre à toute interrogation métaphysique. Dans notre contemporanéité, le processus même de l'émergence du sujet est devenu beaucoup plus problématique. Une fois que l'on a reconnu que le moi ou plutôt l'image du moi n'est, comme nous venons de l'observer, que le résultat incertain d'identifications fragiles plus ou moins reliées à une illusoire identité originaire, se pose effectivement la question du sujet. Charles Taylor, dans *Sources of the Self* (1992), a montré comment la modernité, en dissolvant les systèmes traditionnels de fixation des rôles et des statuts, avait en quelque sorte condamné l'individu à assumer lui-même la responsabilité du processus de sa propre subjectivation. Nous chercherons d'abord à illustrer les raisons pour lesquelles ce processus, si on le met en perspective d'un rapport vulnérable aux autres et au monde, doit être appréhendé de façon très spécifique. Nous veillerons ensuite à montrer que les formes vulnérables de subjectivation détachent inévitablement le sujet de toute démarche stratégique qui se définirait par des actions volontaristes d'adaptation. Cela nous

conduira à remettre en question l'injonction d'autonomie qui est symptomatique de notre modernité.

b.1) Subjectivation et/ou (re)construction du Soi

Si, comme nous l'avons précédemment analysé, l'événement vient déstabiliser les certitudes et les images illusoires des identifications, c'est bien parce qu'il manifeste un contact avec un terrain sensible et en tension. Nous verrons que, de ce terrain que nous pourrions qualifier de milieu pré-subjectif, émergent des forces contradictoires de subjectivation et de désubjectivation. Ces forces, qui vont travailler le psychisme, l'empêchent de se bloquer et de se fermer dans des carcans rigides qui seraient autant d'obstacles au processus de subjectivation.

Paul Ricoeur nous fait comprendre qu'il n'y a pas de position immédiate de sujet, mais que tout un jeu de médiations réflexives est indispensable pour permettre au sujet de se positionner en tant que tel. C'est tout le sens du concept d'ipséité telle qu'il la définit en opposant *idem* et *ipse*, le premier correspondant à une image formelle et statique, le second à l'altérité au plus intime de soi. Dans *Soi-même comme un autre*, il installe l'altérité au cœur de la subjectivité[71]. Pour lui, le sujet ne peut parvenir à se comprendre qu'en passant par l'extériorité et le rapport à l'autre, y compris celui qui est au cœur de lui-même et il le formule ainsi, dès la préface de son ouvrage :

> *Soi-même comme un autre* suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien. Au « comme », nous voudrions attacher la signification forte non pas seulement d'une comparaison — soi-même semblable à un autre — mais bien d'une implication : soi-même en tant qu'autre (Ricoeur 1990, 5).

Sa propre émergence comme sujet échappe très probablement à tout individu. La seule intuition à laquelle il peut accéder est celle de ses contradictions et de ses incohérences. C'est la raison pour laquelle il nous semble devoir inscrire la problématique du sujet en complément de celle de l'identité et de ses dimensions illusoires. L'émergence du sujet ne peut se concevoir

[71] Il faut ici remarquer que le fondateur de la phénoménologie, Husserl développe une conception solipsiste de la subjectivité que l'on peut même considérer comme radicalement incompatible avec tout principe d'altérité. En privilégiant la connaissance subjective qu'offre toute expérience en opposition à la pensée positiviste, il a certes fait de la subjectivité le « phénomène » par excellence, mais en définissant son essence comme une pure intériorité : « En d'autres termes, le chemin nécessaire pour accéder à une connaissance ultimement fondée en un sens suprême, ou encore ce qui revient au même, à une connaissance philosophique, c'est celui d'une auto-connaissance universelle, d'abord monadique puis inter-monadique, […]. La science positive est la science perdue dans le monde. Il faut d'abord perdre le monde avec *l'époché*, pour le regagner ensuite dans l'auto méditation transcendantale » (Husserl 1994, 41). En conservant la primauté donnée à la subjectivité, les héritiers de Husserl vont au contraire positionner l'altérité comme une sorte de « pierre angulaire » de la phénoménologie.

qu'à partir d'un fond de vulnérabilité constitutive et comme processus jamais acquis et à reconquérir sans fin.

Dans *Jerusalem*, lors de la fameuse émission de télévision où il va devoir s'expliquer sur l'affaire Nobody, Preston Pinner doute de ses capacités de se révéler en toute authenticité, ce qui est assez amusant quand on est le patron d'une société dont le nom est *Authenticity*. Ne sachant pas vraiment qui il est, on a du mal à imaginer qu'il puisse offrir une image sincère de lui-même :

> How could he be himself when he had little idea of who the hell he was? […]. It was one thing being 'real' in a ten-minute spell in the safety of his own home, quite another attempting it on live TV. He could do media mogul standing on his head, personify urban cool in his sleep, even front hip-hop roughneck at a pinch. But Preston Pinner? How could he possibly speak truthfully as someone he didn't know? No sooner had he phrased the question like this than he knew the answer. Just like 2P was a brand, just like Tuppence was a brand, so was Preston Pinner. It didn't matter if his character had authenticity, it needed Authenticity and that was his trademark (J 363-64).

Quand la personne se réduit d'elle-même à n'être qu'une marque, une sorte d'étiquette, elle s'enferme dans le schéma sclérosant l'inscrivant dans un système d'automatismes objectivant, l'écartant de tout processus subjectivant. D'autres personnages de notre corpus se calent sur ce type d'attitude qui est finalement confortable et dont la famille Pinner en est tout à fait emblématique. Nous verrons tout au long de ce travail comment David Pinner, le père de Preston, mais surtout le gentleman britannique qui se révèlera être leur ancêtre, ont pour seul souci de préserver leur image, déployant un véritable art de se justifier en faisant référence à des prétendues valeurs qui les protègent de toute remise en question d'ordre subjectif[72].

En revanche, dans chacun des récits de *Cloud Atlas*, les principaux personnages parviennent à se dégager de situations visant à les enfermer ou à les neutraliser. Une dimension de subjectivation émane de leurs multiples expériences de libération de contextes claustrophobiques et sclérosants. Au cœur des situations apparemment les plus bloquées, apparaît toujours une ouverture, une sorte d'appel d'air qui les fait s'élever au-dessus des affres de leur contexte historique pour les positionner dans une relation fondamentalement solidaire. Adam Ewing, sauvé de l'empoisonnement par l'indien Autua, s'engage dans le mouvement

[72] Dans un article du *Guardian* de Juillet 2009, Bernardine Evaristo dresse ce tableau peu flatteur des Preston père et fils : « The Pinners, father and son, are the most fully realised and entertaining characters here. Preston is a cynical observer of people, yet although he is both public school and Oxbridge, he wears the belt-below-the-bum jeans and thick gold bling of an American gangsta rapper. Authenticity — "keeping it real" — is, of course, about image and inauthenticity. The excruciating relationship between father and son is nuanced and brilliantly depicted. Preston doesn't seem to care about anything much, and ends up swirling into emotional oblivion in the vortex of his own fakery. His father can't honestly connect to anything either, least of all his son. Bland, self-serving, idiotic, he ends up drowning in drink and mediocrity » (Evaristo n. p).

abolitionniste; Frobisher le tourmenté, bien que mettant fin à ses jours, écrit une œuvre musicale qui va résister au temps; Luisa Rey parvient à lutter efficacement contre les agissements néfastes d'une société de l'industrie nucléaire dont les responsables auront tout tenté pour la supprimer; Cavendish s'associe avec d'autres résidents de la maison de retraite où on l'a enfermé pour se lancer dans une rocambolesque et amusante évasion et Sonmi malgré les poursuites et des menaces dont elle est l'objet parvient à rédiger une déclaration d'une réelle portée historique. Meronym sauve la tribu de Zachry d'une extinction définitive. Les dernières phrases du roman de Mitchell reprenant la métaphore des gouttes d'eau dans l'océan, suggèrent cette idée que des actions qui semblent dérisoires peuvent contribuer des transformations collectives et historiques de grande ampleur : « Only as you gasp your dying breath shall you understand, your life amounted to no more than a drop in limitless ocean! Yet what is any ocean but a multitude of drops » (CA 520).

Il est significatif qu'aucun de ces personnages de *Cloud Atlas*, ne se positionne en protection de son « moi souverain » mais qu'au contraire tous, à un moment ou un autre, se mettent en péril. Le personnage de Sonmi, tout particulièrement, soulève de nombreuses interrogations. Il est assez étonnant qu'un clone, par définition dépourvu de toute singularité et de toute capacité subjective, devienne la figure emblématique du sens même de la subjectivité. Ce paradoxe permet de mettre l'accent sur une subjectivation émergeant d'une intersubjectivité au spectre très large reposant sur une solidarité qui dépasse tout clivage d'appartenance et d'identification et correspond à la thématique du roman de David Mitchell.

Le dictionnaire de philosophie de Gérard Durozoi et André Roussel donne de l'intersubjectivité la définition suivante : « un tissu de relations existentielles crée par la communication qui s'opère entre les consciences individuelles, dans un climat de réciprocité » (Durozoi 94). Le terme de tissu est intéressant car il est compatible avec la notion de sujet qui vient d'être évoquée, sujet qui n'est pas immédiatement repérable dans un présent qu'il contribue pourtant à créer et qui finalement le révèle. En effet, le flux des relations dans lesquelles s'engage un individu peut le faire émerger pleinement comme sujet tout en le protégeant de toute identification le chosifiant. Si ce schéma fonctionne presque à la perfection dans la vaste fresque historique de *Cloud Atlas*, il semble se heurter à des obstacles insurmontables dans le cadre de relations plus intimes et personnelles.

Dans *What a Carve Up !* apparaît le personnage émouvant de Fiona, qui se caractérise par une générosité et une sensibilité peut être un peu excessives. Alors qu'un vagabond lui demande l'heure, elle s'empresse de lui donner un peu de monnaie :

> This was a reference to an old man who had approached Fiona as we were walking to the restaurant. Although he had merely asked her for the time, immediately she had taken twenty pence out from her purse and pressed it into his palm. He seemed more taken aback than pleased, and it was left to me to tell him that it was actually a quarter to nine — for which he thanked me as he went on his way (WAC 150).

Toutefois, dans la relation qu'elle entretient avec Michael, on sent une certaine prudence chez Fiona et même un peu d'amertume. Elle a compris que Michael était un personnage un peu torturé et fragile et ne veut surtout pas être sa « bouée de sauvetage ». Fiona en a assez d'aider les autres : « Well I'm just not in the business of rescuing people any more. That's all. I just want you to understand this » (WAC 153). En réalité, ils vont tous les deux passer à côté d'une relation plus riche, plus profonde qui aurait exigé plus d'abandon de leur part. Le lecteur ressent l'impression que leur relation est en train d'échouer et cela en grande partie parce que Fiona, comme Michael, opèrent un repli sur eux-mêmes. La saisie de soi dans sa vulnérabilité ne conduit pas nécessairement, comme dans *Cloud Atlas,* à des engagements courageux mais souvent à des formes de retrait associées à un sentiment de méfiance. L'individu qui se sait vulnérable a tendance à être « sur ses gardes », à ressentir la peur que l'autre n'abuse de lui, ne profite de ses faiblesses. Ce n'est pourtant qu'à partir de sa vulnérabilité qu'il peut rencontrer l'autre et naître comme sujet. Cela suppose toutefois qu'une confiance s'instaure, confiance que le sentiment de vulnérabilité ne peut guère favoriser.

La vulnérabilité conduit souvent à la destruction de la confiance en l'autre. Se pose la question de savoir comment, malgré tout, devenir sujet dans un contexte vulnérable. Si l'on reprend les termes de Levinas, dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, devenir sujet consiste à assumer jusqu'aux limites les plus extrêmes sa « responsabilité pour autrui » :

> La responsabilité pour Autrui — dans son antériorité par rapport à ma liberté — est une passivité plus passive que toute passivité — exposition à l'autre sans assomption de cette exposition même, exposition sans retenue, exposition de l'exposition […]. Ce dépouillement au-delà de la nudité, au-delà de la forme, n'est plus un fait de la négation et n'appartient plus à l'ordre de l'être (Levinas 1978, 31).

Cette subjectivation, qui consiste à se mettre à la place de l'autre, est aussi détachement absolu et cela confirme bien tout le paradoxe de la vulnérabilité qui conduit à être à la fois, comme le suggère Levinas, otage de l'autre mais également piégé dans une non appartenance au monde qui est enfermement sur soi et négation du sujet. C'est là tout le paradoxe de la vulnérabilité, à la fois nécessaire mais aussi obstacle à la subjectivation par les réactions d'isolement et de protection qu'elle suscite.

b.2) Interdépendances et stratégies d'adaptation et de survie

De nombreuses approches de la vulnérabilité, surtout si elles s'inspirent de références au domaine du vivant, font usage de la notion d'adaptation. Il faudrait pourtant essayer de se dégager de ces visions qui consistent à considérer les êtres vivants comme devant s'adapter en permanence les uns aux autres ainsi qu'à un monde qui leur préexisterait. Sans entrer dans des considérations scientifiques qui sont hors de notre propos, il est certain que considérer deux entités distinctes, le monde et le vivant, soumises à des déterminations indépendantes, sied assez mal au défi de la vulnérabilité tel que nous tentons de le définir[73]. Les théories de l'ontogenèse[74], pensant le vivant autour des relations d'interdépendance ou plutôt de « co-implication »[75]du vivant, peuvent trouver une application littéraire en nous incitant, plutôt que de témoigner en spectateurs de phénomènes de la vie, à chercher à s'insérer simplement à leur dynamique avec l'humilité de reconnaître que leur « représentation » est toujours illusoire. Cette démarche scientifique nous semble offrir un éclairage pertinent à notre vision de la subjectivation[76]. En effet, appréhender la vulnérabilité du vivant ne consiste pas à chercher à définir un processus d'adaptation à un environnement défini a priori. Il s'agirait plutôt d'accepter qu'il n'y ait pas de « monde en soi » mais des mondes multiples associés à une multiplicité de formes de vie, mondes dont nous émergeons[77] en participant à leur dynamique, ce qui correspond bien à la notion de subjectivation que nous tentons de définir.

Pourtant, entrer dans cette dynamique ne semble pas être le comportement le plus naturel de l'individu. Si nous avons pu analyser ses réflexes de repli sur soi dans ses relations avec ses proches, il faut y ajouter de véritables stratégies de protection vis-à-vis des menaces que représentent souvent pour lui l'ordre social. L'appartement de Robert était le lieu fédérateur de ce petit groupe, qu'il occupait d'ailleurs de façon assez peu légale. Robert avait toutefois élaboré une stratégie de résistance consistant à ne surtout pas bouger, ne pas quitter cet

[73] Le modèle néodarwiniste qui a fusionné évolution et génétique et se traduit par une recherche d'optimisation des êtres vivants de leurs capacités de survie et de reproduction demeure encore un repère de pensée dominant.

[74] Stephen Jay Gould est la référence incontournable en ce domaine. Il révise les thèses darwinistes dans un ouvrage de près de 1500 pages, *The Structure of Evolutionary Theory* (2002) où il explicite les concepts de non-prévisibilité et de contingence de l'évolution.

[75] Ce concept est développé dans le chapitre « L'auto-organisation : vrai ou faux miracle » de l'ouvrage de Francisco Varela, *Science et conscience, question de* (1999).

[76] Si l'on reprend la définition de la thèse d'Isabelle Peschard qui envisage la science comme « une activité qui ne conduit ni à la découverte ni à l'écriture de la réalité mais à la formulation de nouveaux pouvoir-faire, de nouvelles pratiques faisant émerger de nouvelles réalités » (Peschard 24).

[77] « C'est dans l'expérience même que peut être engendrée une circulation co-constituante entre le discours en première personne décrivant le vécu phénoménologique et le discours en troisième personne décrivant l'observation neuronale d'un événement cognitif » (Peschard 25).

appartement de peur que les services sociaux n'en reprennent possession. Ainsi, Robert ne sortait plus et s'était enraciné dans cet appartement qui était devenu indissociable de lui-même :

> Never left his flat for years had he. Too scared of something. Of what. Of having his flat repossessed while he was gone was it. Thought as long as he stayed put, they couldn't do nothing. Said it was all he had left and he'd fight anyone for it" (ED 109).

Dans *Lionel Asbo*, ce besoin d'un lieu protégé, à l'abri du monde, est aussi très présent. De façon étonnante, la prison est le seul espace où Lionel se sente bien, en tout cas mieux que dans les hôtels de luxe ou dans son manoir de carte postale que sa fortune lui a permis d'acquérir. Lionel a un besoin viscéral de murs protecteurs et il aime tout ce qui ressemble à un bunker. Ce type de construction normalement souterraine et privée de lumière peut servir de figure métonymique. On pourrait même considérer qu'il est une référence indépassable à une forme de comportement et à un certain état d'esprit. Le thème de l'enfermement est récurrent en littérature — on pense aux cellules de Genet mais aussi à la chambre de Proust. La poétique de l'enfermement de Martin Amis relève d'une esthétique des plateaux en zinc et des chariots en fer de l'univers carcéral. C'est un environnement métallique associé au rituel des repas qui, dans une conception très foucaldienne, ressemble étrangement à celui d'un hôpital. Cela étant, hormis la prison, Lionel a fini par trouver un lieu où il se sent presque chez lui : le fameux hôtel South Central. C'est en ces termes que le narrateur le décrit :

> Thrown out of the Pantheon Grand, thrown out of the Castle on the Arch, and thrown out of the Launceston, Lionel was intrigued to learn that nobody had ever been thrown out of the South Central. Zero Ejections, it said in his desktop brochure. Anti-Social behaviour, among the guests at least, was considered a civic virtue, and the incorrigible monotony of Lionel's criminal record (often inventoried in the press) was widely admired. His prestige, here, was boundless, his legitimacy beyond challenge. But it hadn't gone away — the internal question mark, like a rusty hook, snagged in his innards (LA 112).

Cet hôtel au fonctionnement assez surréaliste n'expulse personne, ce qui, pour Lionel, est assez inespéré. Les comportements antisociaux y sont même prisés, et font l'objet de formes de valorisation et d'admiration. Lionel y jouit donc d'un réel prestige. Comme en prison, il y est reconnu pour ce qu'il est et sa légitimité ne suscite aucune critique. Il a trouvé son « chez-lui » au milieu des musiciens de rock ou autres joueurs de football, tous condamnés pour de menus délits ou de banales consommations de stupéfiants. Au milieu de ces petits délinquants, Lionel peut enfin être lui-même: « Hereabouts, Lionel Asbo could just relax and be himself, freely mingling with his fellow superstars » (LA 113). Cette petite communauté de menus malfrats fortunés auxquels l'argent procure une situation protégée et confortable, crée chez le lecteur un

véritable sentiment de malaise : il s'agit d'individus tous semblables, qui s'assemblent en refusant toute altérité et vivent entre eux égoïstement, se livrant en toute impunité à leurs turpitudes. Ils présentent l'image terrible d'une dépossession de soi, d'une dépossession également de tout rapport au monde, une sorte de confirmation sinistre du jugement de Gilles Deleuze dans *L'image-temps. Cinéma II* : « Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde » (Deleuze 2014, 223). Deleuze montre qu'il existe des formes de dépossession de soi découlant d'une dépossession de son rapport au monde, caractéristique de la situation où l'individu se détache et s'isole de tout lien avec ce qui ne lui ressemble pas et qui lui est étranger. Cette dépossession, qui résulte du refus d'ouverture à autrui et au monde, va empêcher l'individu d'accéder à une compréhension de lui-même qui passerait par une acceptation lucide de sa vulnérabilité. Il va au contraire la dénier en croyant se protéger contre les risques que présente pour lui l'autre différent, en se repliant sur une existence parmi des semblables, des pairs. Les communautés de « pairs » croient partager une subjectivité commune, alors que c'est le processus de subjectivation qu'elles contrarient. Le déni de la vulnérabilité associé au réflexe communautaire enferme l'individu dans un cocon stérile composé d'egos semblables, cultivant une surpuissance factice fondée sur un affranchissement illusoire de la vulnérabilité à l'autre différent, au sein duquel aucun processus de subjectivation ne peut véritablement s'amorcer.

La recherche du refuge demeure pourtant la réponse la plus simple au sentiment de vulnérabilité. Si ceux de Lionel Asbo sont assez détestables, celui du mari de Dorothy Winshaw est beaucoup plus accueillant :

> There was a small red bricked cowshed which had somehow managed to survive Dorothy's expansion programme (she had demolished most of the original buildings and replaced them with row upon row of massive broiler-shed and controlled environment houses un dull grey steel), and it was here that he spent most of every day, his only companion being his whisky bottle and whichever of the sicker, more enfeebled farm animals he had managed to rescue from their confinement in the hope of restoring them to health: chickens, for instance, whose legs could no longer support their over-developed bodies, or cattle with dipped backs and distorted hips from carelessly prescribed growth hormones.
> For a long time, the existence of this gloomy haven was unknown to Dorothy who could rarely be bothered to inspect her own premises: but when by chance it was finally discovered she could not conceal her furious contempt for her husband's sentimentality. (WAC 243).

Pour George, cette tentative de créer un petit ilot protégé des agissements industriels perpétrés par son épouse se solde par un cuisant échec. Sa sensibilité à la souffrance animale est même une occasion supplémentaire d'accentuer le mépris que lui voue Dorothy. À ses yeux, ce comportement ne témoigne que d'une sentimentalité stupide. Leur vie de couple est en fait un

rapport de domination qui va jusqu'à l'humiliation pour George. Incidemment, Coe pose ici la question de la légitimation des situations d'oppression. La domination se fait d'autant plus forte qu'elle s'exerce avec le consentement — pour ne pas dire la complaisance — du dominé. Il est généralement considéré que la domination est plutôt du côté masculin. Dans le couple George-Dorothy, cela fonctionne en sens inverse. Par la création de sa petite étable où il protège quelques animaux de la maltraitance, il tient à distance la logique économique qui régente l'activité d'élevage de son épouse. Tout cela peut paraître assez dérisoire mais il est intéressant de retenir que ce qui insupporte Dorothy, dans les activités clandestines de son mari, c'est leur dimension affective.

Il est une démarche beaucoup plus radicale qu'aurait pu choisir George : la fuite. La fuite est cependant un acte relatif. S'il s'agit de l'éloignement d'un lieu et d'une communauté, c'est peut-être aussi une tentative de rapprochement d'un autre lieu et d'une autre communauté. La fuite est peut-être encore une autre forme de quête d'un refuge, ainsi que le démontre l'histoire de Zachry. Le mouvement de fuite est une tentative de « s'étranger » en espérant se re-trouver soi-même. Il s'agit de tenter de faire surgir une « singularité quelconque » au sens d'Agamben dans *La communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque* (1990), celle d'un être qui ne se définit plus par ses conditions initiales d'appartenance. Zachry, au tout début de l'épisode *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin After*, ne fait pas vraiment preuve d'héroïsme. En poursuivant une poularde, il se fait surprendre par la tribu guerrière ennemie des Kona et par sa maladresse, les conduit jusqu'à son père et son frère Adam. Les Kona vont alors, massacrer le père et capturer le frère. Depuis, Zachry ne cesse de mentir sur les véritables circonstances de cette agression, ayant assisté, impuissant et passif, à l'exécution de son père. Il est certes conscient de sa lâcheté mais, cherchant à se justifier en alléguant d'une faiblesse qui serait inhérente au monde et à ses créatures, il est toutefois conscient qu'il aurait pu se comporter différemment :

> Stay put an' sink my blade into a Kona neck? Follow 'em back to their camp an' try'n free Adam? Nay, Zachry the Brave Niner he snakysnuck up a leafy hidenick to snivel'n' pray to Sonmi he'd not be catched'n' slaved too. Yay, that's all I did (CA 251).

Zachry se condamne lui-même à vivre en entretenant cette mauvaise conscience : « I'm shoutin' back more'n long years at myself, yay, at Zachry the Niner, Oy, list'n! Times are you're weak 'gainst the world! Times are you can't do nothin'! That ain't your fault, it's this busted world's fault is all! » (CA 253). Il y a donc, selon Zachry, des circonstances où l'on ne peut vraiment rien faire, conviction qui l'incite à fuir toute responsabilité et qui, paradoxalement, le coupe de

toutes ses origines et le fait se rapprocher de la Presciente Meronyme avec laquelle il s'enfuira. On peut voir dans cet épisode un enseignement un peu étrange de *Cloud Atlas,* consistant à montrer comment une fuite consécutive à des comportements désastreux peut, en réalité, ouvrir l'individu à de nouveaux horizons. Ce qu'expérimente Zachry est une espèce d'autonomie retrouvée par une rencontre avec l'altérité. Certes, cela ne correspond pas nécessairement à la démarche qui, habituellement, préside à la construction de l'autonomie. L'évolution de Zachry permet toutefois de bousculer l'opposition trop systématique entre vulnérabilité et autonomie : tout ce qui ferait obstacle à l'autonomie tiendrait de la vulnérabilité. Plus l'individu est vulnérable, plus nombreuses sont les déterminations qui lui échappent et plus il lui est logiquement difficile d'accéder à quelque forme d'autonomie. La vulnérabilité représente à elle seule toutes les contraintes et contrariétés qui s'imposent au sujet, mais elle contribue incontestablement à l'inscrire dans une dynamique l'obligeant à sortir de ses refuges pour se mettre en action et en relation avec les autres. Un lien étroit existe donc entre vulnérabilité et altérité. Ainsi a-t-on souvent considéré que la vulnérabilité ne favorisait guère le développement de l'autonomie mais au contraire la création de liens de dépendance.

Définir l'autonomie, comme une sorte de superbe isolement dans l'autosuffisance, conduit à en faire un idéal assez inaccessible car elle supposerait que toute vulnérabilité ait été entièrement dépassée chez l'individu totalement autonome. Si la vulnérabilité est présente chez l'être prétendu le plus autonome, il faut également admettre que des formes d'autonomie existent bien chez l'être le plus vulnérable. Cela nous amène à penser la vulnérabilité et l'autonomie non pas dans une opposition définitive, mais au contraire selon une articulation toujours incertaine et imprévisible. Il faut pour cela tenter de définir une autonomie qui ne serait pas nécessairement autarcique mais solidaire, se construisant non pas à partir de replis solipsistes mais autour d'une vulnérabilité partagée[78]. Ainsi le concept d' « autonomie relationnelle » tel que le définissent Catriona Mackenzie et Natalie Stoljar dans *Relational autonomy* (2000), constitue une option différente de l'approche kantienne qui suppose un être humain parfaitement rationnel, en mesure de déterminer lui-même les principes moraux sur lesquels guider sa conduite, tout en s'affranchissant des limites imposées par sa vulnérabilité et

[78] Corine Pelluchon en cherchant à définir l'éthique de la vulnérabilité associe l'autonomie au partage, correspondant à son sens étymologique le plus ancien : « L'éthique de la vulnérabilité, née pour ainsi dire sur les bancs de l'hôpital, a pour ambition d'asseoir le politique sur une autre conception de l'homme et de son rapport à l'autre que lui, sur une autre ontologie. Sans remettre en question l'importance de la notion d'autonomie ni même discuter son statut de principe de l'éthique médicale, il s'agit de retrouver une dimension oubliée de ce mot. Cette dimension renvoie à l'étymologie première du terme *nemô*, partager. Cette idée que les hommes ont tous une chair, ont cette fraternité-là, et que l'homme a la responsabilité de la nature est l'horizon de cette éthique de la vulnérabilité » (Pelluchon 2010, 102).

des formes de domination politique, religieuse, sociale auxquelles il ne pourrait seul résister[79]. Cela nous conduira à examiner, au travers des œuvres de notre corpus, toute l'ambivalence des rapports d'altérité qui peuvent à la fois être sources d'accroissement de nos vulnérabilités mais également potentialités de développement de notre autonomie. Encore faut-il au préalable se débarrasser de cette référence presque obsessionnelle à l'autonomie individuelle comme idéal vers lequel devrait nécessairement tendre tout être humain.

b.3) L'autonomie comme injonction

Face aux comportements de repli, d'isolement ou de fuite tels que nous avons pu les observer chez quelques personnages de notre corpus, le discours habituel est d'inciter à un travail sur soi, à un effort pour retrouver son autonomie individuelle, en développant des capacités à se responsabiliser et à se prendre en charge. Dans *Even the Dogs*, Laura entreprend cette démarche pour se libérer de ses addictions :

> Like Laura's keyworker giving it all Change is something you need to do for yourself, Laura. You can't wait until someone else does it for you. All those sessions she had with him, going through assessment forms and working out goals and all that. I want to go to rehab, she said, first time she got an appointment with him, but he kept giving it all No but it's not as simple as that, Laura. (ED 82).

Il est pertinent d'analyser comment McGregor décrit la visite de Danny qui se rend au foyer où Laura est hébergée et où elle a accepté de suivre une cure de désintoxication. Laura essaie à son tour de convaincre Danny de se libérer de la drogue et tous deux se mettent à rêver d'une vie « propre », que McGregor traduit dans une phrase interminable, qui culmine en une expression violente du rejet et de l'échec rendue par une brutale chute de registre :

> Danny believe me, I'm going through with it this time. Which he'd heard before. I've had enough, she said, I never wanted to get into it, this far, I want to be clean again, you get me, I'm going to be clean. Turning to him with her hazel-green eyes too close to focus, her voice all warm and blurred and her saying Danny you do believe me, don't you? And for a minute he'd seen the two of them somewhere else, somewhere clean, a brief and lonely vision of them lying clean and healthy in a big wide bed of their own, a car in the driveway, two cars in the driveway, jobs to go to, his contact lenses in a little case on the bedside table, the smell of coffee and bread drifting in from a spotless kitchen at the other end of the house, and the two of them clean and naked in bed beneath soft white sheets, without fear or shame, without

[79] L'autonomie est effectivement la notion fondamentale de la morale kantienne. L'adhésion par le sujet à une règle qu'il se fixerait lui-même serait ainsi le prototype de l'autonomie. Mais cette règle ne serait pas soumise à l'arbitraire du sujet mais au contraire correspondrait à son obéissance absolue à une loi morale universelle fondant autant la dignité humaine que la liberté : « Agis comme si la maxime de ton action devait être érigée par ta volonté en loi universelle » (Kant 1994, 94). Cette vision très théorique d'un monde se constituant autour de normes et de règles fait abstraction de la passivité inhérente au vivant dont l'humain fait partie intégrante mais aussi des liens sociaux et affectifs qui conditionnent son autonomie. L'éthique de la vulnérabilité n'implique pas pour autant le rejet de la notion d'autonomie mais impose de la relativiser comme constitutive de la relation toujours fragile et incertaine à l'autre.

> scars or sores or bruises or scabs, nothing to hide as they woke to the open window of a clear new day, the breeze blowing in from outside and carrying with it the smell of cut grass the postman whistling, the warmth of spring and all that bollocks. (ED 44).

Laura et Danny expriment, de façon très fugace, l'aspiration à une vie bien propre, bien lisse sans aucune aspérité, ni cicatrices, ni bleus, ni croûtes, ni plaies, pour reprendre l'asyndète originelle, dans un environnement lui aussi sans tâches, dans une sorte de rêverie sans conséquences mais allant dans le sens d'une étrange mise en conformité avec tous les standards sociaux.

Il faut bien reconnaître que cette libération des addictions et ce retour vers une normalité sociale, aussi louables soient-ils, ne pourraient s'opérer pour eux que par l'acceptation d'un protocole de soins et donc d'une forme d'assujettissement. C'est justement à cet assujettissement que, tout au long du roman, les personnages ne cessent de s'opposer. Il correspond à l'entrée dans ces dispositifs auxquels Michel Foucault s'est particulièrement intéressé, incitant l'individu à « se connaître », à parler de lui, à faire le récit de sa vie et à se confier à des « experts du soi » :

> Like no one's here to judge or offer advice or comment. All that. We're just here to listen and share so who'd like to get us started. […].
> Let's just go through this form together shall we. Let's identify your needs and your goals and when we're done, I can let you have a bed for the night. Let's talk about your risk behaviours before we start thinking about treatment shall we (ED 66-67).

Les personnages d'*Even the Dogs* perçoivent toute forme d'échange avec les institutions médico-sociales comme un interrogatoire intrusif, une sorte d'inquisition qu'ils ne supportent pas. Ils ont l'impression qu'on leur impose de se livrer à une réflexivité forcée qui leur semble arbitraire et absurde. Leur réaction est pourtant compréhensible. En effet, derrière ces obligations qui ne semblent que formelles, se dissimule une référence implicite à une notion d'autonomie, dont on peut se demander si, dans des contextes de vulnérabilité extrême, elle n'est pas totalement inadaptée. C'est ce normativisme axé sur le thème du développement de l'autonomie subjective que Vincent Descombes critique, en dénonçant la crédibilité et la fiabilité dans *Le complément du sujet* (2004). En réponse au principe d'autogouvernance kantien, Descombes insiste sur l'importance du contexte politique et social dans lequel émergent le concept d'autonomie et les règles contraignantes que produit le plus souvent sa mise en application. À ses yeux, ces règles peuvent en effet se révéler, en fonction des circonstances, plus incapacitantes que capacitantes. Ce type d'analyse nous incite à une démarche plus pragmatique que normative, en nous efforçant en matière de vulnérabilité à nous

intéresser aux processus de vulnérabilisation en eux-mêmes plutôt qu'à des schémas conceptuels qui viendraient se plaquer sur eux. D'autant plus, lorsque ces schémas ont tendance à rendre le sujet vulnérable plus ou moins responsable de sa propre dérive.

Dans *Lionel Asbo,* Martin Amis se positionne totalement à l'encontre de la démarche que nous cherchons à définir, exprimant sans véritables nuances l'idée d'une responsabilité de l'individu dans sa déchéance sociale. Certains passages de son roman révèlent les accents plutôt désagréables d'un véritable ostracisme à l'encontre des bénéficiaires de l'aide sociale. Le tableau qui est dressé de Ringo, l'un des frères de Lionel, est impitoyable, tant sur le plan physique que moral. Ringo est décrit comme une sorte de profiteur sournois et minable, aucune compassion ne transpirant à l'égard de ce personnage qui incarne l'archétype du parasite :

> The interview with Ringo Pepperdine in Sunday's People sparked little controversy. Ringo's complaint — Lionel never gave me a penny piece — counted for nothing when set against the revelations in the text: over the course of thirteen years, Ringo had cost the taxpayer well over a million pounds in benefits and disability allowances. And the colour photograph, with its waxwork effect, won him few admirers: a dishevelled Mongolian, with sunken red-spoked eyes, a needle thin moustache, and a watchfully parasitic leer (LA 176).

Une différence radicale existe sur ce plan avec le texte de McGregor, qui cherche à montrer non seulement que les injonctions à la responsabilisation envers les plus précaires sont extrêmement suspectes mais aussi que ces derniers font naturellement preuve de grandes capacités liées autant à leur ingéniosité qu'à leur combativité. En réalité, afin de satisfaire leur addiction, c'est une lutte de tous les jours, de tous les instants qu'ils mènent avec une opiniâtreté tout à fait remarquable. Il est toutefois désespérant de constater que tous leurs efforts relèvent d'un processus qu'il faut bien qualifier d'autodestruction :

> And counting the money all the time, taking care of the pennies until there was enough for a ten-pound bag to keep them going while they did it all over again. Three or four times a day, measuring out the hours, filling their pockets with shrapnel until they could change it for gear. Having a dig and a nod and then getting up and starting all over again. Full-time job just keeping the rattles off. Takes a lot of effort maintaining the thing, a lot of fucking what, and resourcefulness. (ED 38).

Les personnages d'*Even the Dogs* sont comme enchaînés à une logique absurde de par leur vulnérabilité. Cette même constatation pourrait toutefois s'appliquer à des sujets qui mettraient en œuvre le concept d'autonomie jusqu'à ses formes extrêmes. Eux aussi s'inscriraient dans un mécanisme tout aussi absurde, dans une impossible quête de performance, les incitant à se dépasser sans cesse en fonction d'une prétendue nécessité dont il est difficile d'identifier la cause. Toute référence à une logique inéluctable soulève la question de savoir quelle énergie

l'anime. L'examen de subjectivités absurdes et paradoxales, car se construisant par le déploiement d'une énergie se dissipant en pure perte, soulève la question de la possibilité de canaliser des forces qui orienteraient le processus de subjectivation autour de finalités réellement partagées et solidaires[80].

L'idée que le sujet deviendrait autonome en se faisant l'agent de sa propre transformation se révèle illusoire. Ce qui se mettrait alors en place ne serait rien d'autre qu'une reproduction de l'exercice pédagogique ordinaire consistant à ce que la règle soit intégrée. C'est en effet lorsque nous nous sommes bien acquittés de cette tâche que nous nous croyons autonomes, comme l'explique Vincent Descombes : « Lorsque nous [l'instructeur] n'avons plus besoin de l'avertir [l'apprenti], de ce que prescrit la règle du jeu, nous déclarons qu'il sait jouer, qu'il a appris et maîtrise les règles du jeu. C'est précisément cela que nous appelons « connaître les règles » ou être autonome » (Descombes 2004, 22). Le sujet est, selon Descombes, déclaré autonome lorsqu'il sait se débrouiller en appliquant les règles qui font autorité dans la forme de vie qui est la sienne.

Il faudrait donc admettre que l'individu vulnérabilisé et en échec doive se sentir responsable et coupable de n'avoir pas été capable d'appliquer les règles qui lui auraient permis d'acquérir un minimum d'autonomie. C'est un discours qui est souvent utilisé par les dominants qui, eux, n'éprouvent alors aucun scrupule à satisfaire leur avidité en toute irresponsabilité quant aux conséquences de leurs actes. Le roman de Coe dresse un tableau impitoyable de ce type d'agissements. Il est passablement effarant de constater que les Winshaw prétendent déceler la vulnérabilité de l'autre et être capables de l'utiliser à leur profit. Dans leur schéma de pensée, la vulnérabilité est une sorte de ressource qui peut être exploitée, ce qui témoigne de leur cynisme et de leur arrogance.

C'est en effet lorsque les choses vont mal, que les tensions s'aggravent sur la scène internationale, qu'ils se frottent les mains à la perspective de voir leurs bénéfices s'envoler. En revanche, tout s'effondre pour eux si les tensions s'apaisent. Le malheur du monde leur est éminemment bénéfique.

> Mark Winshaw digests this information in silence. Perhaps, because he never knew his father, Godfrey, he has always regarded his cousins as paternal figures and looked to them for guidance. […]. He has already learned a great deal from Thomas. and

[80] Cette approche d'une subjectivité paradoxale caractéristique de sujets appelés à déployer une énergie considérable en l'absence de toute finalité solidaire et de tout espoir, est illustrée dans l'ouvrage de René Passet : *Une économie de rêve!: «La planète folle»* (2003).

> Henry, about how to make money, and how the divisions and conflicts between lesser, weaker-minded men can be exploited for personal gain. (WAC 15).

Ils savent se servir des conflits entre les gens plus vulnérables et s'imaginent en maîtres du jeu, dotés d'une supériorité naturelle qui les autoriserait à mépriser ceux dont ils se servent, comme l'indique l'adjectif « weaker-minded ».

L'ensemble des réflexions que nous venons de proposer ne plaident guère en faveur d'une éthique qui reposerait exclusivement sur l'autonomie du sujet. Tout le travail de Corine Pelluchon est une déconstruction de cette éthique de l'autonomie qui subordonne la dignité de la personne à la seule raison et à la maîtrise de soi. Elle propose une éthique de la vulnérabilité qui s'inspire essentiellement de l'œuvre de Levinas et du concept d'altérité. Elle montre en effet comment le respect de l'être humain passe par le souci de sa vulnérabilité et son ouverture à l'autre, bien plus que sur la référence à sa raison et ses capacités d'autodétermination. Ses ouvrages majeurs, *L'autonomie brisée. Bioéthique et philosophie* (2009), *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité* (2011) ainsi que le récent *Éthique de la considération* (2018), font le constat d'une incapacité de nos systèmes économiques à répondre aux grands défis de notre époque, comme la crise environnementale, la question du handicap, notre rapport aux animaux et la nécessité de créer de nouvelles solidarités. L'originalité des travaux de Corine Pelluchon consiste en ce qu'elle ne se limite pas à une critique de type politique ou économique mais recherche plutôt à redéfinir une nouvelle approche du sujet susceptible « d'inspirer une autre politique » (Pelluchon 2009, 20). Son ambition est d'éclairer la réflexion politique par de nouveaux fondements philosophiques. Toutes nos difficultés politiques et sociales seraient, selon elle, le résultat des aveuglements auxquels nous ont conduits des formes très réductrices de subjectivation. Prisonniers de conceptions étroites du sujet, nous sommes devenus incapables de percevoir l'importance des rapports d'interdépendance qui nous relient aux autres et au monde. Seule une conception « élargie » du sujet, à partir de sa finitude et de ses vulnérabilités, permettrait de dépasser les limites dans lesquelles nous enferment les discours encore trop abstraits. Il est donc important de s'intéresser de très près aux situations de vécus vulnérables en ce qu'elles sont porteuses d'un véritable enseignement quant à la construction du sujet. Ce sont ces situations vulnérables qui vont désormais nous intéresser en ce sens qu'elles offrent un éclairage très différent des discours toujours trop abstraits sur le « sujet ». Les expériences vulnérables présentent toutefois une résistance forte à toute analyse, du simple fait qu'elles semblent impossibles à schématiser, contenant des éléments contradictoires, paradoxaux et le plus souvent ambigus.

c) Les espaces ambigus de la subjectivité

La vulnérabilité appréhendée depuis un vécu de situations douloureuses et instables conduit à transcender les approches trop caractérisées et à pénétrer dans des espaces aux contours incertains. Nous avons retenu dans notre corpus le vécu très spécifique de la honte comme sentiment vulnérable mais aussi paradoxal dans la mesure où, tout en étant douloureux, il peut contribuer à structurer une subjectivité. Nous verrons ensuite pourquoi la spectralité, de par sa capacité à transcender les oppositions trop tranchées, crée un espace propice à l'appréhension de la vulnérabilité. Cela nous conduira à nous interroger sur le rôle de l'affectivité et de la façon dont le psychisme, se nourrissant de l'expérience vulnérable, devient le lieu d'un affrontement de forces contribuant ou résistant à un inévitable phénomène d'entropie. Nous aborderons sous cet angle la problématique de la pulsion de mort en nous demandant si l'espace de la subjectivité vulnérable ne serait pas le lieu paradoxal où ses forces destructrices seraient sinon inopérantes, du moins considérablement affaiblies.

c.1) Honte, désubjectivation-resubjectivation

Comme nous venons de le voir dans la précédente section, si les plus grandes réserves doivent être formulées quant à l'utilisation systématique de la notion d'autonomie comme fondatrice du sujet dès lors que l'on tente de le penser à l'aune d'une problématique de la vulnérabilité, il n'en demeure pas moins que le principe de l'imputation au sujet de ses actes demeure incontournable tant sur un plan éthique que social. Cette imputation permet également de rappeler à l'individu ce que les Winshaw semblent avoir oublié, c'est-à-dire que nos actes ont des conséquences sur les autres et que nul n'est une entité fermée sur elle-même.

Nous avons vu que Zachry, dans *Cloud Atlas,* porte en lui la honte d'avoir été lâche lors de l'embuscade qui a coûté la vie à son père et à son frère. Que Meronyme fasse référence à cette honte, alors qu'elle ne peut avoir eu connaissance des circonstances de l'attaque des Kona dont ils ont été victimes, l'intrigue tout particulièrement :

> *What matters here ain't part-true or hole true, Zachry, but harm or not harmin', yay.*
> What she said next was a spiker thru' my guts. *Ain't you yourself got a secret what you're hidin' this "hole true" to ev'ryun, Zachry?*
> My thinkin' went blurry. How could she know 'bout Sloosha's Crossin'? That was years ago! Was Prescients workin' with the Kona? Did they have some Smart what dug deep'n' dark lookin' for buried shames in minds? I din't say nothin.' (CA 275).

La honte de Zachry tient de ces « enclaves » dont parlent Nicolas Abraham et Maria Torok dans *L'écorce et le noyau* (1978), sortes d'abcès qui restent à l'écart de la vie psychique du sujet car

il ne les assume jamais vraiment. On peut les définir comme mode de fixation très intériorisée de scénarios le plus souvent honteux qui sont ainsi stockés afin que leur contenu ne puisse jamais être révélé. Toutefois, se produit souvent ce que Serge Tisseron appelle « le suintement du secret » (Tisseron 88)·. Ce suintement trahit le sujet et permet à un regard extérieur d'en observer les effets. C'est ce que Meronyme opère avec beaucoup de finesse. Elle suggère en fait à Zachry d'accepter sa vulnérabilité afin de se réconcilier avec lui-même. Cet épisode de *Cloud Atlas* est une illustration du rôle désubjectivant mais aussi subjectivant de la honte. La honte crée une confusion du sujet qui perd tous ses repères et il a tendance à se positionner dans un dédoublement très délicat. Néanmoins, s'il se met en capacité d'exprimer cette honte, il retrouve étrangement la cohérence qu'il avait perdue. C'est ainsi que ce sentiment destructeur qu'est la honte peut (re-)structurer le sujet, mais un sujet ayant pleinement assumé sa vulnérabilité.

Lord Jim, de Conrad, a souvent été évoqué comme roman emblématique sur la honte[81]. Leiris s'était lui-même reconnu dans Lord Jim[82]. Ce qui semble le plus significatif dans ces différentes approches de la honte est l'importance de la relation avec l'autre. Dans ses *Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense* (1896), Freud explique que la honte ne survient que si un autre vient à l'apprendre. Ce qui est assez étonnant, dans la honte, c'est qu'elle est comme stockée « en réserve ». Elle est latente, attendant de se manifester comme un affect « en suspens » qui reste intériorisé tant que l'autre n'a pas connaissance de l'événement honteux. Si l'autre n'existait pas, on peut se demander si la honte existerait[83]. On est avec la honte face à un schéma qui est celui-là même de la vulnérabilité. Le sujet se rend compte qu'il peut être blessé par l'autre, qui le condamnerait de façon irrémédiable alors que cet autre, tant qu'il ne sait pas, n'exprime aucun rejet, ni aucune agressivité. Le sujet redoute le moment violent de la révélation, souhaitant souvent même disparaître plutôt que de l'assumer. La définition qu'en donne Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* (1999) est très claire : « La honte est ce qui advient dans l'absolue concomitance entre une subjectivation et une désubjectivation » (Agamben 1999, 139). L'autre, lorsqu'il apprend la raison de cette honte, fait en effet exploser l'image que le sujet se faisait de lui-même, l'obligeant à une re-subjectivation : « Avoir honte signifie être livré à « l'inassumable ». Mais ce qui est ressenti comme « inassumable » n'est pas une chose extérieure et provient au contraire de ce qui nous est le plus intime » (Agamben 1999,

[81] On pourrait citer l'ouvrage de Claude Janin : *La honte, ses figures et ses destins* (2007).

[82] Cité in Patrick Merot : « La honte: si un autre venait à l'apprendre. » (Merot 1743).

[83] Sarah Ahmed offre une analyse très éclairante de la honte en tant que sentiment social dans un article « Affective Economies » (2004), où elle montre comment les émotions sont très souvent associées à des réalités sociales et économiques.

114). On retrouve sensiblement le même schéma dans *Lionel Asbo,* où Desmond redoute que ses agissements incestueux avec sa grand-mère ne soient révélés :

> Apart from the legal question which is worrying me sick, there's another huge problem. Her son, Lionel is my uncle, and he's like a father to me when he's not in prison. See he is an extremely violent criminal, and if he finds out I'm giving his Mum one, hell fucking killing me. Literally! (LA 5).

En réalité, la situation de Desmond est un peu plus complexe que celle de Zachry. Il s'inquiète même de savoir si les pratiques sexuelles entretenues avec sa grand-mère sont légalement répréhensibles. Toutefois, cette interrogation pour le moins étonnante est éclipsée par la terreur qu'il ressent à l'idée que Lionel puisse en être informé. Il calme cette angoisse en tentant de donner un vernis de normalité à son comportement : « On the plus side, the age-gap is not that big. See Granny Grace was an early starter, and fell pregnant when she was twelve, just like my M » (LA 5). Autant Zachry ne doute jamais de sa culpabilité, autant Desmond est plus incertain plus flottant, ce qui accentue sa vulnérabilité car il ne dispose d'aucun repère très stable. Il tente de s'appuyer sur des avis extérieurs, essentiellement ceux de Jennyvieve, la chroniqueuse du courrier du cœur, mais cela témoigne surtout de sa part d'une dépendance vague et incertaine, correspondant à l'attente du jugement d'une sorte de tribunal de l'autre dont la légitimité serait elle-même fragile. Desmond est même surpris lorsque Jennyvieve lui retourne un avis réprobateur :

> *Dear Daphne, I'm a young man from Kensington in Liverpool, and I've been having sexual relations with my grandmother. Could you explain the legal situation?*
> DAPHNE SAYS: *This must end at once! You are both committing statutory rape, and could face a custodial sentence. Write again urgently with a PO address, and I will send you my leaflet*, Interfamilial Sexual Abuse and the Law (LA 37).

Il espérait visiblement une réponse plus compréhensive : « Something like: *At least you're having a gran old time* » (LA 5). Il n'est pas étonnant qu'il se sente constamment oppressé, comme pris au piège. Pourtant, il va finir par se confier à sa compagne, Dawn, sans toutefois se livrer à une véritable confession, révélant seulement quelques fragments des éléments qui peuvent être dits, alors qu'il occulte tout ce qui est vraiment gênant pour lui :

> Slowly her eyes narrowed and her mouth broadened, and she said, 'But nothing actually happened. All right, you got dependent on the cuddles… But nothing actually happened.
> He sank back in his chair. It was at least, immediately clear that this avenue would remain forever closed. 'Don't be silly,' he said. 'Course not. Nothing happened. Just got dependent on the cuddles. That's all.' There was a silence, a silence that only he had the power to break.
> […] Later he went out and walked as far as the canal… Was this a version of what they called cognitive dissonance? […]. And today, almost six years on, he himself

> found it close to inconceivable that he had ever kissed those eyes, those lips. That mouth which now looked as though there was a toy boomerang wedged into it… Des turned on his heel and started back. And Imagine! He had planned to tell Dawn about Rory Nightingale too, and about what Lionel did to him. No. His head shuddered in negation as he walked. All that – the whole bad dream. All that was his to hold (LA 135).

Grâce au style indirect libre qui épouse au plus près les tourments du personnage, Martin Amis décrit un processus inachevé. Comme nous l'observerons à plusieurs reprises dans le texte d'*Even the Dogs*, notamment lors des retrouvailles entre Robert et sa fille Laura, on assiste à un blocage dans le processus de subjectivation que permettrait le fait d'assumer pleinement sa vulnérabilité face à l'autre. Le processus s'amorce incontestablement mais ne parvient pas à son terme. Les hontes issues de la violation d'interdits sont particulièrement bloquantes. Toutefois, entretenir l'illusion — comme cherche à le faire Desmond — que tout est possible et permis renforce paradoxalement ces hontes, ce qui tend à prouver que l'individu, de par sa vulnérabilité, ne dispose pas de capacités infinies d'adaptation : « Par la honte, le sujet témoigne […] qu'il demeure sujet. Il se reconnaît, autour de la blessure d'idéal, en témoignant qu'il reste en souffrance d'idéal » (Assoun 1999, 109). Exprimer à l'autre sa propre honte demeure pour le sujet un moment de dilemme, car il l'oblige à reconnaître ouvertement une vulnérabilité intérieure dont il aurait préféré qu'elle ne concerne que lui. Ainsi, la honte fait partie de ces vécus chargés de cette ambiguïté[84] qui, nous le verrons, au cœur de toutes les formes vulnérables, émerge chaque fois que se crée un lien très incertain entre un ressenti intérieur, relevant du psychisme, et une relation à l'autre devant se soumettre à une obligation d'objectivité.

c.2) Limites, « Différances » et Spectres

Le spectre est certainement la figure nous permettant d'accéder à tous les espaces incertains de l'entre-deux, libérant la pensée de tout figement dans des dualités bien segmentées. L'espace des spectres ne doit pas être confondu avec l'espace du vulnérable mais peut s'appréhender comme le lieu où se manifestent librement les forces qui en émergent. La définition la plus brève et sans doute l'une des plus pertinentes de la spectralité est celle de Jacques Derrida dans *Genèses, généalogies, genres et le génie*, qui la résume en une « brouille perpétuelle » (Derrida 2003, 34) qu'il oppose aux « couples conceptuels » immuables autour desquels la pensée ne

[84] Dans un article intitulé, « Honte, ambiguïté et espaces de la subjectivité », Silvia Amati-Sas explique « L'ambigu a deux fonctions, l'une est adaptative et accommodante, l'autre est obnubilant, elle assourdit et offusque l'intensité des affects et des conflits, sans pour autant nier leur existence » (Amati-Sas 1771).

cesse de s'enrouler (Derrida 2003, 34). La mort et la vie, la présence et l'absence, le visible et l'invisible, sont autant de notions que Derrida tente en effet de penser en fonction des limites qu'elles révèlent mais aussi en cherchant à effacer les oppositions simplistes auxquelles elles sont souvent réduites. Le spectre est celui qui fait fi de tous les contraires, celui que l'on ne peut figer ni dans un temps ni dans la réalité pas plus que dans une fiction car il circule entre tous les espaces.

La lecture d'*Even the Dogs* est une entrée immédiate dans un espace spectral. Les frontières entre vivants et morts sont vite estompées. Certes, Robert est bien mort. Cependant, les personnages qui l'accompagnent ne donnent pas l'impression d'être vraiment plus vivants que lui. McGregor parvient à créer un climat étrange fait d'oscillations autour d'une frontière ténue entre mort et vie qui tend à s'effacer sous l'effet de forces étranges issues de la situation d'extrême vulnérabilité des personnages. L'espace qui s'ouvre par la lecture se révèle toutefois plutôt angoissant car ne s'offre aucune identité à laquelle accorder une véritable crédibilité, sinon ce très fantomatique « Nous » auquel il est dans un premier temps difficile d'attribuer la moindre consistance, comme si les personnages n'existaient qu'entre eux et étaient invisibles à tous les autres[85].

Ces sans-abris, qui découvrent leur ami Robert mort et se reprochent de l'avoir laissé seul un soir de Noël, sont effectivement des êtres de dimension spectrale. McGregor les positionne d'emblée dans une zone indistincte, un entre-deux que l'on pourrait schématiquement décrire comme un seuil entre vie et mort mais aussi entre visible et invisible. Ils sont paradoxalement les manifestations sensibles de cette substantialité sans justification du « là » du corps[86], comme forme de brouillage radical que Jean-Luc Nancy définit dans *Corpus*[87]. Comme nous l'avons suggéré, leur nature spectrale tient à ce qu'ils ne sont plus que « là », réduits à leur extrême

[85] « The chorus of the departed registers in detail the operations surrounding the discovery, treatment and disposal of Robert's corpse without any other character seeing or hearing them. They produce this collective testimony even while they are characterised by their invisibility and inaudibility, which illustrates and underscores the social imperceptibility of the excluded, and paradoxically incarnates the invisible » (Ganteau 2015a, 176).

[86] Pour Jean-Luc Nancy dans *Corpus,* il n'y a d'autre vérité du corps que celle de son exposition sans aucun autre fondement. Il explique que le corps est « sans raison d'être là, car *là* ne donne aucune raison, […] d'être ce corps, ni cette masse de ce corps » (Nancy 2006, 86).

[87] Ce brouillage entre vie et mort si caractéristique du climat d*'Even the Dogs*, reflète en effet le positionnement toujours ambigu du corps, tel que le définit Jean-Luc Nancy : « Toute sa vie, le corps est aussi un corps mort, le corps d'un mort, de ce mort que je suis vivant. Mort ou vif, ni mort, ni vif, je suis l'ouverture, la tombe ou la bouche, l'une dans l'autre » (Nancy 2006, 17).

vulnérabilité, qui les a conduits, à la suite de dépossessions multiples, à une forme de déposition absolue de toute identité[88].

D'autres formes spectrales apparaissent dans notre corpus, souvent dès les premières pages des romans. Ainsi, au début de *What a Carve Up !* Michael raconte sa première rencontre avec sa voisine Fiona, qui va par la suite avoir un rôle déterminant dans sa vie.

> Fiona… I still couldn't remember having heard the name, not recently, and if it seemed that something about her was starting to take on a distant familiarity, the origins of this feeling were obscure, and tasted less of day-to-day encounters on the staircase than the sensation, perhaps, of being presented with a photograph of a long-dead ancestor, in whose sepia features it might just be possible to detect the ghost of a family resemblance. Fiona… (WAC 53).

C'est un rapport à la mort qui s'instaure dès cette première rencontre de Michael avec Fiona, laissant supposer l'existence d'un lien établie entre eux depuis un passé lointain et mystérieux, mais surtout anticipant le destin tragique de la jeune femme[89]. L'apparition soudaine de cette photo de famille jaunie, brouillant les traits du visage de Fiona, porte d'emblée une ombre menaçante sur leur relation. Une nouvelle fois, nous pouvons faire référence aux travaux de Nicolas Abraham et Maria Torok qui expliquent comment le sujet est porteur des souffrances de son ascendance qui s'encryptent en lui tel un fantôme. Alors qu'il rencontre pour la première fois Fiona, cette dernière semble d'emblée évoquer à Michael des deuils anciens. Dès qu'il s'agit de traduire un sentiment indistinct de vulnérabilité, l'usage de figures ayant une dimension irréelle permet d'exprimer des perceptions et des intuitions qu'il serait impossible de conceptualiser. Pour prendre l'exemple de cette scène emblématique du roman de Coe, elles se manifestent dans un flou (suggéré par la référence au sépia du portrait imaginé de Fiona) d'autant plus troublant qu'il est annonciateur de formes concrètes qui ne se révèleront qu'ultérieurement.

Au début de *Jerusalem*, nous découvrons dans sa cellule de la prison de Gwezi le prisonnier 118, le zakulu qui s'appelle en fait Musa Musa, personnage insolite, homme

---

[88] Comme l'explique Jean Michel Ganteau, cette convergence de plusieurs formes de dépossessions positionne l'écriture de Jon McGregor en proximité avec les analyses de Judith Butler et Athena Athanasiou dans *Dispossession : The Performative in the Political* (2013) : « Still, it is essentially the narrators' dispossession in front of dispossessed figures of alterity characterised by their strict attention to the other that may be said to evoke McGregor's aesthetic, ethical and political programme most faithfully. The meeting of dispossessions, in the double sense of the surrender of the sovereign, autonomous subject and of social and economic deprivation (Butler and Athanasiou 2), puts vulnerability and vulnerable form very high on McGregor's artistic agenda » (Ganteau 2015a, 172).

[89] Dans *Spectres de Marx*, l'une des grandes spécificités de l'approche de Derrida est qu'il positionne le spectre comme venant autant de l'avenir que du passé. Il est souvent anticipé et attendu et présent même avant même qu'il ne se manifeste: « Le fantôme est là, fût-ce dans l'ouverture de la promesse ou de l'attente, avant sa première apparition ; celle-ci était annoncée, elle aura été seconde dès la première fois » (Derrida 1993a, 259).

politique, guérisseur, voyant, sorcier qui a été emprisonné par Adini, le Président autocrate du Zawbawi. Sa privation de liberté ne semble pour lui qu'une épreuve légère par rapport aux souffrances infligées par une honte intense et profonde dont il ne connaît pas l'origine et qui le hante. Il est en proie à des rêves étranges où il est un homme blanc commettant des actes odieux. L'anonymat de cet homme blanc n'est pas préservé jusqu'à la fin du roman car le lecteur devine assez rapidement que cet étranger qui hante le zakulu n'est autre que le gentleman britannique et que ce dernier est l'ancêtre de David Pinner, le ministre britannique venu libérer Tranter, l'homme d'affaires pris en otage par Adini. Cela se confirmera lorsque David Pinner sera, lui aussi, enfermé dans la même prison que Musa Musa. Le zakulu perçoit immédiatement la ressemblance entre Pinner et l'homme blanc qui le hante et il a l'impression d'être en face de la chimère de ses cauchemars :

> He sat down with his back to the door and gingerly fingered the rising bump on his temple. He might not have had a name, but now he knew something of the shame and something of its owner. The rest would come. He just had to be patient (J 256).

Il ne lui manque que le nom de ce visage chevalin, mais ses rêves lui ont déjà tout révélé. Sans ce spectre qui l'a hanté, il n'aurait sans doute jamais pu accéder aux réalités certes à l'origine de cette honte qu'il éprouve, mais surtout correspondant à une vérité d'ordre historique qu'il lui aurait sans doute été impossible d'appréhender selon des formes d'expression conventionnelles.

Une autre forme de transmission brouillant les repères les plus habituels constitue l'armature du texte de David Mitchell. Les deux personnages des deux premiers récits de *Cloud Atlas* formulent l'ensemble de la problématique du roman. Le premier récit est le journal d'Adam Ewings, un notaire dévot et un peu naïf mais plein de bonne volonté, vivant au milieu du XIXe siècle, guidé par une morale chrétienne assez rigide. Le deuxième récit est consacré à Robert Frobisher, jeune musicien qui connaît une vie plutôt tumultueuse après la Première Guerre mondiale. Suite à un pur hasard, Frobisher trouve le journal tenu par Ewing et une sorte de dialogue improbable s'élabore entre les deux hommes. Le texte d'Ewing va littéralement hanter Frobisher. Pourtant, l'innocence et la foi d'Adam semblent bien mal s'accorder avec l'égarement, les doutes et même le désespoir de Frobisher. Mais le lecteur est conduit à se demander si ces deux personnages sont vraiment si différents. Quelque chose se met en place, qui défie les modes de raisonnement habituels. Avant de mourir, Frobisher aura le temps de composer son chef d'œuvre « The Cloud Atlas Sextet ». Or, si Frobisher est captivé par le journal d'Ewing, la musique de Frobisher va fasciner à son tour Luisa Rey la jeune journaliste, héroïne du troisième récit dont le roman redonnera espoir au vieil agent littéraire cynique

Timothy Cavendish. La vision du film inspiré de ce roman sera, selon le clone Sonmi, le seul moment de bonheur de son existence. *Cloud Atlas* se construit sur des connexions mystérieuses, simultanément présentes et qui ne sont pas nécessairement toutes décelables à la première lecture. Tout naît, tout renaît, vit et revit, se télescope en des coïncidences toujours troublantes. *Cloud Atlas*, de par sa structure en poupées russes, abolit toutes les frontières de temps et d'espace, créant l'illusion d'une simultanéité permanente[90]. On pense à *Feu, la cendre* de Derrida au jeu de ces renvois, qui ne cessent de nous échapper « gardant la marque de l'élément passé et se laissant creuser par la marque de son rapport à l'élément futur » (Derrida 1987, 33) comme autant de manifestations spectrales qu'il est impossible de catégoriser, appartenant simultanément, à tous les temps et tous les espaces.

Émerge des œuvres de notre corpus une idée intuitive de l'existence de forces mystérieuses traversant le sujet et le désappropriant de ce qu'il croit être, prenant appui sur une vulnérabilité alimentant un jeu infini d'incertitudes et de hasards sur lesquels il n'a aucune prise. Il ne faut pas y résister, semblent-elles nous dire, mais accepter de vivre pleinement ces moments de vulnérabilité et de perte de contrôle en cherchant toutefois à rester en équilibre comme sur un fil toujours instable. Les métaphorisations de cette quête de sens dans un univers chaotique conduisent à porter un regard différent sur le phénomène de subjectivation qui ne peut plus se réduire à un seul processus d'assujettissement. *Cloud Atlas*, tout particulièrement, révèle un monde non plus porteur d'un sens absolu qui se développerait depuis des millénaires mais comme un réseau fragile qui, reliant des points et tissant des ramifications, dessine une esquisse encore très floue de son propre devenir. La vulnérabilité fait incontestablement lien et pourrait être cet espace où se révéleront des formes qui restent encore à naître.

Les manifestations spectrales présentent l'avantage de nous familiariser avec la vulnérabilité et de nous mettre en capacité de pressentir les formes qu'elle pourrait révéler. Toute rencontre spectrale positionne le sujet à la limite de sa propre existence, aux confins d'une faille au-delà de laquelle, tout n'est qu'inaccessible, incompréhensible, intraduisible . Une vérité se révèle par l'intrusion comme l'explique Jean-Luc Nancy : « La vérité du sujet est son extériorité et son excessivité. L'intrus m'expose. Il m'extrude. Il m'exporte. Il

[90] Dans *Dits et Écrits II*, Michel Foucault caractérise notre contemporanéité comme « l'époque du simultané » qu'il associe aux notions de réseau et d'espace et qu'il oppose à celles, selon lui, dépassées de temps et d'histoire : « La grande hantise qui a obsédé le XIXe siècle, a été on le sait l'histoire : thèmes du développement et de l'arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l'accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde. […]. L'époque actuelle serait plutôt celle de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, à l'époque du proche et du lointain, du côte-à-côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau (Foucault 1994a, 157).

m'exproprie » (Nancy 2010, 42). L'intrus de Nancy, qui déstabilise le sujet, c'est un peu le spectre. Le caractère hyperbolique des termes utilisés par Nancy est significatif. Il s'agit pour le sujet de sortir de ses certitudes, d'oser nouer un rapport avec ses ombres. L'ombre met le sujet en rapport avec tout ce qu'il a enfoui c'est l'espace de cet entre-deux réduit à une dimension minimale mais qui permet d'ouvrir de nouveaux espaces et de créer de nouveaux liens. S'il y a des spectres, c'est bien pour que se créent des contacts aléatoires, des connexions improbables, pour qu'un jeu et une création puissent apparaître, que du nouveau enfin émerge de ce que l'on croyait disparu et effacé à jamais. Le spectre est celui qui assure l'espace nécessaire à ces émergences.

La métaphore de la fluidité aide à renforcer le phénomène spectral associé à un l'effacement des limites et des formes. La spectralité atteint son niveau le plus élevé lorsque les formes sont devenues totalement floues et indiscernables. Il y a une analogie entre le spectral et la nature des nuages et de la brume. Grâce à ces deux éléments, on peut tenter d'imaginer un monde sans contour : « Nous avons besoin de brouillard », remarque Ismaël Kadaré dans *La légende des légendes* (1995), « parce que les vues et les faits de cet univers font trop peur à nos yeux et à notre conscience. Il leur faut un voile. De sorte que la vérité arrive à nos yeux, brisée. […] Sinon elle risquerait de détruire l'édifice fragile de nos âmes et de nos corps » (Kadaré 271). La brume comme les nuages semblent étrangement liées à notre affectivité et à notre vulnérabilité.

Le mouroir dans Lionel Asbo, où l'on a placé Grace, la grand-mère de Desmond, est environné de brume. C'est une maison profonde, compartimentée par de nombreuses cloisons en bois et carton. Une association étrange de la profondeur des pièces avec la fragilité des cloisons laisse supposer une absence totale d'intimité, pour cause de murs fragiles et presque transparents. Là aussi, les frontières semblent avoir été effacées. En revanche, la petite commune en bord de mer où est située cette maison de retraite est décrite comme « un labyrinthe de silex sombre »[91]. Il faut remarquer que Martin Amis ne donne pas véritablement de détails, simplement une opposition entre des matières, la mollesse du carton, la dureté du silex, des impressions tactiles correspondant à un choc des extrêmes, à des excès de mollesse et de dureté.

[91] La traduction de Bernard Turle est la suivante : « […], le port, où Grace demeurait désormais, était un labyrinthe de silex sombre » (LA.t 184).

Il n'est pas étonnant que les habitants de cette ville de contrastes soient des spectres, des « djinns de brume »[92] vivant sous le crachin :

> The home was a townhouse, five floors high and unusually deep, with a great many partitions of hardboard (and cardboard). The atmosphere of the place frightened Des right from the start, and every time he went up, there it seemed measurably slacker, shabbier, more demoralized. Sourness itself (fifteen miles east of Cape Wrath): there were prettier enclaves further back and up on the cliffs, but the township, the port where Grace dwelt, was a maze of dark flint, populated by taupe genies of sopping mist. It was never not raining. A spitting, hair-frizzing drizzle was your absolute basic — what the locals called smirr, and it was smirr that kept guard between downpours (LA 130).

Quelque chose d'essentiel se dessine dans ce décor spectral, comme une perspective sombre au cœur de contours flous et brumeux alors que ce qui aurait dû être dit n'a jamais été dit et que Grace va mourir et que Desmond devra vivre avec ses propres ombres. Seul l'espace littéraire peut permettre de construire ce jeu d'ordre spectral entre réel et irréel par lequel un monde ou plutôt des mondes se dessinent autour d'analogies, d'oppositions à la fois étranges et familières mais qui s'estompent pour traduire autre chose. Des liens sont ainsi perçus entre différents niveaux — psychisme, décor, environnement — , qui ne garantissent pas tant une stabilité par des repères tangibles que l'ouverture à une vulnérabilité et à une inquiétude, portées par des articulations non maîtrisables. Le monde de la spectralité est un monde de perte de visibilité, d'effacement de tous les contours, d'indistinctions grandissantes mais il est cet espace privilégié qui nous aide à appréhender le rôle de la vulnérabilité dans la formation de nos affects. Le sujet vulnérable est avant tout un sujet affectif, c'est-à-dire qu'étant en capacité d'être touché, sensible, il peut donc être meurtri mais c'est aussi par cette capacité qu'il peut rencontrer l'autre. Le domaine affectif bien qu'ayant fait l'objet d'un intérêt grandissant, a toutefois été longtemps occulté du processus de subjectivation. Il est pourtant certain qu'un sujet se construit à partir de vécus, de ressentis intimes que lui-même est souvent incapable de traduire par des mots.

c.3) Affectivité, pulsions et entropie

Comme l'explique Jean-François Lavigne dans un article de 2010 intitulé « Le statut ontologique de l'affectivité, fondement ou épiphénomène ? », l'un des principaux héritages de la pensée du XXe siècle est l'importance donnée à l'univers affectif qui était considéré antérieurement comme un domaine annexe, perturbant le sujet quant à ses capacités à prendre des décisions responsables. Si Kant a été certainement l'un des derniers à développer un

[92] « peuplé de djinns grisâtres de brume détrempée » (LA.t 184).

système philosophique depuis cette dichotomie, la psychologie, la sociologie, et les sciences humaines en général se sont développées en attribuant aux sentiments et aux passions un statut quasi prioritaire. Il faut aussi reconnaître à Freud et à Nietzsche[93] d'avoir été les pionniers dans la remise en cause de la conception aristotélicienne de l'humain comme « animal rationnel »[94]. Attribuer aux structures affectives un rôle déterminant dans le comportement du sujet, c'est implicitement le reconnaître vulnérable. Si la raison n'est pas aussi souveraine que l'on a voulu pendant longtemps le croire, ce sont des forces sur lesquelles il n'a que peu de maîtrise qui guident sa conduite. Le domaine affectif devient ainsi une référence indépassable à tous les comportements du sujet dont l'instabilité se révèle comme la condition déterminante de sa vulnérabilité. Schopenhauer en a tiré des conclusions très sombres quant à la soumission à une forme de contingence absurde s'articulant entre l'insatisfaction du désir et l'ennui de la possession[95] qui sont selon lui le propre de notre finitude.

Dans *Even the Dogs*, les moments de passivité comme de désarroi que vivent les personnages illustrent le fonctionnement d'une affectivité perturbée dont la fragilité est exacerbée par leur besoin de drogue. Leur esprit semble toujours envahi par des pensées qui les obsèdent et dont McGregor souligne le caractère insupportable :

> To keep the troubles away. The fucking troubles. The things that come to mind when you'd rather they didn't come to mind, certain things. Certain things which if you're not careful they all come pouring out the same way your guts come pouring out when you get sick, when you go too long without getting sorted. Come pouring out of you. When you'd rather it didn't. When you'd rather none of it came to mind (ED 108).

[93] Par exemple dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche fait référence à l'homme dionysiaque comme régi par ses instincts et le « déchaînement de forces symboliques » en opposition à l'homme apollinien au « calme tout de sagesse du dieu sculpteur » : « Pour saisir cet entier déchaînement de la totalité des forces symboliques, il faut que l'homme soit déjà parvenu à ce degré de dessaisissement de soi qui cherche à s'exprimer symboliquement dans ces forces. C'est pourquoi, dans le dithyrambe, seul son semblable peut comprendre le servant de Dionysos. Avec quelle stupeur, le Grec apollinien dut il le considérer ! » (Nietzsche 1986, 35).

[94] Aristote est toutefois moins radical sur ce point que Platon, car il reconnaît aux affects un rôle déterminant dans la poursuite de la vie bonne. Il faut préciser que Platon ne rejette pas systématiquement les dispositions affectives mais considère qu'elles doivent être maîtrisées par l'éducation et se traduire en émotions morales susceptibles d'entretenir la vertu. Dans *le Phèdre*, il explique comment l'affectivité s'arrachant aux entraves du sensible peut ainsi accéder au sublime. Aristote dont on ne peut nier l'intérêt pour « l'être sensible » comme pour « les choses sensibles » maintient cependant une dualité fondamentale entre raison et affect.

[95] Dans *Le monde comme volonté et comme représentation,* Schopenhauer argumente : « Entre les désirs et leurs réalisations, s'écoule toute la vie humaine. Le désir de sa nature, est souffrance ; la satisfaction engendre bien vite la satiété ; le but était illusoire ; la possession lui enlève son attrait ; le désir renaît sous une forme nouvelle, et avec lui le besoin ; sinon c'est le dégoût, le vide, l'ennui, ennemis plus rudes encore que le besoin » (Schopenhauer 396).

Cette formulation évoque Bartleby de Melville et sa ténacité. Alors que lui « préfèrerait ne pas», (I would prefer not to)[96], les personnages d'*Even the Dogs* aimeraient également ne plus être assaillis par certaines préoccupations. Néanmoins, ils ne s'y opposent pas de façon délibérée sans toutefois s'y soumettre totalement. Ils semblent attribuer cette situation à une fatalité, à un asservissement, à des affects qui leur échappent mais auxquels ils tentent de s'adapter, en attendant que la drogue vienne les délivrer. Ces sensations et affects violents surgissent du plus profond d'eux-mêmes et ne cessent de les déborder. L'image est très forte et tient presque d'une métaphore « thermodynamique » illustrant un fonctionnement anarchique de tensions nourries de vieilles souffrances et d'agressivités latentes.

Martin Amis use fréquemment de références métaphoriques à la thermodynamique, comme en témoigne son roman *Time's Arrow*, dans lequel il aborde la thématique d'un désordre qui ne cesserait d'empirer, correspondant au schéma même de l'entropie. Son personnage Lionel Asbo est également animé d'un bouillonnement désordonné et destructeur qui s'exprime dans des scènes désastreuses auxquelles Amis donne souvent une touche burlesque. Les retrouvailles de Lionel avec ses frères est un grand moment du texte de Martin Amis. L'image de la famille Pepperdine ne correspond guère aux clichés convenus sur l'entraide familiale : autour de la table où les six frères se réunissent pour fêter la fortune miraculeuse de Lionel, l'ambiance est un modèle de tension lourde et pesante. Chacun attend un petit geste généreux de Lionel. Le tableau sinistre des situations respectives de ces cinq garçons, avec des dettes écrasantes, des existences familiales désastreuses, méritait peut-être un peu de sollicitude de la part de leur frère fortuné. Non seulement ils n'obtiennent rien mais le repas se termine en bagarre générale :

> So, after a bit John starts having a go at Ringo, and Ringo starts having a go at George, and George starts having a go at Paul, and Paul starts having a go at John, and Lionel not to be left out, starts having a go at Stuart (for never saying anything). That bit soon quietened down. […] So, John starts having a go at Paul, and Paul starts having a go at George and George starts having a go at Ringo, and Ringo starts having a go at John (and Lionel starts having a go at Stuart). That bit took much longer to quieten down (LA 98).

Un mécanisme circulaire se met en place au fur et à mesure des permutations des protagonistes et de l'échauffement des esprits. Le lecteur observe un parti-pris évident de la part de Martin

[96] Cette formule soulève d'insurmontables problèmes de traduction. Michèle Causse dans une première traduction avait choisi « Je préfèrerais n'en rien faire » pour finalement adopter « J'aimerais mieux pas ». Pierre Leyris avait opté pour « Je préfèrerais ne pas » que nous avons retenu.

Amis qui décrit la scène comme tout à fait naturelle, inéluctable, construisant une sorte de modélisation d'un fonctionnement entropique et destructeur.

Les Winshaw dans *What a Carve Up !* offrent peu de points communs avec les Pepperdine de *Lionel Asbo*. Mais, sous une autre forme, ces calculateurs froids et cyniques, sont entraînés dans une mécanique entropique qui va les broyer. Le ressort qui les anime, comme Michael l'a bien compris, n'est autre que l'avidité. Les Winshaw sont ainsi directement et indirectement responsables de multiples événements désastreux et Michael juge leurs comportements « criminels ». Dorothy, dans le domaine de l'agriculture industrielle, et Mark, dans celui du commerce des armes, contribuent de façon directe à propager la mort tandis que Thomas, le financier et Henry, le politique prennent des décisions qui vont indirectement provoquer la mort de personnes chères à Michael. Les effets destructeurs se situent à une autre échelle que ceux de la bagarre des frères Pepperdine. Mortimer Winshaw explique à Michael que la folie et l'avidité sont indissociables mais surtout que toute tolérance envers de tels agissements tient également d'une forme de folie :

> There comes a point where greed and madness become practically indistinguishable. One and the same thing you might almost say. And there comes another point, where the willingness to tolerate greed and to live alongside it, and even to assist it, becomes a sort of madness too. Which means that we're all stuck with it, in other words. The madness is never going to an end. At least not… (His voice faded to a ghostly whisper)' … not for the living (WAC 485).

La dynamique déployée par les Winshaw n'est pas sans relation avec la pulsion de mort. La poursuite déterminée d'objectifs exclusivement économiques sans considération des dégâts occasionnés correspond à une volonté de créer un monde se structurant autour de seules finalités instrumentales[97]. Toutefois, ce monde où la vulnérabilité est niée ne peut que produire sa propre destruction.

L'avidité est ainsi décrite dans *Cloud Atlas* comme la cause de la catastrophe qui a conduit l'humanité à cette régression qui est le moment postapocalyptique du roman. Dans l'épisode *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After*, Zachry interroge Meronyme sur les raisons de cette extinction la civilisation :

---

[97] La discussion entre Dorothy et son oncle Mortimer est très éclairante Le simple fait que Mortimer émette quelques réserves sur la pertinence de rechercher systématiquement le profit permet à Dorothy de mettre en doute la santé mentale de son oncle.
'Sometimes, there can be more to life than making a profit, Dorothy.'
She stares at him. Perhaps it is her fury at finding herself addressed in a tone which she remembers from many years ago – the tone which an adult would adopt towards a trusting child – which provokes the insolence of her reply.
'You know, Daddy always said that you and Aunt Tabitha were the odd ones of the family'.
She puts down her glasses, pushes past her uncle and moves quickly to join in a conversation on the other side of the room (WAC 19).

> The Prescient answered, *Old'uns tripped their own fall.* O her words was a rope o' smoke. *But Old'uns got the Smart!* I mem'ry she answered, *Yay Old'uns' Smart mastered sicks, miles, seeds an' made miracles ord'nary but it didn't master one thing, nay, a hunger in the hearts o' humans, yay, a hunger for more*. *More what?* I asked. *Old'uns'd got ev'rythin'*. *O more gear, more food, faster speeds, longer lifes, easier life, more power, yay. Now, the Hole world is big bit it weren't big' nuff for that hunger what made Old'uns rip out the skies an' boil up the seas an' poison soil with crazed atoms an' donkey 'bout with rooted seeds so new plagues was borned an' babbits was freakbirthed. Fin'ly, bit'ly, then quicksharp, states busted into bar'bric tribes an' the Civ'lize days ended, 'cept for a few folds'n pockets here'n' there, where its last embers glimmer.* (CA 286).

Ici, l'homme est désigné clairement comme responsable de sa propre chute. À force de vouloir plus, il détruit son environnement. Le besoin de posséder et de consommer toujours plus embarquerait ainsi l'humanité toute entière vers un destin fatal. On retrouve cette problématique freudienne d'un humain contribuant à sa propre perte, mû par quelque chose de puissant, de plus fort que lui. Nous avons bien ici l'illustration du processus d'entropisation induit par les passions acquisitives que décrivent Miguel Benasayag et Gérard Schmit dans leur ouvrage: *Les passions tristes* (2003). Dans la structure de *Cloud Atlas*, la société hyper-consumériste de Nea So Copros réunit toutes les conditions d'un dénouement tragique, les clones en incarnant le fonctionnement économique délirant. Sonmi et ses compagnes sont des êtres conçus artificiellement, drogués et maintenus chimiquement dans un état de servitude jusqu'à ce qu'à la fin de leur période d'usage elles soient recyclées afin de servir de nourriture, en un écho à la dystopie fondatrice et également très inspirée par la thermodynamique de H. G. Wells, *The Time Machine*. Seule Sonmi est étrangement autorisée à se développer intellectuellement et à commencer un processus d'émancipation, mais elle découvrira que tout cela n'est qu'une manœuvre pour rendre les citoyens ordinaires conscients du danger qui consisterait à considérer les clones comme des humains à part entière. Le roman fournit ainsi une vision excessive et caricaturale d'une société ou l'humain est créé artificiellement au seul usage d'un système, figurant l'univers totalitaire dans son absolu. Néanmoins, ce que cherche certainement à nous montrer Mitchell est que cette logique est déjà à l'œuvre à des niveaux divers dans nos sociétés contemporaines. Ce cheminement vers ce que l'on appelle « le post-humain » soulève la question d'une autre subjectivité qui nous semble aller à l'encontre de ce que nous cherchons à définir autour du sujet vulnérable. Une quête d'invulnérabilité serait à l'œuvre autour de la conception de corps-machines et nous analyserons cette problématique dans notre prochaine chapitre consacré au corps. Dans *La Vie Vivante. Contre les nouveaux pudibonds* (2011), Jean-Claude Guillebaud oppose la vie à la possibilité biotechnologique d'existences formatées et artificielles. Il semble difficile de concevoir un processus de subjectivation tel que nous tentons

de le définir, comme articulé à la vulnérabilité, chez un être qui aspirerait justement à son contraire, c'est-à-dire à l'invulnérabilité. La référence à un sujet invulnérable, même s'il demeure encore à construire, tient de l'oxymore mais peut aussi effrayer car elle relève d'une démarche inévitablement entropique.

La problématique du ralentissement de l'entropie en relation avec la vulnérabilité et le psychisme humains alimentera la réflexion de ce travail de thèse et nous conduira à nous familiariser avec des formes paradoxales et les forces qui les créent et les animent. L'acceptation de la vulnérabilité permet, comme nous l'avons vu dans ce chapitre, d'accéder à un autre champ que celui des dualités indépassables, des combats mortifères et de leur implacable entropie. Cette acceptation permet d'appréhender comment les frontières peuvent s'estomper, entre deux termes opposés et apparemment irréconciliables, par la création d'un rapport partagé de vulnérabilité réciproque ouvrant sur une indétermination. Nous nous intéresserons donc spécifiquement à cet espace transitionnel du « ni dedans, ni dehors » tel que Winnicott a cherché à le définir dans son œuvre, comme associé à la paradoxalité[98]. Nous tenterons de le dégager de sa seule perspective psychanalytique pour l'élargir à la sphère éthique et politique. Nous venons de voir comment dans les romans de notre corpus, la spectralité offrait un accès à cet espace, nous allons maintenant examiner la façon dont il est aussi le lieu paradoxal et vulnérable du corps. Soumis aux lois de l'entropie en tant que matière vivante, le corps, par sa vulnérabilité, constitue en effet, en lui-même et de façon paradoxale, un véritable défi éthique.

[98] La notion d' « objet transitionnel » chez Donald Winnicott qui est à l'origine de son approche du paradoxe, nous intéresse ici par la démonstration de la dimension toujours trop abstraite et artificielle des séparations radicales entre moi et non-moi. Il écrit ainsi dans *Playing and Culture*, « Undoubtedly the concept of the transitional object and of transitional phenomena brought me to my wish to study this intermediate area, which has to do with living experience and is neither dream nor object-relating. At the same time that it is neither the one nor the other of these two, it is also both. This is the essential paradox, and in my paper on transitional phenomena the most important part (in my opinion) is my claim that we need to accept the paradox, not to resolve it » (Winnicott 2010, 204).

CHAPITRE II : LE CORPS ET SES EXPOSITIONS, L'ALTÉRITÉ À SOI-MÊME ET À L'AUTRE

La lecture des œuvres de notre corpus se fera à partir de l'hypothèse qu'il existe une expérience du corps qui serait, pour reprendre la terminologie phénoménologique que l'on doit à Husserl, d'ordre « antéprédicatif », c'est-à-dire antérieure au langage et en rapport avec une passivité originaire et incontournable[99]. Cela implique la prise en compte d'une sensibilité associée à notre présence au monde en tant que corps qui, selon Claude Romano dans *Au cœur de la raison, la Phénoménologie* (2010), conduit à définir une « raison au grand cœur » :

> À ce concept de raison dont Husserl affirme qu'il se caractérise par « l'étroitesse de cœur » — à cette *enghetzige Vernunft* — il faut opposer une raison élargie jusqu'à inclure son autre, la sensibilité, l'expérience, l'antéprédicatif, une raison au grand cœur qui réhabilite le monde sensible comme nécessaire à son existence même (Romano 2010a, 14)

Le corps est en effet ce lieu vulnérable qui n'a véritablement trouvé une place dans la réflexion philosophique qu'à partir de la deuxième moitié du XXe siècle[100], essentiellement autour de la notion de « corps propre » définie par Merleau-Ponty dans *La Phénoménologie de la perception* (1945)[101] puis des écrits de Judith Butler, notamment *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex* (1993)[102]. Sur un plan plus contemporain, il faudrait également citer les réflexions

[99] Les réflexions d'Husserl sur « l'antéprédicatif » sont indissociables de ses analyses de la passivité notamment telle qu'elle est vécue au travers des expériences corporelles. Selon Bruce Bégout, avec l'œuvre d'Husserl on assiste au « moment historique d'émergence d'un concept systématique de passivité » (Bégout 7) qui a ensuite inspiré de nombreux travaux phénoménologiques : « M. Merleau-Ponty, E. Levinas et M. Henry font unanimement de la passivité ce moment de dégagement interne de la métaphysique de la représentation, ce lieu de déprise de la théorie d'un ego constituant souverain » (Bégout 8).

[100] Les réflexions sur le corps s'étaient jusqu'alors inscrites dans la continuité du débat très abstrait opposant Descartes soutenant le principe d'un dualisme pur distinguant un corps objet d'un esprit de nature spirituelle et Spinoza considérant le corps et l'esprit comme manifestations d'une même substance. Il est significatif de remarquer que Sartre dans *L'Être et le néant* qualifie le corps de « négligé » et de « passé sous silence » (Sartre 1943, 378).

[101] L'objectif essentiel de Merleau-Ponty, quand il rédige *La Phénoménologie de la perception* (1945), est de « proposer une compréhension neuve de l'homme qui tienne compte de sa situation d'être incarné, présent à lui-même, au monde comme à autrui » (Dauliach 306), ce qui l'a conduit à définir le concept de « corps propre » inspiré de celui de « corps-sujet » de Husserl qui privilégie le rapport au monde par la perception sensible.

[102] Depuis *Gender Trouble* (1990), Judith Butler est considérée comme la théoricienne du genre ayant cherché à démontrer, dans une perspective foucaldienne, que les catégories du sexe et du genre étaient « construites » par les effets de rapports de pouvoir. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex* (1993), exprime une inflexion dans sa pensée par un souci de la matérialité des corps tout en considérant que cette matérialité est indissociable des normes qui la conditionnent : « What I would propose in place of these conceptions of construction is a return to the notion of matter, not as a site or surface but as a process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity, and surface we call matter. That matter is always materialized and has, I think, to be thought in relation to the productive and, indeed, materializing effects of regulatory power in the Foucauldian sense » (Butler 2014, XVIII).

récentes sur l'« embodied mind »[103] de l'épistémologie anglo-saxonne et ceux du courant du « nouveau matérialisme »[104]. Ces travaux offrent une base théorique qui rejoint incontestablement l'une des préoccupations majeures du roman contemporain, qui est d'exprimer les expériences sensibles de la corporéité. Nous examinerons dans un premier temps les formes par lesquelles les œuvres de notre corpus, à partir de l'attention au corps sensible au travers des expériences de vécus corporels de leurs personnages, témoignent d'une façon spécifique d'appréhender le rapport aux autres et au monde. Participant de cette « émergence du paradigme du sensible »[105], que Danis Bois a associée à la réhabilitation du corps, elles offrent ainsi un éclairage original à la problématique très générale de la proximité du sensible et du vulnérable. Nous montrerons qu'elles ont en commun de dénoncer tous les actes de prédation ou d'exploitation du corps humain d'autant plus inacceptables lorsqu'ils sont justifiés par des discours le réduisant à une chose ou à un concept abstrait, lui déniant sa nature sensible. C'est en effet une approche assez inédite qu'elles dessinent, conduisant à porter un regard spécifique sur le rapport à son propre corps et à celui d'autrui en privilégiant les vécus très concrets en dehors de toute certitude ontologique. Nous verrons ensuite comment les épreuves douloureuses subies par les corps peuvent conduire à des modes d'adaptation allant de la résignation au déni, qui sont autant d'obstacles à une authentique attention à leur réalité vulnérable. Le retour à la corporéité exige en effet un certain nombre de conditions préalables que les œuvres de notre corpus nous semblent remplir par leur façon de ne jamais occulter les réalités organique parfois choquantes, ni les ressentis complexes et souvent déroutants qu'elles induisent chez le sujet. Nous examinerons enfin les formes par lesquelles ces œuvres expriment

[103] Dans *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (2017), Francisco Varela développe toutes les conséquences de l'inscription de l'esprit dans le corps, particulièrement par rapport au processus cognitif. Si l'on écarte l'hypothèse d'un esprit dissocié du corps qui aurait la capacité de construire des représentations du monde, il faut alors selon lui, penser la connaissance comme s'opérant dans un entrelacs correspondant à un avènement permanent et conjoint des corps et du monde.

[104] L'ouvrage de Jane Bennett *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things* (2010) est certainement l'un des plus représentatifs de ce courant de pensée que l'on peut positionner dans une continuité avec les travaux de Gilles Deleuze (*Mille Plateaux* (1980)) et de Bruno Latour (*Nous n'avons jamais été modernes* (1991)). Elle y défend le principe d'une écologie matérialiste reposant sur la reconnaissance d'une vitalité commune entre l'inerte et l'animé s'opposant radicalement au concept kantien d'une exceptionnalité de l'humain : « I want to promote greener forms of human culture and more attentive encounters between people-materialities and thing materialities » (Bennett 2010, x).

[105] « Nous employons à dessein le terme de paradigme en premier lieu parce que notre expérience est suffisamment mature et riche, ensuite parce que nos recherches […]nous ont montré que notre réflexion théorique était aussi suffisamment aboutie et innovante pour justifier l'emploi de ce terme. […]. Le Sensible qui fait l'objet de nos recherches est à la fois plus général, parce que ne se limitant pas à une approche organique, et aussi plus spécifique parce qu'il concerne le Sensible du corps lui-même. La fibre sensible du corps, comme nous l'avons appelé (Bois 2006), représente d'abord sa capacité d'être touché, sa capacité de répondre, et son potentiel d'évolutivité autonome. Le Sensible est donc ce corps qui déploie et actualise sa sensibilité potentielle au-delà même des capacités de perception habituelles du sujet » (Bois 2007b, 7).

les rythmes et intuitions du corps et comment ces dernières ouvrent sur des perceptions déstabilisantes et paradoxales qui font du corps le lieu même de l'expérience vulnérable.

a) Le corps sensible

C'est par sa sensibilité que le corps fait l'expérience de la vulnérabilité. S'il est difficile d'appréhender de façon générale et abstraite la multiplicité des expériences sensibles, il faut bien reconnaître qu'elles ont toutes en commun d'être reliées au « vulnérable ». Nous avons choisi quelques récits d'épreuves vécues par les personnages de notre corpus qui nous ont semblé particulièrement significatives par rapport à notre thématique générale en ce sens qu'elles correspondent toujours à une confrontation du sujet avec l'altérité. Nous commencerons par l'examen de situations de rencontre qui nous permettront d'appréhender la notion d'intercorporéité. Nous tenterons ensuite de donner à cette notion une dimension plus intime en abordant les problématiques du toucher et de l'empathie. Nous soulèverons enfin la question de savoir si l'on peut réunir les expériences de vécu corporel sensible autour du concept phénoménologique de chair et nous verrons que le souci du vulnérable conduit plutôt à privilégier une approche plus concrète et moins ambitieuse de la corporéité.

a.1) Intercorporéité : expositions et rencontres des corps

L'intercorporéité peut se définir depuis la simple constatation que tout corps humain est un corps au milieu d'autres corps. Cette réalité triviale fait aussitôt du corps un lieu affectif et vulnérable, puisqu'il est sans cesse affecté par l'autre, notamment en termes de menaces quant à son intégrité. La réalité du corps exposé en permanence au risque d'être agressé voire blessé par d'autres corps est au cœur des réflexions de Judith Butler qui, dans *Giving an Account of Oneself,* insiste particulièrement sur cette forme de vulnérabilité : « We are in our skins, given over, in each other's hand, in each other's mercy » (Butler 2009, 101)[106].

Lorsque l'on réduit les humains à leur dimension corporelle, une sorte d'effroi se manifeste, que l'on pourrait associer à l'angoisse suscitée par l'image d'interactions strictement physiques sans véritable échange où les corps ne font que se côtoyer et parfois s'entrechoquent. La foule en offre certainement la représentation la plus tangible. Le concept d'un monde

[106] Le thème de *Giving an Account of Oneself* concerne l'opacité de la connaissance que peut avoir le sujet de lui-même puisqu'il ne se construit que par la relation et la dépendance : « The opacity of the subject may be a consequence of its being conceived as a relational being, one whose early and primary relations are not always available to conscious knowledge. Moments of unknowing about oneself tend to emerge in the context of relations to others, suggesting that these relations call upon primary forms of relationality that are not always available to explicit and reflective thematization. If we are formed in the context of relations that become partially irrecoverable to us, then that opacity seems built into our formation and follows from our status as beings who are formed in relation of dependency » (Butler 2009, 20).

constitué d'individus anonymes et isolés condamnés à se heurter au gré de rencontres hasardeuses conduit en réalité à une disparition de toute corporéité. La métaphore automobile qu'en propose Martin Amis dans *Lionel Asbo* pour caractériser le chaos qu'est devenu la ville de Diston consiste en un affrontement permanent de véhicules cherchant à se frayer un chemin, les plus puissants imposant leur loi :

> Mini cabbing, clambering over speed bumps, forever staring into the unbalanced boil of the red light (and then the lurid matter of the amber). Diston traffic was obedient to the hierarchy of size: The Smart car feared the Mini, the Mini feared the Golf, the Golf feared the Jeep, the Jeep feared the…Des, driving, impatiently aware of the frail flustered presence of the bicycle on his inner flank, but himself obedient to the great swung mass of the bus (LA 129).

Le cycliste est évidemment le plus vulnérable et Desmond, lui-même menacé par un autobus, parvient à se faufiler dans le flux participant de ce mouvement anarchique de lutte de tous contre tous. On pourrait reprocher à ce schéma chaotique de « corps-automobiles » d'être trop mécanique, métallique, abstrait voire manichéen mais il n'est pas certain que d'évoquer la réalité physique des individus derrière leur volant apaiserait le climat d'agressivité générale. Il fait surtout écho à la thématique du roman de Martin Amis et au vécu traumatique de Desmond. La figure du sujet se débattant dans un univers devenu hostile et risquant d'être entraîné à tout moment dans un flot immaîtrisable est en effet caractéristique du trauma. Au-delà même du fait que leur rapport au corps des autres détermine la nature véritable des personnages, il est aussi en relation étroite avec la problématique générale de chacun des romans de notre corpus

Dans *What a Carve Up !,* Michael effectue un déplacement dans le métro londonien et exprime le dégoût d'être mêlé à ces corps agglutinés les uns contre les autres dont les relents de sueur et de graisse l'indisposent[107] :

> When the doors opened and a few red-faced passengers had forced their way out through the witing crowd, I squeezed inside and took my first mouthful of the foul stagnant air: you could tell, just from that one taste, that it had already been in and out of the lungs of every person in the carriage, a hundred times or more. More people piled in behind me and I found myself squashed between this young, gangly office worker—he had a single-breasted suit and pasty complexion—and the glass partition which separated us from the seated passengers. Normally I would have preferred to stand with my nose up against the partition, but when I tried it that way, I found here was a huger slimy patch, exactly at gave-level, an accumulation of sweat

[107] Bien que le terme d'odeur ne soit pas directement exprimé par Michael, la référence à l'air vicié et à la sueur le suggère implicitement. L'utilisation d'arguments relatifs à son odeur pour justifier le rejet de l'autre est toujours extrêmement suspect. Poursuivant les travaux initiés par Georg Simmel (*Sociologie. Études sur les formes de la socialisation* (1999)), de nombreuses études ont montré que la perception de l'odeur de l'autre fonctionne de façon non objective en fonction d'antipathies et de sympathies très instinctives. On peut citer *Corps normalisés, corps stigmatisés, corps racialisés* » de Gilles Boetsch (2007). Ce genre de propos accompagne généralement le discours raciste. Ce n'est nullement le cas de Michael dans *What a Carve Up !* qui exprime surtout un désagrément provoqué par une corporéité excessive et envahissante révélant un rapport difficile avec son propre corps.

> and grease of the back of the earlier passengers' heads where they had been rubbing up against the glass […]. (WAC 95).

Michael s'interroge même sur les capacités des passagers à résister à cette ambiance pestilentielle : « I looked around at the other passengers and wondered who would be the first to crack » (WAC 96), jusqu'au moment où le wagon est plongé dans une obscurité totale suscitant chez les passagers une peur collective proche de la panique :

> But I could sense fear, now fear all around me whereas before there had only been boredom and discomfort. There was desperation in the air, and before it proved contagious, I decided to beat a retreat, as far as possible into the privacy of my own mind (WAC 97).

La solution est pour Michael un repli sur soi, seule façon de s'abstraire de la situation et de la présence de tous ces corps. Selon Michael, les passagers partageraient cette attitude puisqu'il estime que, pour eux, la pire perspective serait d'avoir à secourir un passager victime d'un malaise : « [ ] but I could sense the silent resentment of the other passengers at the thought that they might soon have to deal with the problem of someone fainting or having a fit or something» (WAC 98). Michael ne se rend pas compte qu'il fait partie de cette foule de passagers et qu'il partage avec eux le même espace. Son rejet et son dégoût sont à la fois une forme de refus de sa propre corporéité et une façon de se positionner en extériorité à sa propre condition. Michael a effectivement du mal à savoir qui il est vraiment et donne toujours l'impression de ne jamais coïncider avec lui-même. Son rejet du corps des autres trahit sa propre vulnérabilité qui le conduit à se chercher dans des jeux infinis de miroirs, de photographies, d'images de films, jeux à partir duquel se déploie l'intrigue de *What a Carve Up !* mais auxquels la réalité corporelle des passagers de ce wagon ne peut participer.

Dans *Jerusalem,* le gentleman britannique exprime également un rejet du corps des autres qui témoigne certes de son insensibilité mais surtout de son hypocrisie. Alors qu'il est chargé de diriger un camp de réfugiés Boers à Standmere, il déplore les conditions épouvantables dans lesquelles sont détenus des femmes des hommes et des enfants mais en justifiant son inaction et en se donnant bonne conscience :

> These women and children – women and children! – have been treated like dogs, but there is nothing I can do. It was not my decision to build this camp on land that is no better than swamp where insects rule throughout the day, spreading numerous hideous diseases. It was not my decision to house these people under perished canvas, rejected by the army, that lets the icy night wind whip through. […]. These were not my decisions but their consequences are unfolding under my jurisdiction and I am sickened (J 8).

La position de surplomb moralisateur est caractéristique de la personnalité du gentleman britannique qui, tout au long de *Jerusalem,* tient un discours de justification coloniale nourri toutefois de quelques grands principes que l'on pourrait qualifier d'humanistes. Cet affichage ne peut cependant suffire à masquer ses compromissions et son manque de courage face à la façon inacceptable dont sont traités des corps humains. La condamnation de cette référence incessante à des principes totalement inutiles et masquant des formes de lâcheté correspond à une thématique centrale de *Jerusalem* figurant dans le titre même d'un chapitre : « Principles are ridiculous » (J 204) et nous aurons l'occasion de l'aborder à nouveau dans d'autres commentaires.

Si le rejet systématique ou discriminé du corps de l'autre est inacceptable sur un plan éthique, il faut toutefois bien admettre que la rencontre avec d'autres corps humain, n'est pas nécessairement une expérience facile et rassurante. Sur ce plan, il existe évidemment des épreuves bien plus pénibles et plus effrayantes que celles de Michael Owen dans le métro londonien ou du gentleman britannique dans son rôle de gardien de camp. Ainsi, dans le roman emblématique de Cormac McCarthy, *The Road* (2006)[108], racontant l'errance d'un père et de son fils après l'apocalypse nucléaire, toute rencontre avec un corps survivant met immédiatement en danger la vie des deux personnages. Le corps humain est dans ce contexte dramatique devenu une énigme angoissante suscitant immédiatement l'inquiétude quant à la nature de ce qui habite réellement ce corps. Lorsqu'à un moment l'homme et l'enfant croisent un autre « errant », ce qu'ils perçoivent de lui est terrifiant : « an animal inside a skull, looking out the eyeholes » (C. McCarthy 63). Le paroxysme de cette image porte à un niveau maximum l'étrangeté qui se manifeste dans le regard réciproque des corps qu'implique toute rencontre. Quand deux regards se croisent et que deux corps s'appréhendent réciproquement, se créé inévitablement une interrogation chargée de multiples tonalités affectives qui peuvent être positives comme extrêmement négatives. Chacun des deux protagonistes en vient à interpréter ce qu'exprime selon lui le corps de l'autre ouvrant sur un espace d'incertitude, voire

[108] Dans le roman de Cormac McCarthy il est particulièrement intéressant d'observer comment au fur et à mesure de leur errance une sorte de symbiose s'opère progressivement entre les corps des deux personnages et leur environnement. C'est une forme caractéristique de l'approche du corps vulnérable que nous observerons également dans les œuvres de notre corpus. Mandy Chi Man Lo en propose l'analyse suivante : « The interdependence between land and the human body is thus shown in the resemblance between the state of the landscape and the characters' conditions-the barrenness of the land and the human and the exhaustion of the two protagonists, the darkness of the environment and the "blindness" experienced by the people, the turmoil of the land and the confusion of the protagonists' physical location as the "godlessness" of the situation and the immoral practice of cannibalism" (Lo 70). Ce processus d'interaction du corps avec ce qui lui extérieur nous semble être une des formes par lesquelles se traduit sa vulnérabilité. Les formes qu'en offrent les romans de notre corpus sont — comme nous l'examinerons — différentes de celles du roman de McCarthy mais elles s'inscrivent dans le déploiement d'un principe très semblable.

d'inquiétude. Cependant, la création de cet espace implique que le corps pointe vers une autre dimension que le corps lui-même, qu'elle soit terrifiante ou accueillante. Réduire le corps à son organicité, serait l'enfermer dans un système d'objectivation qui est assez illusoire dans le cadre des rapports humains qui se nourrissent de projections subjectives. C'est ce qu'explique Judith Butler en incitant à dépasser la pensée des corps en tant que seulement corps, dans la préface de *Bodies that Matter* : « Not only did bodies tend to indicate a world beyond themselves, but this movement beyond their own boundaries, a movement of boundary itself, appeared to be quite central to what bodies "are" » (Butler 2014, ix). Ce dépassement des limites du corps ne semble pouvoir s'opérer de façon positive que lorsque l'intercorporéité se fait interdépendance et solidarité alors qu'il va créer de nouvelles frontières chaque fois qu'il est animé d'une peur et d'un rejet de l'autre.

Dès le début de *Cloud Atlas*, David Mitchell décrit un monde dur et cruel mais d'où émergent pourtant des aspirations timides à un autre monde qui sont toutefois contrariées par des représentations mentales encore trop rigides. Ainsi, Adam Ewing n'hésite pas à se mettre lui-même en péril pour tenter de sauver la vie d'un Indien. Il est animé d'une intuition généreuse qui va se heurter à une opposition brutale de son entourage et le mettre dans une situation de grande vulnérabilité. Nous ne sommes pas loin d'un schéma levinassien dans lequel Ewing se trouve exposé à la détresse de l'autre sans possibilité de s'en défendre et se condamne lui-même à en assumer les risques. Il demeure toutefois un homme de son époque avec tous les préjugés que cela implique, exprimant une grande méfiance vis-à-vis de celui qu'il considère comme « le sauvage » :

> Back in the confines of my cabin the savage thanked me for the kindness & ate that humble fare as if it were a Presidential Banquet. I did not confess my true motives, *viz*., the fuller his stomach, the less like he was to consume me, but instead asked him why, during the flogging, he had smiled at me. 'Pain is strong, aye – but friends' eyes more strong.' I told him that he knows next to nothing about me & I know nothing about him. He jabbed at his eyes & jabbed at mine, as if that single gesture were ample explanation (CA 29).

Ewing reconnaît que, s'il nourrit cet Indien, c'est bien parce qu'il craint que ce dernier ne le dévore. De plus, il ne comprend toujours pas pourquoi l'Indien lui a souri alors qu'il subissait un supplice. Ils appartiennent tous deux à des cultures et des sensibilités radicalement différentes. Apparemment, ils n'ont donc rien en commun et, lorsqu'Ewing l'interroge, l'Indien lui répond d'un geste, désignant son propre œil et celui d'Ewing, que l'on pourrait interpréter comme exprimant le partage d'un regard commun et d'une même corporéité. C'est une sorte

d'explication totale qui se passe de mots mais que ne saisit pas vraiment Ewing[109]. Il faudra à Ewing vivre tout un parcours douloureux pour comprendre que son regard peut effectivement se confondre avec celui de l'Indien qu'il a sauvé et qui le sauvera à son tour. Ce cheminement d'Ewing vers la compréhension de l'autre dans sa différence radicale est emblématique de la construction même de *Cloud Atlas*. Ce passage tend à montrer que ce serait une erreur que de penser le sens comme émergeant de la seule réflexion. Il naît au contraire le plus souvent hors d'elle, dans un rapport sensible au corps de l'autre que permet le regard mais qui peut se déployer à partir d'autres formes de contact. Le corps peut alors se définir comme surface sensible d'où peut émerger un sens toujours nouveau à partir des possibilités infinies d'échanges et de partage entre les humains. C'est en effet par la prise en compte de sa vulnérabilité que le corps peut retrouver les dimensions relationnelles et symboliques dont les rapports sociaux qui le réduisent à n'être qu'un objet — selon le contexte exploitable et manipulable ou gênant voire menaçant — ne font que l'amputer. L'espace de la fiction est certainement le plus adapté à l'expression des formes par lesquelles le corps fait lien non seulement avec d'autre corps mais aussi avec l'ensemble du monde vivant avec lequel il partage une même vulnérabilité. La catégorie du vulnérable offre en effet l'opportunité d'appréhender les corps vivants au travers d'expériences sensibles constituant le monde en liaisons, en relations, en médiations et en contacts qui les font advenir et les repositionnent ainsi dans leurs véritables fonctions.

a.2*)* Diversité de l'espace tactile

Les rapports entre les corps ne sont pas exclusivement visuels. Les contacts que permet la peau offrent d'être encore plus directs et physiques. Ils peuvent être extrêmement agréables, comme la caresse, ou douloureux, comme la blessure. Ils ont en commun de pouvoir être généralisés sous l'expérience du palpable et du toucher. Le propre de ces expériences, est d'offrir une voie pour dépasser radicalement les dualités traditionnelles entre la conscience et le corps, selon une forme de relation à l'autre et au monde ressentie comme totale. Dans *Le Phénomène de la vie:*

[109] Dans sa thèse soutenue en 2016 qu'elle consacre aux « Optiques de la fiction », Diane Leblond explique comment l'incompréhension d'Ewing est renvoyée au lecteur et à ses propres rapports à l'altérité : « Le lien visuel interpersonnel, recherché par Autua dans son moment d'extrême détresse, doit être envisagé dans ce contexte culturel où le regard entre semblables est conçu comme un impératif vital, et participe d'une loi éthique élaborée à l'échelle du politique. […] L'inquiétude qui subsiste dans l'usage d'un verbe aux connotations violentes (« jab ») ne peut démentir la concrétude du lien élaboré par le Polynésien, qui remplace un rapport fondé sur la connaissance de l'autre, la possession d'informations le concernant (« I know nothing about him »). En éludant toute interprétation, et en retranscrivant simplement dans son caractère partiellement incompréhensible le geste qui lui est donné, le narrateur semble inviter le lecteur à renoncer à une justification plus rationnelle, et à partager son interrogation face au mystère relatif d'un autre qui n'est pas réductible à une analyse anthropologique » (Leblond 409-410).

Vers une biologie philosophique, Hans Jonas explicite sa conception du toucher en tant que sens permettant de dépasser la notion même de « simple sens » :

> En d'autres termes, le toucher est le sens et le seul sens dans lequel, la perception d'une qualité est normalement mêlée à l'expérience de la force, laquelle étant réciproque, ne laisse pas le sujet être passif ; ainsi le toucher est le sens dans lequel a lieu la rencontre originelle avec la réalité en tant que réalité. Le toucher introduit la réalité de son objet dans l'expérience sensible en vertu de ce par quoi elle excède le simple sens, c'est-à-dire la composante de force de sa constitution originelle. (Jonas 2000, 156)[110].

Le sens tactile peut s'élargir au-delà du seul contact physique, car de nombreuses opérations affectives et même intellectuelles créent des relations présentant des analogies avec celles du toucher. Il implique en effet une manière vulnérable d'être au monde car, positionnant le sujet dans des interactions antérieures à tout rapport cognitif — comme l'explique Judith Butler dans *Giving an Account of Oneself* — , il a un rôle essentiel dans sa constitution même :

> I am, prior to acquiring an 'I' a being who has been touched, moved, fed, changed, put to sleep, established as the subject and the object of speech. My infantile body has not only been touched, moved and arranged, but these impingements operated as "tactile signs" that registered my formation. They are signs of another, but they are also the traces by which 'I' will essentially emerge (Butler 2009, 70).

Dans *Lionel Asbo*, Desmond, qui n'a pas connu son père, s'est construit de façon chaotique à partir de relations plus perturbatrices qu'éducatives auprès de sa grand-mère Grace et de son oncle Lionel. Toutefois, même si Lionel est devenu un voyou brutal et apparemment dénué de toute sensibilité, Desmond, évoquant ses souvenirs d'enfance, lui reconnaît un rôle éminemment protecteur :

> During his night out with Lionel he was helplessly infused with somatic memories. His body kept remembering. The crown of his head and the tight curls of his hair remembered what it was like, as a boy of five, to feel the weight of that palm whenever his eleven-year-old uncle readied him to cross the road. His whole frame remembered what it was like, later, to walk the hissing streets of Diston with Lionel alongside him, the guarantee of his nearness, like a carapace (LA 208).

Par le contact rassurant avec la paume de la main de Lionel, Desmond se sentait en sécurité alors que son oncle n'était lui-même encore qu'un enfant. Pierre Fédida dans son analyse des processus mnésiques liés aux sensations corporelles, explique que le souvenir de sensations tactiles se réactive par des vécus corporels dans le présent. Ainsi ces sensations ne cesseraient

[110] Dès l'introduction de son ouvrage, *Le Phénomène de la vie: Vers une biologie philosophique,* Hans Jonas explique l'importance qu'il souhaite que soit donnée à l'organique : « Une philosophie de la vie englobe la philosophie de l'organisme et la philosophie de l'esprit. Ceci même est une première proposition de la philosophie de la vie, c'est en fait son hypothèse, celle qu'elle doit justifier chemin faisant » (Jonas 2000, 13).

de se recomposer et le développement de la sensibilité tactile s'opérerait de façon totalement inconsciente en dehors de toute pensée rationnelle. Elles s'associent spontanément à des sentiments sans aucune possibilité de formuler leur lien qui s'établit dans une sorte d'« intériorité muette » (Fédida 2003, 195)[111]. Chez Desmond, cette résurgence de souvenirs tactiles rassurants avec son oncle — que désormais il redoute — peut soulever certaines interrogations, quand on sait ce qui l'obsède et son repli sur une intériorité où s'est enfouie une culpabilité confuse. L'importance qu'il donne au domaine tactile trahit incontestablement chez lui une vulnérabilité spécifique associée à d'autres souvenirs — ceux-là d'ordre traumatique — qu'il sera à tout jamais incapable de mettre en mots[112].

Le toucher offre également une forme de relation ténue avec un vécu traumatique dans *Even the Dogs*. Les personnages qui entourent le corps de Robert ne cessent étonnamment de vouloir le toucher. Jamais ils ne prononcent de paroles exprimant une véritable affliction mais ils tiennent absolument à établir un dernier contact physique avec le cadavre de leur ami. On peut effectivement suggérer une ressemblance dans leur rapport au tactile entre Desmond et les personnages d'*Even the Dogs*. Ils partagent en effet le besoin de se libérer d'une culpabilité confuse qui les ronge. Tandis que Desmond s'enferme dans un ressassement mental où ses souvenirs ne cessent de se télescoper, les personnages d'*Even the Dogs* sont tentés d'effectuer un geste symbolique dont il leur semble qu'il pourrait avoir une sorte d'effet magique :

> They weigh him and measure him and take pictures of his shrouded body. They switch on the overhead lights, searchlight-bright and stark and shocking. We press close in around them. We want to see. We want to touch (ED 122).

Ils expriment en réalité le besoin de reconstituer un lien qui, pour eux, ne peut s'exprimer que par le corps. Cherchant à franchir le cercle des intervenants professionnels qui créent un rempart autour du corps de Robert, ils ressentent cruellement l'impossibilité de s'avancer : « The crowd of them shuffling around his body, peering and pointing as they write these things down. We move closer. We want to touch. We want to touch him » (ED 131). Cette obsession d'un dernier contact physique avec l'homme qu'ils ont laissé mourir seul un soir de Noël a quelque chose d'énigmatique. Ce n'est pas tant une dernière marque d'affection qu'une tentative pour revenir

[111] Dans un article de 2017, Avril Blanchet développe cette idée d'inconscient tactile expliquant : « Nous proposons de concevoir l'inconscient tactile comme le lieu, dans l'inconscient, où se logent les traces qui résultent des contacts de la psyché avec ses semblables, et qui fait en sorte que l'existence de l'autre puisse être anticipée et métabolisée. Une fois constitué, ce lieu vient soutenir la possibilité que puisse exister une certaine cohésion entre soi et le monde » (Blanchet 177-178).

[112] Les travaux de Didier Anzieu, auteur du *Moi-Peau* (1985) tendent à démontrer que les premières communications tactiles de l'enfant vont conditionner sa construction. Le concept de « Moi-peau » peut ainsi se définir comme la figuration qu'opère l'enfant pour se représenter lui-même à partir de ses premières expériences à la surface de son corps.

à la situation d'avant la mort et effacer pour un instant un événement dramatique dont ils se sentent confusément responsables. Ils s'imaginent que le simple fait de toucher le corps[113] de Robert les dédouanerait de leur faute et leur apporterait une sorte de paix. En nous incitant à bâtir des interprétations incertaines autour de situation confuse où la vie, la mort, la culpabilité se mêlent, brouillant les repères logiques, Jon McGregor nous ouvre l'accès aux espaces spécifiques du vulnérable. Le lecteur ressent le besoin d'une conciliation entre des intuitions qui ne peuvent jamais acquérir un statut de certitude, de la même façon que les personnages de son roman, par un dernier contact, pensent pouvoir créer un lien qui, tel un fil invisible, réunirait des espaces à jamais disjoints. Il est significatif que, dans *Even the Dogs*, le maintien du lien passe par un rapport tactile. Lorsque tout semble perdu, que tous les liens semblent rompus à jamais, pour ces personnages marginalisés, presque au ban de l'humanité, émerge un besoin presque instinctif et viscéral de se connecter avec ce qu'il y a sans doute de plus humain en eux. Cette aspiration qu'ils ne formulent jamais de façon explicite parcourt le texte de Jon McGregor. Les scènes les plus émouvantes comme les plus brutales relatent toujours des expériences de vécus corporels. Ainsi, ces personnages aux conditions de vie d'extrême précarité bénéficient néanmoins de quelques aides et soins de la part des services sociaux. Ces moments prennent chez eux une intensité d'autant plus exceptionnelle que leur existence ne suscite l'intérêt de personne. Presque de façon miraculeuse et pendant de très courtes minutes quelqu'un prend réellement soin d'eux :

> Most people going out of their way not to touch you all day, to not hardly brush up against you or even catch your eye or anything. And then that. Washing and drying and holding his feet, one in each hand (ED 72)[114].

Les mains des soignants, des coiffeuses, des infirmières, ces mains propres, douces et bienveillantes, prennent une importance que l'on pourrait considérer comme disproportionnée. En effet, elles exercent pour ces personnages une fonction symbolique, les sensations tactiles ayant la propriété de créer un le lien avec un fond vulnérable et sensible les réconciliant ainsi avec l'autre et avec eux-mêmes :

---

[113] Le cadavre devient ici l'« objet transitionnel » que Winnicott a défini en tant qu'objet devenant le support d'une expérience fondamentale dans son célèbre article de 1953 : « Transitional Objects and Transitional Phenomena—a study of the first not-me possession». On peut aussi faire référence à ce que Laplanche et Pontalis dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse* appellent « un champ intermédiaire d'expérience » (Laplanche et Pontalis 1984, 296).

[114] Le contraste est saisissant entre le comportement de cette pédicure et celui de « la plupart des gens ». Neal Alexander analyse ainsi ce passage : « The gentle syntactical patterning and diminishing rhythm of that last sentence mimic the slow release of Steve's remembered pleasure, the pleasure of being touched and held, contrasting sharply with his tense anger at actual or imagined rebuffs » (Alexander 2013, 742).

> Same with the hairdressers, when they go running their fingers through your hair. Same with the nurses, changing your dressings or taking your blood pressure or listening to the crackling in your lungs, they got to touch you with their clean soft hands and no one says nothing about it but it all helps oh Christ but it helps (ED 73).

Le toucher devient le moyen privilégié de recréer un contact et de susciter des émotions qu'ils avaient enfouies, ravivant un désir de vivre qui n'est pas si éteint qu'ils peuvent le laisser croire.

Le tactile partage avec les espaces de la vulnérabilité, cette caractéristique d'avoir une grande plasticité, ce qui explique la complexité d'en exprimer toutes les manifestations. Très souvent, il rapproche mais il peut aussi éloigner de façon radicale, exprimant la réalité de relations distantes et froides allant jusqu'au rejet et au dégoût. Dans *What a Carve Up !*, les membres de la famille Winshaw se révèlent les uns après les autres comme des individus dénués dc toute empathie et inaptes au moindre contact chaleureux et désintéressé. Ainsi la cour que fait Roddy à la jeune artiste Phoebe, la complimentant pour sa beauté, lui faisant miroiter une exposition de ses œuvres dans sa galerie, se révèle hypocrite et sinistre, n'ayant pour objectif que d'obtenir ses faveurs sexuelles. Toutefois, après leurs échanges amoureux, la vérité des sentiments de Roddy se révèle sous une forme très tactile :

> Phoebe returned to bed, tried to get Roddy to move, failed, and then had little option other than to lie up against his back. For a while, she tried putting her arm across his shoulder: but she might as well have been hugging a block of marble (WAC 207).

Le contact froid du corps après l'étreinte amoureuse révèle certes à Phoebe son erreur mais surtout sa propre vulnérabilité. La proximité de son corps avec celui de Roddy n'exprime plus que la distance infranchissable qui existe désormais entre eux.

Dans *Cloud Atlas,* Adam Ewing décide de partir seul à la découverte d'une colline escarpée offrant une vue imprenable sur l'arrière-pays des îles Chatham, mais il lui arrive les pires mésaventures : il tombe dans un gouffre et se relève couvert de contusions et de coupures. Alors qu'il cherche à gravir la paroi, son attention est captée par un bourdonnement venant apparemment de ce qui ressemble à un organe humain :

> The 'hum' I traced to a mass of flies orbiting a protuberance impaled on a broken-off branch. I poked the lump with a pine stick & nearly reached, for 'twas a piece of stinking offal. I turned to flee but duty obliged me to dispel a black suspicion that a human heart hung on that tree. I concealed my nose & mouth in my 'kerchief &, with my stick, touched a severed ventricle. The organ pulsed as if alive! (CA 21).

Il existe une répulsion naturelle à toucher à mains nues des organes mutilés, d'autant plus s'ils sont d'origine humaine. Ce que ressent Ewing est certes très désagréable mais le met en relation

avec une réalité très primitive et archaïque dont il est très éloigné[115]. Dans cette île où vivent semble-t-il des cannibales, les perspectives s'inversent pour lui : tandis qu'il partait à la découverte de paysages grandioses, c'est une situation imprévue qui s'impose brutalement à lui, par ce contact fortuit avec une chair sanguinolente d'autant plus écœurante qu'elle palpite encore. On peut supposer qu'il surmonte son dégoût mais que demeure longtemps en lui le malaise d'avoir été en relation avec un objet qui se dérobe totalement à sa pensée. Il est mis malgré lui en rapport direct avec une réalité corporelle et charnelle avec laquelle tout contact se révèle extrêmement désagréable. Cette expérience, que l'on pourrait réserver à la sphère fantasmatique, peut aussi se vivre dans le cadre d'un quotidien très banal[116]. Le sujet ressent une impression très spécifique comme s'il était mis en relation avec une vie d'avant le langage et la pensée, une sorte de vie purement organique, d'où il faut bien reconnaitre que notre vulnérabilité est issue. Le toucher est le sens permettant le contact vivant non seulement avec les autres mais aussi avec un univers travaillé par des tensions diverses et des flux d'énergie qui parfois s'harmonisent mais souvent aussi s'opposent et s'affrontent. Tenter de penser la corporéité exige d'appréhender l'existence de forces contradictoires traversant les corps et qui traduisent leur vulnérabilité. De par sa plasticité mais aussi ses ambigüités assurant le passage de formes à d'autre formes opposées, de la tendresse à la cruauté, de la chaleur à la froideur, de l'attirance au dégout, le tactile incite à examiner de façon plus précise toutes les implications de la réalité d'une vulnérabilité indissociable du vivant et des multiples rapports qui se créent entre les corps.

Il serait tentant de conclure qu'il existe deux modalités fondamentales de contact corporel, le heurt et la caresse, et que la douceur est à privilégier et la brutalité à bannir. Ce

[115] Les réactions d'Ewing d'angoisse et d'effroi sont identiques à celles de Marlow dans *Heart of Darkness* (1899*)* de Joseph Conrad. La rencontre avec l'autre radicalement différent s'accompagne d'un malaise qui traduit la position ambigüe du personnage blanc et civilisé : « No, they were not inhuman. Well, you know, that was worst of it—this suspicion of their not being inhuman. […]; but was thrilled you was just the thought of their humanity—like yours—the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar » (Conrad 1990, 32).

[116] Sur le plan plastique, Francis Bacon, et sur le plan littéraire, Georges Bataille, ont cherché à exprimer cet effroi face à un réel organique et cruel. Dans ses *Écrits posthumes 1922-1940,* Bataille invente le concept d'hétérologie définissant l'élément hétérogène comme « indéfinissable et ne pouvant être fixé que par des négations » (Bataille 1970, 63), sorte de barrière infranchissable à toute quête d'homogénéité du monde : « Lorsqu'on dit que l'hétérologie envisage scientifiquement les questions de l'hétérogénéité, on ne veut pas dire par là que l'hétérologie est, dans le sens habituel d'une telle formule, la science de l'hétérogène. L'hétérogène est même résolument placé hors de la portée de la connaissance scientifique qui par définition n'est applicable qu'aux éléments homogènes. Avant tout, l'hétérologie s'oppose à n'importe quelle représentation homogène du monde, c'est-à-dire à n'importe quel système philosophique » (Bataille, 1970, 63). En s'affranchissant de toute norme, Bataille peut alors associer le souillé, l'abject et l'impur au sacré et au saint. Julia Kristeva s'est aussi beaucoup intéressée à cette question du rapport au répugnant et à l'obscène mais dans une perspective différente de celle de Bataille. Dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), elle explique comment le sujet doit éradiquer certains éléments impurs pour se voir reconnu comme sujet social (ab-jicere qui est à l'origine du terme abjection signifiant exclure). Elle appréhende ainsi l'abject comme constituant une menace permanente pour le sujet.

n'est pas faux sur un plan sociétal mais, dans le cadre de notre réflexion, certaines nuances s'imposent. Comme l'a montré Michel Henry dans *Philosophie et Phénoménologie du corps : essai sur l'ontologie biranienne* (2011)[117], l'expérience du corps est une dimension phénoménale indissociable de toutes les formes de vie que les humains peuvent expérimenter et il semblerait que cette expérience du corps ouvrant l'accès à la réalité du monde précède toujours la pensée[118]. L'examen de quelques expériences de contact corporel telles qu'elles sont exprimées dans les textes de notre corpus nous offre un premier éclairage sur cet espace de la vulnérabilité que nous cherchons à caractériser. Il nous semble que le tactile correspond parfaitement à la notion d'expérience telle que Claude Romano la définit : « Il est devenu clair que l'expérience telle que nous l'entendons ici, n'a rien de mental ni de psychologique. Elle est une manière d'être-au-monde, une prise directe sur les choses et les êtres en l'absence de tout intermédiaire, une transaction corporelle avec notre entourage » (Romano 2010a, 673). Il existe certes une approche de la phénoménologie beaucoup plus idéalisée que l'on doit à Merleau-Ponty, consistant à supposer a priori l'existence d'un lien intime entre les corps et le monde qu'il définit dans *Le Visible et l'invisible* (1964), comme « un rapport d'embrasement » (Merleau-Ponty 2001, 451)[119], ce qui conduit à une notion de chair constitutive et englobante[120]. La lecture de notre corpus nous incite plutôt à privilégier une notion plus modeste de corps-

[117] Michel Henry s'est beaucoup inspiré de l'œuvre de Maine de Biran, reprenant l'idée selon laquelle la révélation, au sujet de son propre corps, s'opère de façon passive et constitue l'essence même de la subjectivité. Pour Michel Henry, le corps est en effet la subjectivité même qui se confond avec lui : « Le corps dans sa nature originaire appartient à la sphère d'existence qui est celle de la subjectivité même » (Henry 2011, 11). Anne Devarieux explique ainsi la dette de Michel Henry envers Maine de Biran : « À Biran, Michel Henry doit une théorie du « corps subjectif » et l'affirmation conjointe que la subjectivité n'est rien de transcendant, mais relève d'une sphère d'immanence radicale laquelle découvre enfin l'existence subjective, corporelle, concrète, individuelle comme une « existence absolue » et exhibe ce qui a toujours été passé sous silence : la relation *sui generis* du corps sentant et connaissant à lui-même, identique à celle de la structure de l'ego » (Devarieux 44-45).

[118] Pour Michel Henry, la réalité du corps se fonde sur l'expérience corporelle. Cette expérience ne consiste pas à avoir un corps mais être un corps. Alors qu'Husserl opposait une intentionnalité à un monde constitué comme réalité, Michel Henry rejette cette dualité et il associe le corps à tout mouvement et explique : « C'est dans l'intérieur de l'homme qu'habite la vérité et, dans le cas qui nous occupe, nous devons dire que c'est l'être subjectif du mouvement qui porte en lui la certitude que nous avons de la réalité du monde » (Henry 2011, 105).

[119] Merleau-Ponty s'inspire de la notion d'« être au monde » d'Heidegger mais en lui donnant une dimension beaucoup plus fusionnelle. Renaud Barbaras dans son *Merleau-Ponty* l'analyse ainsi : « une relation originale qui à l'opposé de la représentation qui signifie toujours distance ou retrait suppose quelque chose comme un engagement, une connivence avec le monde, qui ne passe pas par une thématisation […]. On n'a plus affaire à un sujet qui se rapporterait après-coup à un monde mais à un être qui est toujours déjà en rapport avec le monde et dont l'être consiste précisément dans ce rapport […] parce que cette relation est originaire et non thématique, elle délivre le monde lui-même et non pas un simple objet » (Barbaras 1997, 55-56).

[120] Dans *La Phénoménologie de la Perception*, Merleau-Ponty appréhende le monde comme une sorte d'étoffe ou de tissu qui se tisse par les fils d'une intentionnalité constitutive reliant les corps dans un entrelacement harmonieux constituant la chair à laquelle il va ensuite donner une dimension d'absolu, notamment dans *Le Visible et l'invisible*, la définissant comme « élément de l'Être » : « La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait pour la désigner, le vieux terme d'« élément », au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une chose générale, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve une parcelle. La chair est en ce sens un *élément de l'Être* » (Merleau-Ponty 2001a, 181-182).

sujets[121] se constituant autour de rencontres et d'épreuves et de rapports souvent incertains à l'autre et au monde[122].

a.3) Corps-sujets en tension

Faire l'expérience de la vulnérabilité au moyen de perceptions corporelles consiste en quelque sorte à se découvrir en relation avec un domaine ou un espace assez complexe et ambigu, difficile à exprimer, que nous appellerons « le vulnérable » en analogie avec « le sensible » tel que le conceptualisent des philosophes comme Michel Henry et Natalie Depraz. Le processus obéit effectivement à une phénoménologie de l'événement et de la rencontre qui se définit au travers d'expériences sensibles. Ces expériences ne se limitent pas à prendre conscience que l'on est doté d'un corps susceptible d'être blessé mais surtout de se percevoir comme se percevant vulnérable[123]. Il nous semble que le corps n'existe en effet que par sa relation sensible à l'autre et au monde. C'est peut-être Wordsworth qui exprime le mieux par sa poésie ce corps à la fois « senti et sentant », cette façon étonnante du corps de s'approprier un sentiment, une idée et même un concept[124]. Dans le premier livre du *Prélude*, en se collant à un rocher, « shouldering the naked crag » (Wordsworth 1506, vers 330-339), il ressent corporellement toute la pesanteur du monde que lui inspire cette présence minérale. Le sens ne semble pouvoir émerger que par une sorte d'incorporation du monde en lui. C'est ce rapport qui s'instaure avec ce qui est éprouvé et perçu par le corps vulnérable qui crée cette relation au vulnérable au sens

---

[121] Nous nous servirons à plusieurs reprises de la notion de « corps-sujet » que l'on rencontre de façon assez systématique dans la phénoménologie contemporaine. Elle peut certes masquer une diversité des approches théoriques du corps spécifiques à plusieurs courants de pensée mais elle présente l'avantage de rompre avec l'opposition sujet/corps qui est incompatible avec une approche d'un corps sensible se confondant avec le sujet lui-même. La prise en compte de la vulnérabilité du sujet exige en effet de rejeter toute notion de « corps-objet » qui ne serait qu'une mécanique organique distincte du sujet. Le corps-sujet traduit cette indissociabilité du sujet et de son corps que les expériences de vécu vulnérable ne font que confirmer. Le corps-objet, comme l'explique Renaud Barbaras dans *La perception. Essai sur le sensible* (1994), participe d'une « philosophie de la vision » (Barbaras 1994, 77), qui met le monde à distance afin de tenter de se l'approprier et de le manipuler. Nous utiliserons aussi la notion très voisine de sujet-corps qui traduit la même indissociabilité mais en mettant l'accent sur une affectabilité qui est de plus l'ordre d'une subjectivation que de la seule sensibilité corporelle.

[122] L'approche d'un corps se constituant autour d'expériences vulnérables est-elle compatible ou opposée à cette notion de chair englobante ? C'est une question philosophique ambitieuse qui dépasse le cadre de notre travail à laquelle nous avons toutefois besoin de proposer un modeste éclairage qui nous sera utile pour ensuite tenter de définir un positionnement critique en rapport à la problématique de la vulnérabilité corporelle.

[123] Ainsi la phénoménologie se réfère plus à « une perception du sensible » qu'à une perception sensible. C'est la référence à une conscience du percevoir que Maine de Biran appelait le « sens intime ». En effet, pour Maine De Biran « Je sens » est indissociable du « je sens que je sens ». Ces arguments sont développés par Michel Henry dans l'ouvrage précédemment cité *Philosophie et Phénoménologie du corps* et spécifiquement dans le chapitre intitulé « le mouvement et le sentir » (Henry 2011, 107-149).

[124] Une notion très proche est utilisée par Piera Aulagnier dans *La violence de l'interprétation : du pictogramme à l'énoncé*, celle de « métabolisation » qui consiste à examiner comment le psychisme, d'une façon très semblable à celle du corps, « prend en soi » un objet : « On peut dire que la psyché prend en soi un objet marqué par le principe de réalité, qu'elle le métabolise en un objet façonné par le principe de plaisir » (Aulagnier 1975, 133).

large et ce rapport est toujours très singulier. Penser ainsi le vulnérable permet de s'affranchir de la segmentation très arbitraire consistant à vouloir absolument distinguer un rapport entre soi et soi et un autre rapport entre soi et le monde, les deux étant dans le vécu même, difficilement dissociables. Le corps opère donc chez tout sujet une jonction entre sa propre singularité vulnérable et un domaine vulnérable très général et ambigu difficile à appréhender. Bien que l'on puisse avoir la tentation intellectuelle de faire l'hypothèse de l'existence d'une sorte de principe absolu et unificateur, s'attacher à une approche très pragmatique et concrète de la corporéité est certainement le meilleur moyen de rester ouvert aux pluralités et aux différences au cœur même du vulnérable. Cela implique d'en assumer pleinement les réalités organiques qui, comme l'explique Gilles Deleuze dans *L'image-temps. Cinéma II,* par leur matérialité même obligent à un effort de pensée :

> Le corps n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même, ce qu'elle doit surmonter pour arriver à penser. C'est au contraire, ce dans quoi elle plonge ou doit plonger pour atteindre l'impensé c'est-à-dire la vie. Non pas que le corps pense mais obstiné, têtu il force à penser à ce qui se dérobe à la pensée, à la vie (Deleuze 2014 246).

Dans *Jerusalem*, l'homme blanc qui hante le zakulu dans ses rêves souffre des mêmes douleurs que lui et ainsi s'instaure entre eux une forme d'adhésion et même d'indistinction que ressent intensément Musa Musa, totalement dominé par une altérité qui lui échappe :

> Prisoner 118 came to sobbing, huge, desperate, hopeless sobs that convulsed the whole body. He too, was lying on his back on a thin bunk in the pitch dark, with his left leg somehow numb and agonizing all at once, and rats scrabbling on the floor nearby. So, for a moment, he struggled to establish whether he was in fact awake. As the dreams had intensified this had become a growing problem not just distinguishing between the reveries and reality but between the white man's consciousness and his own (J 61).

Il a le sentiment d'être submergé et englouti par ce qu'il ne peut empêcher ni refouler et il ne peut créer l'espace de distanciation qui lui permettrait de retrouver sa conscience propre. La hantise dont il est victime est autant corporelle que mentale. Musa Musa ne pourra se libérer de cette hantise que par un événement, une rencontre très physique, très corporelle qui lui apportera la réponse que son esprit seul ne pourra jamais trouver. Il lui faudra ainsi ressentir par son corps ce qu'il ne parvient pas à penser. Dans *Jerusalem*, ce qui pourrait sembler de l'ordre du rêve, du fantasme, de l'irréel s'inscrit dans des réalités corporelles. Le personnage emblématique de Sylvia, l'épouse de Jim Tulloh, traduit également cette force de l'ancrage corporel. Personnage certainement le plus émouvant du roman de Patrick Neate, elle consacre son énergie à soigner de jeunes orphelins Cette femme de conviction et d'engagement est personnellement affectée par la souffrance des enfants du Zambawi que personne d'autre qu'elle ne semble remarquer.

Les Européens, quand ils viennent, ne semblent y prêter aucune attention et ces enfants, tels les personnages d'*Even the Dogs,* sont devenus invisibles. Ils sont pourtant très nombreux à parcourir les rues, s'accrochant les uns aux autres :

> Most of all, though, you can't imagine the children, their sheer weight of numbers, in the city especially where they spill from every nook and cranny, like ants over roadkill. They are wide-eyed and terrified and confident and conflicted all at once. They have seen more than any child should and nothing too. They are infected or not. And they know, or they don't. They are cared for by grandparents clinging to transferred dreams, aunts and uncles clinging to memories, or sometimes they just cling to one another. You can imagine none of this until you've seen it. And that was what Sylvia saw (J 163-64).

Sylvia, incarne ainsi une vérité et une authenticité des rapports corporels. Jim constate même que le corps de sa femme a connu une véritable métamorphose car en se dévouant aux autres elle a perdu le souci de son apparence et elle est devenue plus autonome et plus libre. Il est conscient que cette évolution de Sylvia ne tient nullement à lui :

> Nonetheless, Jim believed or at least fantasized something quite different. He imagined that his wife had held her breath, for thirty years, that her breasts had kept their position propped up by swelling her neck had remained long and slender to maintain her chin's position above the endless pairs of lascivious eyes. And now at last, she'd relaxed and breathed out (J 166).

Pour Jim, un véritable relâchement et une forme d'abandon se sont opérés en Sylvia, la réconciliant avec son propre corps dès qu'elle s'est mise au service de jeunes corps vulnérables. Elle manifeste une forme d'épanouissement qui est celui de ce corps sensible que nous cherchons à caractériser et c'est sans doute la raison du regard toujours chargé d'émotion que Jim porte sur elle[125] :

> Jim was on the veranda when the call came. While Stafford soft-pedalled and prevaricated, he watched his wife through the window. Beyond the fly screens, in the pale light of a weak bulb, he could see Sylvia wagging her finger at Tinashe while a couple of other kids cavorted in the background. The little girl pressed her cheek into her shoulder and fidgeted shyly on the spot, the shadow of a smile playing on her lips. Sylvia held the child's face between her hands for a second and examined it, then wrapped the small body in fleshy bare arms that shimmered. Jim heard Tinashe giggle delightedly (J 157).

[125] Husserl suppose une coexistence chez le sujet d'un corps propre (Leib) et un corps objectif (Körper). Claude Romano s'oppose catégoriquement à cette démarche et explique : « Le corps n'est jamais un objet ni ne peut le devenir, à moins de cesser d'être la manière même dont autrui existe pour lui et se déclare dans sa présence irrécusable. […] le Körper est une idéalisation qui se fait oublier comme telle, au point de nous laisser croire que nous percevons vraiment ces « ténèbres bourrées d'organes » dont parle Descartes, comme si elles nous étaient accessibles autrement que par l'entremise de la théorie physiologique. » (Romano 2010a, 939). Le corps objectif serait donc une idéalisation de type conceptuelle servant — comme nous le verrons — à justifier des pratiques de réification et d'exploitation des corps.

La scène d'une petite fille heureuse dans les bras de cette femme débordant d'affection détone dans l'environnement de misère qui caractérise le Zambawi. L'affection que Sylvia porte à ces jeunes orphelins témoigne incontestablement d'une forme de joie authentique et spontanée. De façon certes très différente — dans la douleur pour Musa Musa, dans la tendresse pour Sylvia — les corps dans *Jerusalem*, dans la mesure où ils semblent n'exister que par leurs relations avec d'autres corps, expriment la réalité vivante de personnages que l'on aurait du mal à dissocier de leurs vécus corporels[126].

L'importance donnée aux ressentis corporels est également caractéristique d*'Even the Dogs*. L'exclusion dont sont victimes les personnages est toujours en effet associée à des ressentis très physiques. À la recherche de Laura, Danny tente de la rejoindre au foyer où il pense qu'elle réside :

> Straight over the main road and across the roundabout and round the side of the old boarded-up warehouse to the hostel where he'd seen Laura that last time. Buzzed at the door but no one answered. Looked up at the windows but couldn't see no one there. Pints of milk keeping cold on the windowsills, trainers and boots hanging out to air, but the curtains all shut and no sign of anyone awake. Looked in through the office window and saw that what's her name Ruth on the other side of the bars, clicking away on the computer with her face all lit up by the screen. Banged on the window but when she looked up, she only pointed back at the door. Fucksake (ED 22).

Dans *Even the Dogs,* les corps sont toujours des corps empêchés, contrariés auxquels certains accès sont interdits, les contraignant à se heurter brutalement à des murs. La dimension oppressante de la porte que l'on refuse d'ouvrir est omniprésente. L'exclusion dans le roman de McGregor ne s'exprime pas tant par le tableau d'une réalité sociale certes déplorable que par une litanie d'expériences douloureuses ressenties par les corps. Cela a toutefois pour effet d'exprimer une forme d'antagonisme irréductible entre les corps vulnérables et la société qui les rejette. Les situations de blocages sont d'une grande dureté traduisant une volonté non dissimulée d'écarter des individus. Ce qui se met en place est une logique de ségrégation et surtout un refus très physique de l'accueil. Les corps sont vulnérabilisés, devenant indésirables et refusés. La tentation d'un déchaînement de colère est fort compréhensible mais sonner, crier, cogner à la fenêtre au verre renforcé, ne sont d'aucun effet et Danny est condamné à reprendre son errance : « Kept walking because what else can you do » (ED 26). Jon McGregor nous donne à voir un corps abandonné et marchant sans but, image qui, nous le verrons en examinant

[126] Christophe Dejours analyse dans la relation à l'autre la voie pour s'affranchir des dichotomies entre psychisme et corps « Le rapport à élucider ici ne serait plus entre psyché et soma, entre esprit et corps, voire entre cerveau et pensée. Il faudrait plutôt s'intéresser directement à la façon dont le corps est engagé dans la relation à l'autre » (Dejours 2004, 62).

la situation d'un autre personnage d'*Even the Dogs*, Charmaine, est porteuse de significations très lourdes.

Un univers où les corps sont littéralement rejetés vient quelque peu perturber la belle construction conceptuelle de la chair selon la phénoménologie merleau-pontienne. Si l'on reprend l'interrogation de Claude Romano dans *Il y a* (« Le concept de chair est-il vraiment pertinent pour appréhender le corps sensible et vulnérable ? » (Romano 2003, 178)), il semble qu'une focalisation sur la réalité des corps vulnérables conduit implicitement à remettre en cause l'un des concepts fondateurs de la première phénoménologie et rejoindre plutôt la pensée de Deleuze. Dans *L'image-temps. Cinéma II,* Deleuze n'a en effet cessé de critiquer Levinas et Merleau-Ponty pour, selon lui, avoir tenté de justifier une harmonie des corps et du monde par une référence indépassable à la transcendance[127]. Le corps deleuzien ne s'harmonise guère à un ordre préétabli, le monde étant infiniment vulnérable, secoué de forces puissantes et déstabilisantes. Si la réalité vulnérable des corps ne fait obstacle à aucune croyance, il nous semble qu'elle ne les encourage pas. Claude Romano va même plus loin en opposant catégoriquement perception et croyance : « Percevoir ce n'est pas croire, c'est n'avoir pas besoin de croire, c'est être voué au monde et enchaîné à lui par un lien corporel indissoluble » (Romano 2010a, 566). Il est certain que, si l'on veut tenter de rester cohérent avec le schéma d'une vulnérabilité perceptive pré-discursive, il semblerait préférable de n'associer la perception du vulnérable à aucune forme de croyance et d'accepter l'idée que le monde, par les perceptions à travers lesquelles il se livre, ne peut produire aucune forme de certitude.

Dans les œuvres de notre corpus, les corps demeurent vulnérables et en tension permanente les uns par rapport aux autres et au monde même si des liens parfois troublants se dessinent entre ces corps, pouvant donner l'impression de l'existence d'un sens mystérieux à découvrir. Si elles s'écartent radicalement de toute conception d'un corps objectif pour privilégier des rapports entre corps comme autant d'entités entités sensibles, il n'est toutefois pas possible d'en conclure qu'elles participent d'une forme d'idéalisation de la chair par une intégration harmonieuse des corps dans une chair du monde. Elles nous incitent au contraire à

[127] Parmi la multitude de travaux académiques consacrés aux antagonismes entre le corps deleuzien et la chair merleau-pontienne nous avons retenu cette formule de Daniela Voss qui oppose le côté rassurant et même « joyeux » de la pensée de Merleau-Ponty à celle, déstabilisante de Deleuze : « Merleau-Ponty's ontology of the flesh presents a comprehensive and conciliatory "Weltanschauung", a theatre of the visible and the invisible, which puts us at peace with the world and our fellow beings. This is, perhaps why reading Merleau-Ponty is such a joy, while Deleuze does not cease to puzzle and disturb us » (D. Voss 113-114).

appréhender de façon pragmatique des corps-sujets et/ou sujets corps, vulnérables, concrets, multiples, singuliers différents et au devenir incertain [128].

b) Exploiter, atténuer ou occulter la vulnérabilité corporelle

Le rapport au monde que les personnages des romans de notre corpus expérimentent semble souvent associé à un ressenti d'expropriation corporelle perçue aussi comme une intrusion. Pour commencer, nous examinerons donc les comportements prédateurs comme symptomatiques des formes les plus évidentes d'agression en nous interrogeant sur les arguments utilisés pour les expliquer ou même les justifier. Nous tenterons ensuite de montrer comment, dans les œuvres de notre corpus, cette intrusion prend un sens très large, intégrant notamment le vécu de la maladie comme épreuve du corps soumis à un double phénomène de dépossession et de prédation. Nous nous intéresserons ainsi de façon générale à l'expérience de la souffrance qui, par son caractère inexprimable, incite à développer une attention au corps vulnérabilisé dans sa réalité organique et concrète et à se détacher des discours qui ont tendance à le chosifier, l'effacer, le nier, voire l'idéaliser. Nous conclurons cette section par un examen des dérives souvent aberrantes auxquelles conduisent dans notre corpus la réduction du corps à une entité purement objective et abstraite et le déni des réalités organiques et vivantes, plaidant ainsi pour la nécessité d'un « retour du corps ».

b.1) Corps-prédateurs et corps-proies

Si l'on tente d'appréhender la prédation non plus tant comme concept que comme acte et expérience d'une agression, elle induit chez celle ou celui qui en est la victime une expérience qui est celle de la vulnérabilité dans son sens le plus originel. Il est significatif que cette expérience soit ressentie comme injuste, incompréhensible et révoltante. Nous venons de voir dans *Jerusalem* à quel point Musa Musa était dépossédé de lui-même, hanté par une présence dont il ressent les effets jusque dans son corps mais à laquelle il est dans l'incapacité de donner un sens. Il a beau examiner les erreurs et les fautes qu'il a pu commettre, aucun de ses actes ne peut expliquer l'intensité de la honte qu'il ressent : « But he had witnessed nothing in the dreams that seemed to merit such extraordinarily powerful sensations of ignominy » (J 250). Pourtant, un rêve, sans lui donner l'identité de cet homme blanc qui le hante, va lui apporter un

[128] Wordsworth avait des pratiques singulières pour se raccrocher à la corporéité et ne pas s'égarer dans des rêveries idéalistes et abstraites, pratiques dont il donne le détail dans le commentaire de son ode : *Intimations of Immortality* adressée à Isabella Fenwick: « Many times while going to school have I grasped at a wall or tree to recall myself from this abyss of idealism to the reality » (Wordsworth 1479).

éclairage essentiel sur les raisons de sa honte. La scène se passe en Angleterre et Musa Musa ressent une immense colère envers une jeune femme :

> Musa Musa felt the anger return, or something like it—something hotter and more impetuous still. He was standing behind her, and he reached for her again and threw an arm round her waist and pulled her towards him. She didn't turn but he caught a flash of her eye. She must have said something, raised her voice, shouted at him, even cursed. But he didn't hear it. Instead, his senses were overwhelmed by her smell, which was deep and ripe and viscous, and he knew that this new version of his anger was vigorous and lustful. She began to struggle against the strength of his forearm, and she felt as small as he held her; small like an animal (J 252-253).

Si Musa Musa revit en rêve l'agression d'une jeune femme commise par l'homme blanc qui le hante, il ne peut avoir la moindre conscience de la réalité de ce dramatique événement. En effet, le gentleman britannique avait subi une terrible blessure d'amour propre lorsque, après avoir déclaré sa flamme à Lizzie, cette dernière s'était moquée cruellement de son infirmité. Il est significatif d'observer que le zakulu, de la même façon que le gentleman britannique, n'est nullement en capacité d'analyser ce qui l'emporte dans un accès confus de fureur mêlant frustration, désir et vexation, l'entraînant à revivre un acte odieux et irréparable commis par un autre. Musa Musa subit une possession en abyme, lui-même possédé par la colère de l'homme blanc qui le possède :

> Musa Musa couldn't process the full spectrum of emotions that now suffused his being. After all, they were not his emotions and it was not his being. Nonetheless, he could distil the anger and lust, and sorrow and fear and contempt (J 253).

L'acte agressif et vengeur est un geste violent qui opère une décharge émotionnelle intense par un basculement dans un espace de confusion dont on peut se demander s'il n'est pas plus corporel que mental. Patrick Neate donne au récit du rêve de Musa Musa une dimension très physique et corporelle, qui illustre simplement ce constat que souvent les comportements humains les plus condamnables semblent émerger d'un fond de bestialité archaïque. Il ne s'agit certes pas de justifier le geste prédateur mais de tenter de penser les corps comme reliés à une dynamique organique originaire[129] faisant accéder les sujets à des zones indéterminées d'opacité et d'aveuglement et pouvant les conduire à des gestes dramatiques conjuguant violence et sexualité.

[129] Dans *Stabilité structurelle et Morphogénèse* (1972), René Thom explique que la prédation est le moteur même de l'évolution, une sorte de « moteur morphogénique ». Si les oiseaux ont acquis des ailes pour voler, ce serait, pour lui, dans une relation de prédation par rapport à l'air ambiant. Il y aurait une adaptation permanente du prédateur à sa proie par un processus d' « auto-poiêse ». On pourrait dire la même chose des nageoires des poissons. La proie n'est pas nécessairement un autre être vivant. Ce peut être l'eau, la terre… On peut ainsi se demander si les figures de la spectralité, de la hantise, de la possession ne tiennent pas de cette approche de la prédation.

Il n'est certes pas facile d'accepter le principe d'une vulnérabilité de l'agresseur mais l'examen de la vulnérabilité sous ses multiples formes ne peut qu'inciter à se détacher de plus en plus d'une vision simpliste d'un sujet toujours maître de ses actes pour lui substituer un sujet-corps engagé dans des expériences sensibles et vulnérables qui risquent de le submerger. Il serait évidemment tentant d'en conclure que l'agressivité est une fatalité inscrite biologiquement, en rapport étroit avec notre corporéité, que des événements personnels vécus comme frustrants et contrariants — voire des rapports sociaux ressentis comme injustes — ne feraient qu'exacerber. Ce raisonnement est assez pernicieux car, comme l'explique Merleau-Ponty dans *Les aventures de la dialectique,* « on use de la violence avec d'autant moins de scrupules que cette violence, dit-on, est inscrite dans les choses » (Merleau-Ponty 2000, 127). Il ne nous semble effectivement pas, sur un plan éthique, d'un intérêt quelconque de tenter de justifier une violence innée naturelle consubstantielle à l'être humain. En revanche, si l'on tente de relier une réflexion sur l'acte agressif à celle sur la vulnérabilité, la véritable problématique consisterait plutôt à s'interroger sur la raison pour laquelle la sensibilité à la blessure infligée à l'autre ne freine pas systématiquement l'éventualité de tout geste brutal à son encontre. Tout acte violent implique en effet une absence de sensibilité à la vulnérabilité d'autrui. Il nous semble que les œuvres de notre corpus offrent un éclairage pertinent sur ce qui facilite et renforce cette insensibilité.

Comme nous avons déjà pu l'observer, Lionel Asbo est un individu brutal et cela, entre autres, se manifeste dans son comportement sexuel. Il reconnaît que, lors de ses relations avec Gina, il éprouve du plaisir à la faire souffrir. Cependant, comme il a décidé que Gina aimait ce genre de pratiques, cela enlève selon lui automatiquement tout caractère violent à ses gestes. Cela est particulièrement intéressant par rapport à notre problématique car illustrant la nécessité pour tout agresseur de nier le caractère prédateur de son comportement :

> Lionel's features now came as close as they ever did to expressing apology or self-reproach. 'See, Des with me sexuality being what it is — there has to be *pain*… This is it. This is it. This is it. Don't know why. But there has to be pain.' He said 'So the Gina relationship's obviously ideal. For now. You know, I'm doing her in the normal way. And with every thrust, 'every *frust*, 'I'm causing pain… But you can't say I'm hurting *Gina*, can you. She likes it rough in the first place. But you can't say I'm hurting Gina.' (LA 206).

En termes d'analyse de la vulnérabilité, le raisonnement de Lionel permet de comprendre comment, en faisant référence à une notion abstraite et théorique, en l'occurrence celle d'un

hypothétique consentement, on peut justifier à peu près n'importe quel rapport de force[130]. Cette façon de donner au rapport de domination un caractère très abstrait permet d'en nier les réalités concrètes et corporelle en se donnant une forme d'impunité. C'est à cette pratique que, dans le cadre de leurs activités économiques et à l'échelle d'une nation toute entière, se livrent les Winshaw, exploitant le corps des autres avec une indifférence absolue justifiée par une rationalité froide. Parmi eux une mention particulière doit être attribuée à Henry et Mark. Leur conversation au sujet de la stratégie commerciale à adopter face à l'Irak de Saddam Hussein est assez édifiante :

> And he knew all about this torture, too : how men and women were flayed, burned, beaten, and sodomized with truncheons and bottles ; scalded with domestic irons, their eyes, ears, noses and breasts cut off, electric shocks applied to their fingers, genitals and nostrils; how the torturers would wear animal masks and play tape recordings of wild animals as they went about their business ; how children were tortured in front of their mothers, and placed blindfold in sacks filed with insects or starved cats ; how men and women would be made to lie on their backs on the floor, their feet supported by wooden stocks, then beaten on the soles of their feet with truncheons and forced to walk or run over floors soaked with hot salty water. Mark had heard it all before, which why he barely glanced at the pamphlet through half-closed lids before handing it back to his cousin.
> 'Wildly exaggerated, if you ask me,' he said (WAC 386).

Mark est au courant des pratiques de torture du régime de Saddam Hussein mais il les minimise car les reconnaître pourrait contrarier ses propres plans. Il opère ainsi une simple banalisation de la torture en déclarant que le fait que des sévices soient imposés au corps d'autrui doit faire l'objet de jugements nuancés. Mark ne s'insurge à aucun moment sur la réalité insoutenable de ces corps suppliciés. Dans *Corps torturés, paroles capturées* (1987), Michel de Certeau estime que la torture contemporaine n'est pas le vestige d'une barbarie archaïque qui ressurgirait, mais le produit de la technologie la plus moderne comme stratégie rationnelle pour exercer une domination. Il est certain que le déploiement de stratégies de domination s'accompagne bien souvent de pratiques barbares agressant des corps vulnérables et les soumettant à de nombreuses formes de sévices. Mark est incapable de prendre conscience de cette réalité insoutenable, alors il discute, il avance des arguments, il plaque des mots sur ce qui ne peut en fait s'exprimer. Le schéma de Lacan sur « Le stade du miroir » (Lacan 1949, 449-455) offre une façon d'appréhender une vulnérabilité constitutive et partagée à partir de l'identification de l'enfant à ses parents qui inscrit en lui la reconnaissance de sa dépendance à leur égard. Le concept même de sévices corporels fait littéralement voler en éclats le mécanisme psychique qu'opère le

[130] Dans un registre voisin, celui de la pornographie qui tient une grande place dans *Lionel Asbo*, il semble que Lionel soit dénué de véritable désir, car le désir ne peut naître chez un sujet qui vit sa sexualité comme une série de choses à consommer, ce qui le prive de la possibilité d'un mouvement vers l'autre.

miroir[131]. L'idée même devrait susciter spontanément une réaction de révolte d'ordre viscéral, réaction dont les arguties de Mark Winshaw ne témoignent nullement. À partir du moment où leur vulnérabilité n'est plus prise en considération, le risque est grand que les corps ne soient effectivement perçus que comme de simples objets. Il faut alors associer à l'horreur de la torture toutes les formes de déni de la sensibilité des corps qui correspondent toujours à des niveaux divers, à des tentatives pour la justifier[132].

Cloud Atlas en offre un exemple très convaincant. Dans l'épisode *An Orison of Sonmi,* la création des clones obéit en effet à un vaste programme de production de corps génétiquement adaptés à leurs tâches. C'est une façon radicale de planifier une adaptation parfaite du corps humain aux activités économiques auxquelles il serait exclusivement destiné. Il n'est alors même plus possible de faire référence en termes d'exploitation à ces clones, puisque leur existence ne se justifie que par leur usage productif. En fait, ils constituent la force de travail parfaite, inépuisable et reproductible à l'infini[133] : « the ultimate organic machinery » selon les mots de Sonmi :

> Fabricants cost very little to cultivate, Archivist, and have no awkward hankerings for a better, freer life. As a fabricant xpires after forty-eight hours without a highly genomed Soap whose manufacture and supply is the Corps's monopoly. 'It' will not

[131] Dans un article « La spécificité de la torture comme source de trauma » Marcelo N. Vinar écrit : « Je voudrais énoncer cette affirmation avec ma conviction que les théorisations de Donald Winnicott ou de Jacques Lacan sur le miroir offrent la matrice symbolisante où s'érige un pilier de l'humanisation : l'identification à l'humain à travers le visage accueillant du géniteur, soutenant la fragilité de la dépendance originelle. C'est ce pilier fondamental qui se craquelle ou s'effondre dans l'expérience de la torture et du camp de concentration, où l'autre démissionne de sa condition de semblable et se transforme en monstre souriant qui se délecte de l'anéantissement de la victime » (Vinar 1212).

[132] Pour prolonger le raisonnement de Michel de Certeau, il semble que l'hypermodernité dans ses dimensions technologiques ait des difficultés à appréhender le corps sensible et vulnérable, cherchant à le rendre de plus en plus performant en le désincarnant et en lui attribuant les capacités d'une machine. Un corps bionique tel que l'imagine le « transhumanisme » viendrait définitivement soulager l'humain des limites et des souffrances que lui ont toujours imposé sa réalité incarnée. Cela revient selon l'expression de David Lebreton à imaginer une « humanité hors corps » : « Une pensée sans corps et toute-puissante n'a guère de sens. Les technologies, même les plus avancées, ne rendent nullement le corps anachronique, l'expérience corporelle demeure le cœur indispensable de l'humain. Une humanité hors corps est par ailleurs une humanité sans sensorialité, amputée de la saveur du monde, sans émotion, sans désir sans sexualité, sans autre » (Lebreton 2018, 98). Ce serait une erreur que d'assimiler les clones dans *Cloud Atlas* à ce processus. Dans l'univers hypermoderne de Nea So Copros, les clones disposent en effet d'un corps parfaitement humain et leur création de nature biotechnologique obéit à une finalité d'ordre strictement économique. Le fait que les corps des clones soient des corps dotés de sensibilité rend le processus de leur servitude — qui les réduit à être utilisés comme de simples outils — éthiquement insupportable, ce qui ne serait nullement le cas s'il s'agissait de corps robotisés. Comme nous le verrons dans la troisième partie de notre travail, c'est parce qu'elles sont vulnérables que les clones dans *Cloud Atlas* et tout particulièrement Sonmi délivrent un message politique.

[133] Michel Henry a beaucoup travaillé sur l'œuvre de Marx dans laquelle il puise un corpus théorique lui permettant de développer la thématique d'une objectivation de la vie par l'économique : « L'interprétation de l'économie comme aliénation de la vie est un thème constant de la pensée de Marx » (Henry 1991, 70). Dans son *Marx* (1991), il analyse le concept de force de travail — correspondant à un travail vivant produit par des corps vivants — captée pour se cristalliser dans la matière morte qu'est le capital. Le modèle des clones dans *Cloud Atlas* est la forme paroxystique de cette mainmise de l'économie sur le vivant que condamne Michel Henry par la création de corps sensibles dont la seule raison d'être est leur force de travail.

> run away. Myself excepted fabricants are the ultimate organic machinery (CA 341-42).

À la fin de leur période de service, les corps des clones sont recyclés, littéralement abattus et leur matière organique est récupérée pour continuer à alimenter le système. Cette chaîne ininterrompue est un processus effroyable, un retour à une forme de cannibalisme[134] où les clones qui vont naître se nourrissent des clones qui viennent de mourir :

> The genomic industry demands huge quantity of liquefied bio matter for womb tanks but, most of all for Soap. What more economic way to supply this protein than by recycling fabricants who have reached the end of their working lives? Additionally, leftover 'reclaimed proteins' are used to produce Papa Song food products, eaten by consumers in the corp's dineries all over Nea So Copros (CA 359-60)[135].

Il est difficile d'imaginer un processus plus effroyable de prédation des corps. Il existe pourtant dans les œuvres de notre corpus le récit d'un mécanisme peut-être encore plus terrifiant qui se déploie chaque jour de façon quasi invisible dans notre monde contemporain. Il est négation absolue des corps et fonctionne de façon totalement incontrôlable, sans aucun visage identifiable et avec une efficacité redoutable.

Dans *Even the Dogs*, Steve voudrait savoir dans quelles circonstances Ant a perdu sa jambe : « What about you mate ? What happened to your leg? » (ED 114). Et Ant de raconter sa guerre en Afghanistan : il vient de sauter sur une bombe artisanale et tout un petit groupe s'affaire autour de lui. Ant est dans un état de torpeur, ne comprenant pas ce qui vient de lui arriver :

> We see him now, we look and we see him now, waiting for help, bleeding into the silenced ground, lying in a field beside a road with the plants flattened beneath him

[134] Le thème du cannibalisme parcourt *Cloud Atlas*, donnant au roman de David Mitchell une connotation hobbesienne. Dès les premières pages du roman, lors de son arrivée sur les Iles Chatham, Adam Ewing rencontre le Dr Goose qui lui explique l'origine des dents humaines qui jonchent le rivage : « In days gone by this Arcadian strand was a cannibals' banqueting hall, yes, where the strong engorged themselves on the weak » (CA 3). Il est très significatif que ces pratiques continuent à se manifester selon d'autres formes dans une société aussi développée que Nea So Copros. La démarcation que l'on voudrait faire à ce sujet entre les sociétés développées et les sociétés dites sauvages n'est donc plus recevable. Comme l'explique Linda Ng, « For most cultures, cannibalism remains one of the greatest taboos. As Western contact increased with New World cultures in the Americas, the Caribbean, and later on in the Pacific Islands, the widespread belief that these cultures practiced cannibalism came to symbolize the clear demarcation between Western civilization and the pure savagery of native peoples. Cannibalism surfaces in the Trinidad of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719), in the Polynesia of Hermann Melville's *Typee* (1846) and in the Africa of Joseph Conrad's *Heart of Darkness* (1899). In the 1850s, English audiences were scandalized to discover that evidence of cannibalism had been found amongst the remains of John Franklin's lost Arctic expedition. Unable to believe that Englishmen would ever resort to such behaviour, Charles Dickens responded to this news by publishing a polemic that attributed the acts of cannibalism to the Inuit instead of the expedition's starving men » (Ng 109). Ng va encore plus loin en suggérant que l'évolution de la civilisation telle qu'elle se déploie dans *Cloud Atlas* obéirait à un processus de type cannibale : « Each narrative thread could thus be seen as the development of one mode of civilization at the expense of the previous, in a series of self-consuming episodes pressing ever onwards » (2015, 118).

[135] Cela évoque les pires visions de HG Wells dans *The Time Machine*, reprises il y a peu par J. Coe dans *Number 11*.

> as he'd fallen from the sky. None of the pain he would have expected. Not yet. None of the screaming and panic and flailing around for something to be done (ED 114).

Ils sont tous là autour d'Ant, comme ils sont autour de Robert, et ils voient les têtes de pavots et les paysans qui les cultivent, comment ces derniers entaillent les capsules et comment ils laissent la sève sécher au soleil. C'est alors que se met en branle une machine effroyable et que McGregor nous fait découvrir avec force détails le parcours de cette gomme qui va être traitée, filtrée pour devenir une poudre blanche injectée à l'intérieur même des corps, utilisant les moyens de transport les plus variés pour parvenir à destination :

> And as Ant rumbles his way home in the hold of a Hercules, his leg cut down to a bandaged stump, he flies over an English Channel across which the heroin shipments are pouring, in fishing boats and yachts and speeding cruisers, in light aircraft in the distended stomachs of human mules pacing uncomfortably up and down the decks of passenger ferries, in the back of container lorries […] (ED 119).

Le même parcours est accompli par Ant et les petits sachets de poudre, puis se déploie une phrase interminable qui nous conduit jusqu'à un garçon en *sweat* à capuche qui va se précipiter vers la cabine téléphonique où Danny l'attend. Il est finalement rassurant de pouvoir identifier des prédateurs et des proies. À ceci près que ce n'est plus le cas ici, et que la chaîne que McGregor nous décrit, avec ses maillons anonymes et ses compétences infinies, fonctionne d'elle-même en toute autonomie s'étendant et se ramifiant sur la planète tel un cancer à la seule logique aveugle et mortifère. McGregor nous plonge au cœur de ce processus alimenté par des corps qui en assurent le fonctionnement au prix d'une énergie incroyable, de risques immenses, de trajets aux ramifications hallucinantes, tout cela n'ayant qu'une seule finalité : alimenter la seringue de Danny. McGregor dresse le terrible tableau d'un monde sillonné de réseaux prédateurs dénués de toute conscience, véhiculant la mort dans une indifférence totale envers ces corps dont ils aggravent les souffrances et précipitent la fin. Nous arrivons à un point où toute forme de discours devient inutile, où les raisonnements abstraits sur le corps perdent tout leur sens, où l'effet prédateur est tellement intense qu'il n'offre plus aucun espace, effaçant tout ce qui lui est extérieur, ne produisant que de la souffrance.

b.2) Le corps souffrant

S'il est un vécu existentiel de la vulnérabilité, c'est bien celui de la souffrance, qui est le paroxysme de la vulnérabilité. Le corps agressé, le corps en manque du toxicomane, le corps du malade sont autant de corps en souffrance. Le langage commun a tendance à utiliser de manière indifférenciée les termes de douleur et de souffrance. Il est toutefois admis que la douleur fait référence au registre corporel, alors que la souffrance couvre un spectre plus

existentiel. Alors que nous nous intéressons ici prioritairement au corps, nous ferons donc surtout référence à la souffrance des corps, notion plus englobante incluant bien évidemment la douleur physique.

Le vécu de la souffrance est toutefois très spécifique et toujours singulier. Il modifie tout du sujet et change la relation à lui-même et à l'autre. Ne serait-ce que par l'annonce de la maladie et d'une souffrance qui n'est encore souvent que potentielle, l'existence est totalement bouleversée. Dans la mesure où la maladie, la souffrance et la mort ne peuvent avoir de sens en elles-mêmes, elles sont perçues comme un échec absolu que l'on pourrait métaphoriser par la figure de l'effondrement. Dans *Autodonation. Entretiens et conférences* (2004), Michel Henry explique : « La souffrance s'éprouve elle-même, c'est la raison pour laquelle seule la souffrance permet de connaître la souffrance et ce qui est révélé dans cette révélation qui est le fait de la souffrance, c'est précisément la souffrance » (Henry 2004b, 33)[136]. Le malade en tant que sujet exproprié de lui-même est donc bien la figure emblématique de l'homme souffrant vulnérable.

Dans *What a Carve Up !* Fiona apprend qu'elle est atteinte d'un lymphome et Michael recherche le sens du mot :

> I didn't have any medical books but the dictionaries I'd used for the crossword were still lying on the table, so I looked up 'lymphoma'. All it said was 'a tumor having the structure of a lymphatic gland'. Put like that it didn't sound very frightening but apparently this was the cause of all those months of sore throats and fevers, and this was the reason her immune system had all but closed down and surrendered to the first infections that came its way. I stared at the word again, stared at it for so long that it stopped making any kind of sense and began to look like nothing but a meaningless jumble of letters. How could anything so small, as random as this silly word possibly do so much damage? How could it (but this wasn't going to happen) destroy a person? (WAC 406).

Un diagnostic grave est établi quant à l'état de Fiona, d'une réalité et d'une brutalité implacables. La précision des examens et la technicité médicale ne laissent aujourd'hui plus place au moindre doute. Certaines annonces médicales font l'effet d'un monde qui s'écroule. C'est le cas pour Fiona. Comme tous nos contemporains, elle attend néanmoins de la médecine un peu d'espoir. Le verdict du diagnostic, aussi brutal soit-il, ménage toujours une lueur de guérison, la possibilité d'un combat contre la maladie.

La maladie de Fiona change aussi le regard que Michael porte sur elle. Il ne la reconnaît plus car elle est devenue différente, s'étant muée, selon ses mots, en une sorte de « victime

[136] Michel Henry ajoute : « En l'absence de tout écart intérieur à la souffrance, c'est la possibilité de diriger son regard sur elle qui est exclue. Personne n'a jamais vu sa souffrance, son angoisse ou sa joie. La souffrance comme toute modalité de la vie, est invisible » (Henry 2004b, 33).

sacrificielle » (WAC 412). Toute une machinerie médicale la met dans un état de dépendance envers des mécanismes techniques de soin qui la dépossèdent d'elle-même et de son corps. C'est l'image d'un corps attaqué par des serpents qui vient à l'esprit de Michael[137]. Ces serpents recréent un lien vivant et organique dans un univers d'outils et de mécanismes, ce qui n'ôte en rien leur côté épouvantable et inquiétant mais rattache la scène à toute une symbolique du vivant et du vulnérable :

> Was the woman I saw this evening really Fiona? She bore no relation to the woman who had come with me to Eastbourne seven days earlier, or even to the woman who had sat up in bed and smiled at the prospect of our formal dinner for two on New Year's Eve. She looked like a victim on a sacrificial altar. She looked like she was being attacked by snakes (WAC 412).

C'est un peu la même scène que vivent Desmond et Lionel au chevet de Grace. Toutefois, telle que la décrit Martin Amis, c'est une scène plus cruelle, plus figée où une vieille femme mourante est entourée d'un fils et d'un petit fils qui ne semblent guère bouleversés, si bien que le tableau prend une dimension ironique :

> The first-storey bay-windowed room, with the sun staring in at it. And seeing what? Seeing the dark screen perched high above the bed, the flashing digits of pulse rate and blood pressure, the metal tree with its fruit of fluid sacs and gadgets that looked like walkie-talkies and adding machines, the plugs and adaptators, the entanglement of wires and tubes. And the wasted woman lying almost flush with the sheets, her face under a mantle of sweat, eyes closed, and mouth open. Her son and grandson sat on either side (LA 243).

Le matériel l'emporte sur l'humain, et l'on ne voit que les appareillages, les fils, les tubes auxquels viennent s'ajouter trois personnages un peu factices presque absents. La vie se résume aux chiffres clignotants du pouls, avec cette certitude que ce clignotement va bientôt s'arrêter. Grace est immobile, yeux fermés, bouche ouverte, presque déjà morte. Aucune émotion n'est manifestée et émane une sorte de vide et de banalité compensés par le soulagement pour Des, car il sait que Grace va emporter avec elle son terrible secret. Le moment de la mort d'un être cher ouvre généralement un espace de vulnérabilité et d'échange qui incite au partage de la peine mais cette froideur qui entoure Grace tendrait à montrer que des notions essentielles qui ont toujours caractérisé notre humanité sont peut-être train de disparaître, ne serait-ce que ce souci d'apporter au mourant un peu de réconfort.

[137] La métaphore de l'hôpital, comme lieu où les corps sont piégés dans un enchevêtrement de puissances organiques incontrôlables, est caractéristique du roman surréaliste de Toby Litt, *Hospital* (2007). Ces forces sont dans ce texte plutôt végétales, ne cessant de se développer de façon anarchique et étouffante alors que les comportements des soignants deviennent de plus en plus aberrants. À la fois angoissant et loufoque, *Hospital* exprime une désorganisation, une impuissance générale face à des forces maléfiques extrêmement puissantes qui rendent dérisoire l'activité médicale elle-même.

Comme dans les expériences de la prédation et de la hantise que nous avons précédemment examinées, les vécus du corps du malade — mais aussi de celui du toxicomane — comme corps en souffrance, sont ceux d'un ressenti d'intrusion aggravé souvent par celui de la solitude. Le toxicomane ne cesse de transpercer son corps, de le piquer, de le trouer de la même façon que le corps du malade hospitalisé est perfusé, appareillé et branché. Le corps vulnérable et souffrant est un corps « intrusé » ainsi qu'en a témoigné par sa propre expérience Jean-Luc Nancy dans *L'Intrus*. Les descriptions de Fiona et de Grace sur leur lit d'hôpital sont significatives de cette « intrusion », mais aussi de cette dissociation vécue par les personnages aux corps abîmés et vulnérabilisés d*'Even the Dogs.* Jean-Luc Nancy explique comment il a vécu cette expropriation corporelle par la maladie et livre un témoignage bouleversant :

> Je finit/s par n'être plus qu'un fil ténu, de douleur en douleur et d'étrangeté en étrangeté. On en vient à une certaine continuité dans les intrusions, à un régime permanent de l'intrusion […] ce sentiment général de ne plus être dissociable d'un réseau de mesures, d'observations, de connexions chimiques, institutionnelles, symboliques qui ne se laissent pas ignorer comme celles dont est toujours tissée la vie ordinaire, mais qui, tout au contraire tiennent expressément la vie sans cesse avertie de leur présence et de leur surveillance. Je deviens indissociable d'une dissociation polymorphe (Nancy 2010, 40-41).

Dans *Soi-même comme un autre,* Paul Ricoeur définit la souffrance par une diminution des capacités d'agir[138]. La pire forme de souffrance serait donc de sentir que sa vie est une vie contrariée et empêchée, ce qui élargit le champ de la vulnérabilité et de la souffrance au-delà de la seule réalité corporelle. Ainsi, dans *Jerusalem,* nous découvrons des êtres qui ne cessent de souffrir dans leur corps, d'abord Musa Musa dans sa prison et surtout tous ces enfants malades et sans soin auxquels Sylvia tente d'apporter un peu de réconfort. Le lecteur découvre une forme de souffrance généralisée qui en devient de façon choquante presque banale, comme si l'on finissait par s'y habituer, comme si, dans une perspective ricœurienne, chacun se résignait à son incapacité à toute action à commencer par le soin de soi-même. Musa Musa exprime en une formule terrible la relation du peuple du Zambawi à la souffrance. Comme l'indiquent les lignes suivantes, il « souffre trop bien » :

> 'What I mean to say is this,' the chief continued, again ignoring his friend. The trouble with our people is that we suffer to well. We exist in limbo; we live moment to moment; we cope. We are adaptable to changing circumstances we don't even

[138] « La souffrance n'est pas uniquement définie par la douleur physique, ni même par la douleur mentale, mais par la diminution, voire la destruction de la capacité d'agir, du pouvoir-faire, ressenties comme une atteinte à l'intégrité du soi » (Ricoeur 1990, 223). Cette notion figure également dans de nombreux autre textes de Ricoeur comme « Autonomie et vulnérabilité » dans *Le Juste 2*, et *Philosophie de la volonté*.

> notice the changes. We can adapt to anything, even to death, without complaint. It is for you, zakulu, my brother, to see the changes and to tell us what to do.' (J 83).

L'intérêt de la formule de Musa Musa est de soulever la problématique de la passivité et de la résignation face à la souffrance. Son peuple semble en effet s'être définitivement installé dans la souffrance et ne peut plus développer la moindre capacité d'améliorer sa condition. Cette formulation évoque une façon de se soumettre et de n'être plus que souffrance dans un renoncement absolu. La souffrance n'est plus alors vécue comme une parenthèse dont on veut sortir mais devient la référence autour de laquelle on s'enroule comme dans un affect indépassable. À force de s'adapter à la souffrance on finit par faire corps avec elle et c'est vraiment ce qu'exprime Musa Musa quant à la situation de son peuple. La souffrance est certainement le lieu de l'expérience humaine qui, certes, incite à un abandon, mais il n'est pas concevable de s'y installer. Nous voudrions montrer que la lecture des œuvres de notre corpus offre la possibilité de nous relier à un fond originaire dont nous pourrions puiser l'énergie permettant de l'assumer et de l'affronter. C'est ce que Michel Henry définit comme le processus de « l'auto-affection »[139] qui fait que nous nous connaissons comme êtres vulnérables et agissons en conséquence. La souffrance peut ainsi être appréhendée comme l'expérience la plus intense que puisse subir le sujet, « non pas seulement en tant qu'affecté par une « impression » mais plus proprement comme *agressé* par une qualité hostile, ennemie, adverse et insupportable » (Lavigne 2011, 79). S'il y a, pour reprendre une terminologie henrienne, « donation » de la souffrance, elle se donne comme ce qui doit cesser[140]. C'est cette lutte contre la souffrance qui n'anime plus les citoyens du Zambawi. Il ne s'agit pas de « bien souffrir », mais de lutter contre la souffrance. L'idée de résignation est rapidement incompatible avec celle d'une vulnérabilité assumée. Accepter sa vulnérabilité ce n'est pas se résigner, se soumettre à ce qui est de l'ordre du fait, c'est certes s'adapter au réel mais, comme nous le verrons, c'est

[139] L'auto-affection est le propre de la phénoménalité radicale de Michel Henry correspondant à une passivité à l'égard de la vie dont la souffrance est l'expérience la plus tangible. Dans *Incarnation* , il écrit : « L'impression, la douleur en sa souffrance s'éprouve passive au plus profond d'elle-même pour autant qu'elle est venue en soi sans être pour rien dans cette venue, dans l'impuissance qui marque toute impression au fer rouge, comme un cachet frappé sur une enveloppe et dont elle reçoit, de façon singulière, son contenu » (Henry 2000, 89).

[140] Cette idée peut sembler contradictoire avec la passivité qu'implique l'auto-affection. Dans son dossier « Michel Henry » Jean François Lavigne aborde cette problématique en montrant que l'auto-affection n'exclut pas une autodifférenciation qui fait que le sujet tout en assumant pleinement sa souffrance, entre en lutte avec elle, condamné ainsi à osciller entre acceptation et combat: « Dans la souffrance, l'auto-affection a la structure d'une autodifférenciation. C'est pour cette raison que le souffrir présuppose toujours, et de fait ne manque jamais de comporter, un espace immanent de non-coïncidence entre l'affectant (la douleur) et l'affecté (l'ego) : espace de négativité, qui est en même temps la possibilité transcendantale du jugement, et du choix libre. C'est à cet écart phénoménologique et ontologique, qui préserve les conditions d'une liberté intérieure, minimale et d'autant plus essentielle, que l'homme doit de pouvoir assumer la souffrance ; c'est-à-dire adopter une attitude, à l'égard de ce qui ainsi, pourtant, se donne à vivre comme imposé dans le conflit. Cette attitude oscille entre les deux pôles du consentement et du refus » (Lavigne 80).

aussi le désir de le changer et pour cela il n'y a d'autre préalable que d'assumer pleinement sa réalité corporelle et incarnée.

b.3) L'effacement et la négation du corps

Le corps a été longtemps malmené dans la pensée philosophique et théologique comme étant la cause non seulement de nos souffrances mais surtout de nos tourments et de nos fautes. Comme il est difficile de concevoir l'être humain en pur esprit, sa tâche serait donc de domestiquer ce corps récalcitrant. C'est l'héritage de la philosophie grecque qui nous fait encore raisonner en termes de dualités alors que toute réflexion sur le vulnérable incite à penser une forme d'indissociabilité générale du vivant. Les œuvres de notre corpus nous semblent dénoncer de façon particulièrement significative le risque que portent en germe toutes les tendances consistant à se détacher de la réalité du corps en l'effaçant, le virtualisant ou le méprisant, qui sont autant de façons de le nier.

L'effacement des corps par des processus de virtualisation est caractéristique de l'univers futuriste de Nea So Copros dans *Cloud Atlas*. Lorsqu'elle retourne au dinarium avec Hae-Joo, Sonmi réalise que Papa Song, qui l'impressionnait tant, n'est en réalité qu'un hologramme :

> Papa Song stood on His Plinth; greeting us. I tried to swallow but my throat was dry.
> Surely, our Logoman would condemn his prodigal daughter?
> No. He winked at us, tugged himself skywards by his own nikestraps, sneezed, oopsied, and plummeted down to his own Plinth. Children screamed with laugher.
> How had an inane hologram inspired such awe in us? (CA 239-240).

Les relations ne s'établissent plus tant entre des corps mais dans un espace intermédiaire simulant des relations entre des corps et des systèmes. L'hologramme n'est autre qu'un processus de pure visualisation assez simple utilisant la technologie du laser et son seul intérêt par rapport à une présence réelle est qu'il rend difficile toute véritable communication. Ce qui est significatif dans le cas de Papa Song, c'est que sa seule image garantit son autorité et que l'opacité corporelle qui, comme nous l'avons vu, est indissociable de l'intercorporéité et des interrogations qu'elle soulève[141], est occultée par la création d'une transparence tout à fait

[141] Maurice Merleau-Ponty et Michel Henry en associant l'intercorporéité et l'intersubjectivité ont contribué à ouvrir la réflexion philosophique au-delà des limites sclérosantes du solipsisme de la conscience. Comme nous l'avons vu, dans *Le visible et l'invisible*, Merleau Ponty appréhende le corps à partir d'un entrelacs de sensations qu'il définit comme constitutif de « la chair du monde ». Michel Henry s'opposera à ce concept en considérant que le monde étant en lui-même en incapacité d'auto-affectivité ne peut avoir de dimension charnelle. Il définit ainsi la chair comme une matérialité invisible et sensible et lieu de l'immanence de la vie. La problématique de la chair, qu'on la positionne en rapport au monde ou à la vie, demeure ainsi très présente au cœur des réflexions de la phénoménologie contemporaine. Le courant des « nouveaux matérialistes », notamment avec la notion de « trans-corporéalité » définie par Stacy Alaimo consistant à refuser toute corrélation spécifique de l'humain avec le monde, en le diluant dans un réel totalement autonome, semble s'affranchir de ce type de questionnement

factice. L'image virtuelle serait une forme très aboutie de cette emprise du visuel dont nous avons montré les effets dé-subjectivants, faisant accéder à un espace intangible où tout désaccord est sinon aboli du moins inexprimable. S'il est vrai que la vulnérabilité, comme nous essaierons de le montrer tout au long de cette thèse, est toujours associée à des espaces et des lieux de rencontre de corps et/ou de paroles où elle se donne au sens phénoménologique du terme, le développement de rencontres virtuelles nous fait seulement découvrir des non-lieux c'est-à-dire des lieux de non-rencontre et de non-vulnérabilité. L'hologramme de Papa Song pourrait être rattaché aux « espaces hétérotopiques » que définit Michel Foucault : « sortes d'utopies effectivement réalisées […], sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (Foucault 1994c, 754).

Dans cette société hyper-technologique de Nea So Copros, les tâches ingrates sont exécutées par les clones qui n'existent donc que comme corps exploitables, ce qui traduit effectivement une relégation de leurs corps[142]. Pour les « sangs purs » le corps n'est qu'un support très accessoire à cette fameuse « âme » qui est introduite sous la peau et qui est en fait une sorte de puce électronique aux fonctionnalités proches de celles d'une carte de paiement. Elle est déterminante de l'identité d'une personne et permet donc à Sonmi, lorsqu'elle lui est octroyée, d'accéder au statut des « sangs purs » :

> I wondered at how such an insignificant-looking dot confers the rights of consumerdom on its bearers yet condemns those lacking one to a xistence of abject servitude or worse. […]. The implanter showed me the barcode of Sonmi-451, with a pair of tweezers and told me he'd dispose of it himself, carefully. […]. 'And now,' he continued, 'I commit a crime so novel it doesn't even have a name. The Souling of a fabricant.' […]. He laid my right palm on a cloth, applied anaesthetic, incised the fingerpad of my index, dabbed coag to stem the blood, tweezered my Soul into the cut, and sprayed cutane to hide all evidence of my sudden ascension into the pureblood stratum (CA 335).

Cette « âme » prime tout, alors qu'elle n'est qu'une simple prothèse électronique. On peut, de façon certes un peu rapide, l'interpréter comme une version technologique et consumériste de l'âme de nos traditions religieuses. Toutefois, cette instance dont la finalité est de consommer n'est qu'un appendice grotesque à un corps dont on cherche parallèlement à ôter la vulnérabilité

au profit d'une priorisation écologique radicale. Il ne semble pourtant pas y avoir d'incompatibilité absolue entre un souci du vivant sous ses multiples formes et une phénoménologie du sensible et du vulnérable. Les travaux de Corine Pelluchon comme son ouvrage, *Les nourritures. Philosophie du corps politique* (2015), montrent au contraire que les outils de la phénoménologie peuvent aider à penser une consubstantialité de l'humain avec l'ensemble du vivant au travers d'une coprésence sensible.

[142] La même vision des clones caractérise le roman de Kazuo Ishiguro *Never Let Me Go* qui, insistant également sur leur instrumentalisation et leurs faibles différences avec les humains, exprime une inquiétude semblable quant à un avenir post-humain.

qui lui donnait sens. Différents épisodes de la vie de Sonmi illustrent à quel point, dans la société de Nea So Copros, le corps n'a plus aucune importance — particulièrement celui des « fractaires » qui est totalement méprisé. Ainsi, lors d'une soirée, le corps de Sonmi sert à des défis idiots entre « sangs-purs » consistant à poser des fruits de plus en plus petits sur sa tête et à les viser avec une arbalète, provoquant chez elle une grande terreur :

> Boom-Sook weighted my safety against his honor. He balanced the plum on my head and told me to hold very, very still. He counted his ten steps, turned, loaded and took aim. My feelings approached the murderous. […]. My head was whipcracked around; pain sank teeth into my ear (CA 223-224).

Ce genre d'absurdité n'est pourtant pas l'apanage de la société futuriste imaginée par David Mitchell. Dans *What a Carve Up !,* un repas pour le moins hallucinant réunit à Bagdad quelques marchands d'armes européens autour de Mark Winshaw. Participe aussi à ces agapes un jeune cinéaste anglais Graham, dont Mark, à juste titre, doute des convictions politiques. Ce petit monde consomme des grandes quantités de champagne et chacun s'éclipse à tour de rôle avec les serveuses, jusqu'au moment où Mark Winshaw décide de mettre Graham à l'épreuve. Comme dans l'épisode avec Sonmi, les convives vont jouer à Guillaume Tell avec les serveuses, à ceci près que Graham n'a jamais tenu une arme de sa vie :

> And then, just as Lucila let out her first compulsive sob, he did it: the thing for which he would always hate himself, whenever he woke up in the middle of the night, chilled and sweating with the recollection of it; whenever he had to leave the room in the middle of a conversation, or pull over abruptly to the hard shoulder of the motorway, the gorge rising in his throat at the sudden clarity of the memory. He pulled the trigger.
> Graham blacked out almost immediately, so he didn't see his bullet split the stalk of the apple and lodge in the wall behind Lucila, or see her sink to her knees and vomit over the polished floodboards (WAC 398).

Ce jeu cruel, qui met en péril la vie de jeunes serveuses innocentes, est significatif d'un mépris absolu pour le corps humain. Il est significatif qu'il s'exerce dans *What a Carve Up !* sur de jeunes femmes, comme dans *Cloud Atlas* sur des clones. C'est certainement, pour Mark Winshaw, une façon de se convaincre de sa propre invulnérabilité en jouant de certaines transgressions dans le seul but de s'assurer une domination absolue sur l'autre vulnérable. Graham, en se soumettant par faiblesse aux injonctions de Mark Winshaw, se solidarise inconsciemment avec ce marchand d'armes sans scrupule pour lequel la vie des humains n'a aucune importance. Il faut toutefois remarquer, dans la description des secondes terribles vécues par Graham avant qu'il n'appuie sur la gâchette, des similitudes avec ce moment que revit en rêve dans *Jerusalem*, Musa Musa, aux prises avec le crime commis par le gentleman britannique qui le hante. Nous constatons le même blanc total, la même forme de désertion de toute pensée

et d'impossibilité d'appréhender une suite. Cette absentéisation de soi-même provoquée par l'exécution d'un acte que le sujet voudrait refuser, car en décalage avec ce qu'il est et ce qu'il pense, peut aider à comprendre le processus de basculement dans un espace de vulnérabilité. Toutefois, Graham, par sa répugnance à se livrer à ce jeu absurde, comme Musa Musa, de par l'effroi très physique ressenti dans son rêve, opèrent une forme de réhabilitation de la sensibilité du corps, que Mark Winshaw et le gentleman britannique ne font que nier. La référence au mythe de Guillaume Tell montre que la relation au corps de l'autre, parce qu'elle est autant abstraite que concrète, semble avoir besoin pour s'exprimer de la référence à une symbolique. Il est intéressant de remarquer que Mark Winshaw, par son attitude méprisante de négation du corps de l'autre, détourne le sens du mythe tandis que l'épreuve pénible que vit Graham lui redonne son sens premier en incarnant l'homme contraint à mettre en péril une vie innocente.

Dans *Even the Dogs*, il est une scène à laquelle on pourrait accorder une forte dimension symbolique allant bien au-delà de l'invisibilité, de la marginalité et de l'exclusion que vivent les personnages[143]. On voit Charmaine et son bébé qui, ayant été rejetés de tout lieu d'éventuel accueil, errent dans la ville. La jeune femme marche sans fin derrière la poussette, toujours sur ses gardes, se sentant menacée, un peu dans la même situation que le père et le fils de *The Road* de McCarthy, qui vivent dans la peur constante d'être agressés :

> Told Laura she spent three days and nights after that just walking around town. Specially at night, she said. Didn't want to sleep nowhere, in case someone took little Ryan, you get me? What would have I done then. Just kept walking and walking until something worked out, getting all blisters and sores, tucking little Ryan into his buggy under blankets and coats and hushing him to sleep and wiping his tears away. […] But you go different when you've got a kid though, know what I mean? Get like you'd do fucking anything for it. Three days and nights she just kept walking, singing little lullabies to little Ryan and walking all night and nobody noticed a thing. Even outside the Catholic church now she was standing a way apart from the others, pushing the buggy backwards and forwards and looking around in all directions, like standing guard or getting ready to (ED 27).

Il est significatif de constater que la scène se passe devant une église et que personne ne vient apporter le moindre réconfort ni la moindre chaleur à cette mère et à son enfant. Par son insensibilité au sort de Charmaine, c'est le monde entier qui perd tout sens. La détresse absolue de cette jeune femme dénonce implicitement tous ceux qui y sont insensibles. Aucun renouveau

[143] Le roman de McGregor illustre cette idée défendue par Guillaume Le Blanc selon laquelle, l'exclusion même sous ses formes les plus banales et socialement acceptées interpelle notre humanité et notre capacité à construire un commun : « Ce qui est redouté dans l'exclusion, c'est bien sûr qu'une vie est désormais acculée à la survie, mais c'est aussi que cette expérience de la survie à marche forcée hypothèque la possibilité de mener une vie pleinement humaine. […].Les vies exclues sont des vies que nous peinons à appréhender comme des vies pleinement normales, c'est-à-dire comme des vies dont le potentiel d'humanité est *malgré tout* réalisé. Aussi c'est le sentiment même d'une communauté de vies humaines qui est potentiellement annulé dans l'effroi de l'exclusion » (Le Blanc 2011a, 27).

n'est à espérer et la grande thématique généreuse de la chrétienté est réduite à néant. Jon McGregor donne à l'errance de Charmaine une coloration désespérante. Au terme de *The Road* de Cormac McCarthy, la situation est également angoissante, puisque le père va mourir laissant son enfant seul dans un monde effroyable. Pourtant, lorsqu'il confie son fils à une jeune femme, une lueur d'espoir apparaît et le lecteur a l'impression que l'histoire pourrait continuer à la fois dans la fidélité et par la création d'une nouvelle relation de confiance :

> The woman when she saw him put her arms around him and held him. Oh, she said; I'm glad to see you. She would talk to him sometimes about God. He tried to talk to God but the best thing was to talk to his father and he did talk to him and he didn't forget. The woman said that was all right (C. McCarthy 286)

L'image iconique de la femme et de l'enfant dans un environnement de fin du monde semble étrangement plus rassurante que l'errance sans espoir de Charmaine et de son bébé. Pourtant, comme nous le verrons, le souci de l'autre apparaît fréquemment entre les personnages d'*Even the Dogs*. Alors que leurs existences et leurs corps se détériorent radicalement dans le désintérêt le plus absolu, s'expriment entre eux des formes d'attention souvent touchantes. Un moment très significatif est celui où, sollicité par sa compagne Marie, Steve se porte volontaire pour conduire un camion chargé de vêtements et de médicaments vers la Bosnie :

> Loaded up a whole truck full of stuff and then him and some block called Patrick set off one morning with maps and phrase books and cigarettes and cash, and the address of a guide to contact when they got there. Couple of photographers watching them go, and Marie waving him off and going Come back safe. Long time since someone had said Come back safe. Weren't sure if they ever had. Worth it all just to hear it. Was it? (ED 103).

Deux photographes sont présents mais c'est Steve qui nous offre un instantané pris de son camion. Quelques formules hachées, comme cisaillées par une émotion qu'il ne saurait exprimer, traduisent le déchirement que représente pour lui cette séparation qui ne semble pas mériter de grands discours. Le texte de Jon McGregor, d'une sobriété extrême, donne une dimension dérisoire à ce départ pour une aventure qui ne l'est pas moins : un rapide regard sur la cargaison, le dernier aurevoir de Marie, et puis le démarrage du véhicule. Cependant trois mots se détachent créant un effet quasi magique dans cette scène plutôt pathétique : « Come-back safe ». Que quelqu'un simplement s'inquiète qu'il revienne sain et sauf, se soucie de son état corporel a quelque chose pour Steve de miraculeux. Un autre se soucie de quelque chose d'essentiel pour lui et sa réaction suffit à justifier ce que nous définirons comme un nécessaire retour à une attention portée au corps dans sa vulnérabilité même.

c) Le retour au corps

La prise en compte de la vulnérabilité dans le texte de fiction permet d'appréhender des formes de rapport au corps dépassant la seule description des différentes modalités selon lesquelles celui-ci est susceptible d'être blessé et de souffrir. Nous avons notamment observé comment les œuvres de notre corpus en appellent à une autre vision du corps que celle qui le réduirait à un seul organisme biologique dont la satisfaction des besoins exigerait qu'il s'investisse dans des activités exclusives de production et de consommation. Les fonctions économiques, par leur nature même, tendent toujours à une objectivation et une réification des corps pouvant induire à des niveaux divers des agissements témoignant de leur mépris et de leur négation. Toutefois, s'affranchir de la sphère économique condamne bien souvent les corps à errer comme autant d'atomes perdus dans le froid et la nuit. Admettre que le corps n'aurait d'autre alternative qu'entre la vie nue et l'aliénation de ses forces vitales dans un univers d'objets serait toutefois lui refuser tout espace propre. Nous tenterons de montrer que les œuvres de notre corpus ouvrent sur l'intuition qu'un espace de la corporéité existe bien. Certaines expériences corporelles, si l'on y porte attention sous l'angle de la vulnérabilité, peuvent en effet ouvrir sur des perceptions offrant la possibilité d'être traduites selon des formes spécifiques exprimant des rapport inédits à l'autre et au monde. Nous montrerons qu'il suffit souvent de développer certaines modalités d'attention se substituant aux attitudes malheureusement les plus usuelles d'insensibilité et d'indifférence pour accéder aux champs de cette corporéité qui nous semble prendre dans le domaine romanesque une importance qu'elle n'avait sans doute jamais eue[144]. Dans un premier temps, nous analyserons la façon dont les œuvres de notre corpus expriment un grand intérêt pour les rythmes du corps et les intuitions qu'ils suscitent. Nous verrons ensuite comment ces intuitions conduisent immanquablement à privilégier une approche organique et matérielle du corps, ce qui ne se fait pas sans effets souvent déstabilisants pour le lecteur, compte tenu des représentations du corps qui se sont imposées tout au long de l'histoire. Nous conclurons en nous interrogeant sur la problématique spécifique du sens à donner aux expériences vulnérables du corps tenant à leur nature très paradoxale et souvent insaisissable.

c.1) Les rythmes et intuitions du corps.

Comme l'explique Danis Bois, les perceptions corporelles sont loin d'être neutres quant au rapport du sujet au monde extérieur et ne peuvent se limiter à une seule approche réflexive au

[144]Ce souci du corps semble surtout caractériser le domaine littéraire. Dans *Le corps intelligent* (2008), Gabor Csepregi remarque que beaucoup de philosophes, constatant la résurgence du corps, ont tendance à la déplorer (Csepregi 2).

sens où « l'expérience sensible dévoile une signification qui peut être saisie en temps réel et intégrée ensuite aux schémas d'accueil cognitifs existants, dans une éventuelle transformation de leurs contours » (Bois 2007a, 61). Cela revient à appréhender le corps comme une sorte de « caisse de résonance », ainsi que Danis Bois le définit, qui ne cesse de vibrer non seulement à ses propres rythmes mais aussi à toutes les sensations qu'il reçoit de l'extérieur. Ainsi, on ne peut le dissocier de sa nature sensible et vulnérable qui devient déterminante dans la construction du rapport cognitif du sujet au monde qui l'entoure. La première perception sensible du corps passe par l'attention à ses rythmes physiologiques[145], ceux des battements du cœur, de la respiration, du métabolisme qui — de façons qui peuvent sembler surprenantes — font désormais irruption dans le texte littéraire contemporain.

Robert Frobisher, le jeune musicien un peu fantasque de *Cloud Atlas,* est un personnage très imaginatif, doté d'une sensibilité exacerbée, ayant développé de par son activité une grande réceptivité au domaine sonore. Lors de la visite du vieux et célèbre musicien Sir Edward Elgar à son ami Ayrs, Frobisher s'amuse du spectacle des deux vieillards et les imagine mis en musique :

> In the smoky firelight the two old men nodded off like a pair of ancient kings passing the aeons in their tumuli. Made a musical notation of their snores. Elgar is to be played by a bass tuba, Ayrs a bassoon. I'll do the same with Fred Delius and John Mackerras and publish 'em all together in a work entitled *The Backstreet Museum of Stuffed Edwardians* (CA 84).

Frobisher transcrirait les ronflements de ces deux musiciens par les sons d'un tuba et d'un basson, se servant d'une métaphore aussi ironique que musicale. Il a toujours existé des imageries un peu cruelles des corps vieillissants, corps tendant à se rigidifier, presque déjà momifiés, comme si la vulnérabilité propre à l'âge conduisait les humains dans un espace de transition avant le basculement ultime[146]. Les personnages « empaillés » de Frobisher semblent en voie de naturalisation pour l'éternité mais leur ronflement exprime leur maintien dans la communauté des vivants. La remarque amusée de Frobisher, malgré sa cruauté apparente, exprime une forme de bienveillance envers une vulnérabilité dont lui-même, de son propre choix, ne fera jamais l'expérience. En intégrant Ayrs et Elgar dans un rythme vivant, celui de

[145] Le représentant certainement le plus éminent de la psychiatrie phénoménologique, Hubertus Tellenbach, définit la notion d'« endogéneité » comme la manifestation des modalités rythmiques de l'organisme correspondant à ce qu'il y a de plus vital, de plus originaire en nous mais ne fait l'objet d'aucune attention consciente. Tellenbach s'intéresse particulièrement à l'aspect contraignant et vulnérable de ces processus vitaux, les associant à un référent commun, le « pathique » qui présente d'étranges similitudes avec la définition qu'en donne Michel Henry. (Tellenbach 39-93).

[146] La thématique du vieillissement dans l'épisode « Letters from Zedelghem » anticipe « The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish » où elle est centrale. Elle est fréquente dans la littérature britannique contemporaine et spécifiquement dans l'œuvre de John Banville et l'on pourrait citer *Shroud* (2007*)*, mais elle est aussi présente dans la littérature américaine comme dans le célèbre roman de Philip Roth, *Everyman* (2006) : « Old age isn't a battle. It's a massacre » (Roth 2006, 156).

leurs ronflements, Frobisher les maintient dans un monde commun et sa métaphore a le mérite de porter attention à la vulnérabilité liée à l'âge sans utiliser les clichés habituels et les identifications préformatées[147].

L'extinction des corps ne s'opère pas toujours dans le cadre du processus lent et naturel du vieillissement. L'histoire humaine est constellée de guerres et de conflits incessants qui, à toute époque, ont fauché de jeunes hommes ayant fait le sacrifice de leur existence. Dans *Cloud Atlas*, Robert Frobisher est hanté par les lettres de guerre de son frère Adrian, décédé lors de la Première Guerre mondiale. Elles sont « peuplées de sons », évoquant les blessures, les déchirures des corps, sons douloureux et obsédants qui traduisent cette vulnérabilité des corps plongés dans l'épreuve de la guerre :

> Adrian's letters were hauntingly aural. One can shut one's eyes but not one's ears. Crackle of lice in seams; scutter of rats; snaps of bones against bullet; stutter of machine-guns; thunder of distant explosions, lightning of nearer ones; ping of stones off tin helmets; flies buzzing over no man's land in summer. Later conversations add the scream of horses; cracking of frozen mud; buzz of aircraft; tanks, churning in mud-holes; amputees, surfacing from the ether; belch of flame-throwers; squelch of bayonets in necks. European music is passionately savage, broken by long silence (CA 459-460).

Frobisher fait le lien entre les sons de la guerre et la musique européenne qu'il considère féroce mais ponctuée de longs silences. Lors de la Première Guerre mondiale, Luigi Russolo, dans son manifeste *L'art des bruits* (1916), expliquait que la sensibilité de l'homme allait dépendre de plus en plus de bruits qui trouveraient leur forme d'expression la plus absolue dans la guerre et le développement de l'industrie. Depuis, les musiciens contemporains ont régulièrement revendiqué cette référence au bruit comme composante essentielle de la musique, ainsi que l'explique Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux* (2016). La remarque de Frobisher aurait ainsi pu être formulée par Luigi Russolo qui précise :

> L'art musical rechercha tout d'abord la pureté limpide et douce du son. Puis il amalgama des sons différents, en se préoccupant de caresser les oreilles par des harmonies suaves. Aujourd'hui l'art musical recherche les amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous rapprochons ainsi du son-bruit. Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication des machines qui participent au travail humain (Russolo 37).

Ainsi, les bruits les plus divers, ceux du vent, du tonnerre, mais aussi ceux des automobiles, des trains, des tramways, des avions sont repris dans les compositions musicales contemporaines, mettant littéralement le corps à l'épreuve par des rythmes erratiques et des tonalités obsédantes

[147] Il y a chez Frobisher derrière l'amusement de sa remarque une pointe de compassion qui tient de « l'imagination du semblable » telle que Myriam Revault d'Allonnes la définit dans *L'Homme compassionnel* (2008).

suscitant parfois et paradoxalement un besoin de silence. La musique peut ainsi, de façon sans doute plus directe et plus efficace que le texte, constituer un support adapté à l'expression des ruptures, des surgissements et des déchirements qui correspondent à la topologie du vulnérable en utilisant les possibilités offertes par ses jeux infinis d'intensités et de modulations.

Il n'est toutefois pas certain que l'on puisse traduire musicalement les sons de Diston tels que Martin Amis les décrit dans *Lionel Asbo*, tant le mélange de bourdonnements et de grésillements incessants dont est envahie cette sinistre ville de banlieue semble insupportable à l'oreille :

> In Diston, there were many thousands of pylons, and they all sizzled. The worst stretch of Cuttle Canal was as active as a geyser: it spat and splatted, blowing thick-lipped kisses to the hastening passers-by. Beyond Jupes Lanes sprawled Stung Meanchey (so christened by its inhabitants, who were Korean), a twelve-acre dump of house-high electronic waste, old computers, televisions, phones and fridges: lead, mercury, beryllium, aluminium. Diston hummed. Background radiation, background music for a half-life of fifty-five years (LA 28).

Il ne s'agit plus véritablement de sons mais d'une pollution sonore liée à un environnement industriel qui se développe de façon anarchique, se répandant au milieu de ses propres déchets et produisant un bruit obscène de succion exercé par des lèvres épaisses. L'univers est très métallique et pourtant Martin Amis lui donne une dimension presque organique, celle d'une forme de vie répugnante qui croît et enfle au point d'occuper tout l'espace, sur un fond sonore désagréable qui semble être le seul accompagnement d'existences humaines à l'espérance de vie limitée. Martin Amis, qui maîtrise l'art des contrastes, ne cesse d'opposer la brutalité bruyante de Diston — qui correspond bien à celle de Lionel — à l'aspiration à une vie paisible qu'exprime ce jeune couple que forment Desmond et Dawn, allant jusqu'à donner à leur corporéité la dimension d'un ultime refuge :

> Lionel returned in the small hours—the rattle and double-thunk, the thrown-on light, the Neolithic trudge down the passage, the pole of water drilling into the stressed tin of the sink. Not that it mattered—because Dawn and Des were wide awake anyway. They lay sighing together in the dark, giving off a swampy glow. Their stomachs conversed in a sawing Q and A, like two nests of cicadas (LA 187).

Les bruits corporels, la luminosité un peu humide émanant de ces deux jeunes corps créent un sentiment d'intimité qui rassure et offre une opposition discrète à la lumière crue, aux bruits métalliques et aux chocs brutaux qui manifestent l'arrivée de Lionel. Dans l'univers plutôt féroce de *Lionel Asbo*, Martin Amis crée de petits espaces de bienveillance envers la vulnérabilité des corps. Ainsi, déstabilisé par sa paternité proche, Desmond est fasciné par tout ce qui ressemble au battement d'un cœur. Lorsqu'il rend visite à sa grand-mère Grace, il observe les pulsations lumineuses du phare proche de l'hôpital :

> On the far promontory, the lighthouse loyally pulsed. And it reminded Des of something. What? It wasn't a visual memory. No, it was auditory (and the tempo was quite different). That throbbing glow reminded him of the most courageous sound he had ever heard: the (amplified) beating of his unborn daughter (LA 250).

Desmond semble rassuré par toute image confirmant la continuité de tout rythme qu'il associe à celui, fragile, à peine perceptible, mais paisible et harmonieux, des battements du cœur de sa fille qui pour lui incarnent le courage. Il n'est pas étonnant qu'à ses yeux ce sentiment soit associé à une naissance à venir, au commencement d'une vie, se manifestant par l'émergence d'un très léger souffle.

L'attention aux rythmes corporels du cœur et de la respiration, par leur régularité mais aussi par l'éventualité de leur interruption, crée le sentiment un peu angoissant d'être en contact avec la dynamique même du vivant. On peut remarquer, dans *Even the Dogs,* un souci permanent accordé à la respiration et au souffle. Ainsi, tous réunis autour du corps sans vie de Robert, les personnages endeuillés se souviennent des nuits où ils entendaient sa respiration laborieuse :

> Kept waiting to hear him breathe, now, behind that door, in the middle of the night. Used to hear him breathing all the time in the flat, his lungs creaking away under the strain Took a lot of effort just sitting there, it sounded like. Holding up all that weight. Be a long time waiting to hear him now. We know that but we stay here anyway (ED 69).

Ils avaient l'impression étonnante de participer à cette respiration, allant jusqu'à ressentir eux-mêmes de façon très physique la pénibilité qu'elle semblait exprimer. Maintenant qu'ils ne l'entendent plus, ils sont dans son attente tout en étant conscients qu'ils ne l'entendront plus. Robert prend ainsi place dans cette attente permanente à laquelle, nous le verrons, se réduit leur existence. D'une certaine façon, le souffle de Robert continue de les réunir non plus par sa manifestation bruyante mais par l'attente qu'il crée en eux.

Le souci de la pérennité du rythme vivant exprimé par la pulsation, le battement, le souffle sont commun à Desmond et aux personnages d*'Even the Dogs*. Dans le rapport au corps du vieil homme abîmé par la vie qui vient de mourir et à celui du bébé qui n'est pas encore né apparaît une forme de similitude que l'on serait tenté de qualifier d'éthique. Comme l'explique Emmanuel Falque, le souci du corps de l'autre dans sa vulnérabilité crée un rapport de dimension éthique en ce qu'il révèle toujours quelque chose qui tient de l'enfance : « Le paradoxe de l'éthique tient probablement en cela qu'elle ne parle jamais autant du corps que pour le fuir — ou plutôt qu'elle cherche à faire sens, là où la souffrance est de l'ordre de

l'infans (sans parole ou enfance) » (Falque 53)[148]. Des pages entières d'*Even the Dogs* envisagent une corporéité qui se contente d'être là, certes très vulnérable et souvent douloureuse et souffrante, mais qui se manifeste comme existence à un niveau très rudimentaire et presque enfantin. Pourtant, il s'agit bien de corps d'adultes, et même d'un cadavre qui, lorsqu'il vivait, dormait et respirait mais aussi ronflait, crachait et toussait bruyamment. Un véritable sens éthique émerge chaque fois que s'exprime une inscription des corps dans une énergie partagée du vivant et de l'organique, se maintenant de façon toujours fragile et provisoire, non par une volonté de l'esprit mais en tant qu'elle exprime la corporéité elle-même.

c.2) Une réalité organique difficile à assumer

Prendre véritablement en compte les dimensions corporelles auxquelles est inévitablement associée la vulnérabilité exige de se réapproprier des réalités organiques et d'utiliser pour ce faire des formes qui peuvent être jugées choquantes ou du moins déstabilisantes. Néanmoins, plus nous nous détachons ou tentons de nous détacher de cette dimension organique des corps, plus elle risque de s'affirmer avec violence, même s'il est certainement plus facile de l'occulter que de l'assumer pleinement.

Dans *Cloud Atlas*, s'il y a un personnage qui pourrait avoir un rapport difficile avec son propre corps, c'est Sonmi, qui, en tant que clone, est dotée d'un corps peu valorisant, génomé, conçu de manière artificielle, qui suffit à lui-seul à définir son statut d'infériorité dans la société consumériste de Nea So Copros. Par son élévation tout à fait exceptionnelle au rang de « sang pur », elle devrait chercher à occulter ce corps qui risque à tout moment de révéler ses origines. Paradoxalement, elle l'assume pleinement :

> Hearing a server talk made the pair marvel. 'It must be hell,' the other asked me, 'to have an intelligent mind trapped in such an inferior body genomed for service?' I said I had grown attached to my body (CA 232).

Sonmi revendique aussi son attachement à son corps lors d'une rencontre avec une créatrice de mode la prenant pour une « sang pure » qui, par coquetterie se serait fait « faciexfolier » en clone :

> She smiled indulgently, examining every contour on my face, and begged to know which facescaper had done me. 'A craftsman like this I have got to know. Such a miniaturist!'

[148] Cette remarque fait suite à la constatation d'Emmanuel Falque de l'existence d'un écart énorme et infranchissable entre ce que l'on dit sur le corps et les réalités du vécu des corps. Il prolonge ainsi l'interrogation de Spinoza dans *L'Éthique* sur les véritables capacités du corps : « Personne il est vrai n'a jusqu'à présent déterminé ce que peut le Corps, c'est-à-dire l'expérience n'a enseigné à personne jusqu'à présent ce que, par les seules lois de la Nature considérée en tant que seulement corporelle, le Corps peut faire et ce qu'il ne peut pas faire […] » (Spinoza 251).

> After my seedtank and orientation, I said, my life had been spent behind a counter at Papa Song's, and so I had never met my facescaper.
> The fashion editor's laugh was droll but vexed (CA 238).

C'est de la part de Sonmi une façon courageuse de s'assumer vulnérable et cette scène soulève la problématique de la réalité organique du soma, dont nos sociétés cherchent à s'affranchir en privilégiant une vision du corps comme objet culturel et anthropologique. Appréhender ce dernier dans sa réalité physique et organique indépendamment de son inscription sociale traduit le souci d'une problématique récente mais complexe qui est incontestablement devenue en quelques années une tendance affirmée du roman britannique contemporain.

Deux romans de McEwan, *Atonement* (2001) et *Saturday* (2005), sont particulièrement emblématiques d'un intérêt qui tient presque de la fascination pour la matérialité corporelle. Plus précisément, celle du cerveau humain qui, comme matière support de la conscience, soulève un certain nombre d'interrogations participant d'une thématique que Laura Salisbury a caractérisée comme représentative d'un « turn to the neurological » (Salisbury 890). L'une des scènes les plus marquantes d'*Atonement* est le moment où, pendant la Seconde Guerre mondiale, la narratrice Briony porte des soins à un jeune soldat français du nom de Luc :

> She was not intending to remove the gauze, but as she loosened, the heavy sterile towel beneath it slid away, taking a part of the bloodied dressing with it. The side of Luc's head was missing. The hair was shaved back from the missing portion of the skull. Below the jagged line of bone was a spongy crimson mess of brain several inches across, reaching from the crown almost to the tip of his ear" 2001, 308).

À partir de ce moment, le récit de Briony va prendre une direction différente, comme si la blessure avait affecté son récit, traduisant son impuissance à exprimer cette réalité très organique et matérielle que ses mots seront à tout jamais inaptes à capter. S'impose la seule présence d'une masse rougeâtre de matière vivante qui ne peut trouver sa place dans la narration de Briony[149].

Saturday est peut-être moins radical dans ses conclusions puisque le principal personnage, Henry Perowne, est un neurochirurgien qui procède à l'opération du cerveau de celle qui deviendra sa femme, constatant de ce simple fait : « he knew more of her, or at least had seen more of her, than any prospective lover could expect » (McEwan 2005, 25). Perowne

[149] Comme nous l'avons signalé cette indistinction entre matière et vie est caractéristique du courant connu comme « New Materialism » qui promeut une approche résolument non dualiste s'appuyant sur des cartographies de réseaux, de relations et de différences, positionnant la matière à un même niveau ontologique que l'humain. Dans *Vibrant Matter*, Jane Bennett, définit ainsi une éthique des corps dans une perspective très large : « The ethical aim becomes to distribute value more generously, to bodies as such. Such a newfound attentiveness to matter and its power will not solve the problem of human exploitation or oppression, but it can inspire a greater sense of the extent to which all bodies are kin in the sense of inextricably enmeshed in a dense network of relations » (Bennett 2010, 13).

ne cesse d'afficher des convictions matérialistes et demeure sceptique quant à la possibilité d'établir un lien formulable entre cette matière du cerveau et la pensée qui en émane tout en étant convaincu qu'elle ne peut être produite que par cette matière.

La scène de l'autopsie du corps de Robert exprime également cette problématique lorsque son crâne est ouvert et que, l'entourant, ses anciens amis invisibles se posent cette question insoluble du lien entre cette chair molle et luisante et toutes ces pensées, ces visions, ces paroles qui ont fait son existence[150] :

> We look at his brain, Robert's brain, creamy-white and glistening, soft and heavy, fold upon fold of interconnected flesh which once fizzed with electrical code, with memories and visions and language and everything learnt in his short and thwarted life We look at the doctor's fingers moving around it, squeezing, prodding, tracing lines and shapes as he talks to the others, making comments, asking questions. We watch his fingers catch on something as he pushes down into the skull, and we watch him delicately work loose a dull-coloured fragment of metal the size of a fifty-pence piece (ED 155).

Un fragment métallique est découvert dans le crâne de Robert — probablement un éclat d'obus — puis les morceaux de son corps sont soigneusement placés dans de petits sacs en plastique étiquetés. Enfin, le corps est refermé et recousu et la tête de Robert donne même l'illusion d'être intacte et ne reste que ce petit fragment de métal qui témoigne que Robert a été victime de blessures de guerre : « We light more candles, rest our hands upon his body, and wonder what more we can say » (ED 157). Effectivement, que pourrait-on ajouter ? Le narrateur a néanmoins réussi le tour de force de nous immerger dans un univers qui tient de la réalité et de la fiction mais tend à les dépasser, donnant au corps de Robert une dimension très différente des conceptions habituelles du corps[151]. Cette façon de décrire une réalité très crue avec une économie d'effets fournit un aperçu de ce que pourrait être une écriture du vulnérable, par un choix radical de sortir du jeu des représentations factices et des abstractions toujours trop faciles. C'est le grand mérite *d'Even the Dogs* de libérer l'écriture du corps de toute forme de conditionnement et d'automatisme culturel. Nos sociétés procèdent en effet à un surinvestissement sur le corps mais, en le réduisant à un objet qu'il serait possible d'améliorer

[150] En quelques mots très simples, les personnages d'*Even the Dogs* formulent la problématique exprimée par Hans Jonas dans *Le Phénomène de la vie* : « L'organique même dans ses formes inférieures préfigure l'esprit et l'esprit même dans ce qu'il atteint de plus haut, demeure partie intégrante de l'organique (Jonas 2000, 13).

[151] Un « tour de force » semblable a été réalisé dans *Anatomy of a soldier* (2016) de Harry Parker, qui est le récit d'un jeune capitaine anglais ayant servi en Afghanistan et en Irak et qui, amputé des deux jambes, raconte la guerre et le difficile cheminement pour se reconstruire depuis la perspective des objets qui l'entourent dans une autobiographie à la vision très matérialiste associée à des procédés narratifs que l'on peut considérer comme caractérisant une écriture de la vulnérabilité. Les objets narrateurs sont peut-être même plus efficaces que les personnages spectraux de McGregor pour exprimer une sensibilité dénuée de toute facticité discursive. Catherine Bernard a effectué une analyse de cet ouvrage dans un article intitulé: « The Barest of Lives: Looking at War from the Heart of Things in Harry Parker's Anatomy of a Soldier » (2017).

continuellement, contribuent à son effacement en occultant la nature originelle et constitutive de matière vulnérable pour lui substituer un discours sur ce qu'il devrait être. C'est l'argument de *l'Adieu au corps* (1999) de David Lebreton, qui s'interroge sur la possibilité d'autres formes pour exprimer le corps que celles consistant à projeter sur lui des représentations très subjectives et formatées. Il nous semble que le roman britannique contemporain offre quelques pistes en ce sens en offrant des formes à un véritable retour au corps.

Le corps comme matière est effectivement difficile à maîtriser et l'on pourrait même considérer qu'il est doté d'une forme de pouvoir absolu. Dans *Jerusalem,* au fur et à mesure que son système nerveux recouvre son fonctionnement normal, Musa Musa est assailli de douleurs qu'à l'image même de ses rêves il ne peut contrôler. Il se sent sous l'emprise de forces maléfiques l'entraînant inexorablement vers un état effroyable de décrépitude :

> He easily tore a strip from the sleeve of his T-shirt, stuffed it into his mouth and bit down. It tasted extraordinary, a mixture of salt and death. He plunged his foot into the bucket, watched in wonder at the variety of things that floated to the surface, and waited for the pain to hit. Now it hit. And now—finally, blissfully, dreamlessly—he passed out (J 77).

Musa Musa risque l'amputation et un lent travail de destruction et de mort a pris possession de son corps. L'angoisse de la mutilation est associée au déploiement d'un processus insurmontable le condamnant à une forme d'impuissance radicale, comme s'il devait livrer une bataille d'ores et déjà perdue. Ce combat désespéré a un sens métaphorique et nous verrons comment les déterminismes biologiques et organiques à l'œuvre dans *Jerusalem* font écho à une situation politique et sociale que l'on pourrait qualifier de « pourrissante ». Dans *Jerusalem* mais aussi dans de nombreuses pages *d'Even the Dogs*, on est proche d'une littérature du pourrissement et du cadavre qui peut faire penser à l'écriture de Bataille et d'Artaud. Évoquer une sorte de victoire morbide de l'organique oblige toutefois à pousser le concept de vulnérabilité vers des contrées souvent nauséeuses mais ayant le mérite d'illustrer la relation très vulnérable à son propre corps dont la possession n'est toujours que très illusoire.

Si la réalité de certains mécanismes organiques présente des aspects suscitant parfois l'écœurement et le dégoût, il est aussi des usages conscients du vivant qui peuvent prendre une dimension tout aussi insupportable et répugnante. Lionel Asbo possède des chiens, ce qui n'a rien de bien extraordinaire, sinon que ce sont deux molosses qu'il nourrit au tabasco pour entretenir leur agressivité et dont il a chargé Desmond de s'occuper :

> Left alone, Des gazed out at the pissed dogs. They reeled in circles, worrying one another's tails, and listing sideways as if on sloping ground. Joe turned, and they

> both reared up in a ragged clinch, and then, with their claws scraping for purchase, collapsed in an entanglement of haunch and crotch and snout. Finding his feet, Jeff began to make moan, a song or dirge addressed to the evening gloom. […]. The dogs: their sloppy faces, their tongues hanging from the corners of their jaws like something half-eaten, their blind eyes and staring nostrils, their forelimbs planted stupidly far apart. They thickly barked. And they weren't barking out—they were barking in (LA 54-55).

De ces chiens enfermés sur un balcon, qui tanguent comme s'il étaient ivres, ne tenant plus sur leurs pattes et s'écroulant dans un enchevêtrement de croupes et de museaux, émane l'impression très désagréable d'une chair animale réduite à un avachissement de muscles et de chairs, d'une violence en réserve et consciemment programmée[152]. Ce sont des armes « organiques » que Desmond nourrit, armes de chair qui apparemment rassurent Lionel comme prolongements organiques de son fantasme d'invulnérabilité. Le vivant et l'organique sont intrinsèquement vulnérables mais aussi exploitables, et en prendre conscience peut contribuer à en assumer la réalité dans ses aspects les plus dérangeants.

Appréhender un retour à une réalité organique et vulnérable du corps que l'on avait oubliée semble devoir passer par l'excès. Il y a certes un côté hyperbolique dans les descriptions du cadavre de Robert, dans *Even the Dogs*, dans le pied pourrissant de Musa Musa, dans *Jerusalem,* ou même dans cette violence des chiens de Lionel Asbo, mais il faut les positionner dans ce souci de répondre au défi que constitue la vulnérabilité pour la fiction. Ce défi exige de susciter des inquiétudes et des interrogations qui seules peuvent permettre de trouver des formes pour exprimer le corps dans sa dimension organique et vivante qui, contrairement à une idée reçue, se révèle beaucoup plus complexe et paradoxale que les abstractions auxquelles on tente souvent de la réduire[153].

---

[152] La notion d'avachissement est très présente dans *Lionel Asbo* et va jusqu'à s'appliquer aux objets. Ainsi, lorsque Lionel gare sa splendide Aurora aux côtés de la modeste Mini de Marlon et Gina : « The old Mini, which now had a flat back tyre, was cravenly slumped alongside the imperial contours of the 'Aurora'… » (LA 167). James Parker , dans un article paru dans *The Atlantic* en novembre 2012, en propose l'analyse suivante : « We find an old Mini not parked but "cravenly slumped" next to a Bentley, the adverb now operating in the service of what John Ruskin called "the pathetic fallacy"—the attribution of feelings to things. Although with Amis there is no pathetic fallacy; there is only the confident, sexy, pheromone-producing fallacy » (J. Parker 41).

[153] Si l'on admet le caractère insaisissable du corps, seule une phénoménologie du vécu corporel permet de l'appréhender. Le souci de la matérialité du corps ne nous semble pas conduire à une approche « biologisante » du vivant mais au contraire permet de définir l'organique comme le lieu d'un vécu. C'est toute l'approche de la phénoménologie de la vie de Michel Henry mais aussi de Renaud Barbaras que de considérer que le vivant ne trouve de sens que par le vécu. Cette idée qui nous accompagnera tout au long de notre réflexion implique à la fois de s'affranchir de toute dualité de la conscience et du corps et de percevoir que toutes les formes de vie sont inextricablement liées. Nous tenterons ainsi de démontrer que le texte de fiction en cherchant à exprimer le vécu vulnérable peut donner forme à ce qui risquerait de ne rester qu'une idée abstraite ou une intuition un peu floue.

c.3) Paradoxalités corporelles

Le vécu du corps vulnérable ne peut être appréhendé que par une multiplicité d'expériences qui peuvent être banales et conventionnelles ou au contraire dangereuses, marginales, voire parfois moralement répréhensibles. L'essentiel ne tient peut-être pas tant à la nature de ces expériences qu'à la possibilité qu'elles offrent de s'affranchir de toute représentation figée pour aller à la rencontre de l'autre non seulement dans sa vulnérabilité corporelle mais aussi dans ses différences les plus extrêmes et ses paradoxes parfois choquants et incompréhensibles. Nous examinerons donc comment, dans notre corpus, sont abordés les espaces incertains, troubles et très ambigus, correspondant à la mort accidentelle, au suicide, à la hantise et enfin à l'addiction.

Le corps qui survit dans les espaces de la marginalité, comme dans le cadre de toute expérience où il se retrouve à proximité de la mort, révèle l'existence d'un fil ténu quasi imperceptible avec le vivant qui ne peut que susciter de nombreuses interrogations. C'est lorsque la perception que nous avons d'un vécu se heurte à l'incompréhensible et se révèle elle-même vulnérable et traduit un choc frontal avec une impossibilité de l'exprimer que peut naître un autre rapport au monde, comme si tous les rythmes organiques se mettaient soudain en suspens pour exprimer un moment de basculement vers une suite totalement indéterminée.

Lors de la tentative d'assassinat dont est victime Luisa Rey dans *Cloud Atlas*, sa voiture est projetée dans le fleuve et elle tente de se dégager du véhicule, ressentant les effets propres à la noyade :

> Her lungs shriek, curse, beg. Every pulse is a thump in Luisa's ears. Which way is up? The water is too murky to guess. Up is away from the car. Her lungs will collapse in another moment or two. Where's the car? Luisa realizes she has paid for the Sixmith report with her life (CA 407-408).

Ce sont ses poumons qui parlent à sa place alors qu'ils vont sans doute lâcher, et que son corps ne lui obéit plus, comme s'il était devenu autonome. Elle n'a plus aucune maîtrise sur lui, consciente du seul fait que son salut est vers le haut, tout se réduisant pour elle à quelques perceptions de survie très limitées et à cette remarque d'avoir sacrifié inutilement sa vie pour la diffusion d'un rapport scientifique. Tout son corps n'est plus que douleur et elle sent qu'elle va mourir. Face à la panique, à la douleur, à la mort, s'opère étrangement une véritable prise de pouvoir du corps qui certes se dérobe et pourtant agit comme dans une dernière manifestation traduisant une forme de résistance à sa propre disparition. Marguerite Duras décrit cet instant dans *La Douleur* (2013) comme « à la pointe d'un combat sans nom, sans sang versé, sans gloire, à la pointe de l'attente » (Duras 48). Le corps semble trouver une étonnante cohérence dans cette douleur des derniers instants par laquelle le sujet se perçoit impuissant face à son

propre corps auquel revient finalement toute décision. Dans *Entre le rêve et la douleur,* Jean-Bertrand Pontalis explique : « La douleur suppose l'existence de limites : limites du corps, limites du moi ; elle entraîne une décharge interne, ce que l'on pourrait appeler un effet d'implosion » (Pontalis 2014, 262). C'est en effet une expérience aux limites de la corporéité, où aucune médiation n'est plus possible. Si la vulnérabilité, comme nous essayons de le montrer, se perçoit en des points de rencontres improbables entre des espaces inconciliables, l'expérience douloureuse que fait Luisa Rey l'illustre parfaitement et Maurice Blanchot en offre, dans *la Part du feu*, une analyse saisissante :

> Le fait que nous ne pouvons pas éprouver jusqu'au bout la réalité de la mort […] rend la mort irréelle, et cette irréalité nous condamne à craindre de ne mourir qu'irréellement, de ne pas vraiment mourir, de demeurer comme pris à jamais, entre la vie et la mort, dans un état de non-existence et de non-mort, duquel toute notre vie prend peut-être son sens et sa réalité (Blanchot 1949, 255).

Cette réalité qui ne peut pas être assimilée ni même simplement éprouvée, qui est aussi la réalité du trauma, traduit une sorte de non-adhésion, par la sensation que des liens se sont coupés mais qu'il faut impérativement reformer mais en s'inscrivant dans un processus dont l'issue est totalement incertaine et indéterminée. Pontalis l'explique très simplement : « le sujet lui-même ne communique pas avec sa douleur » (Pontalis 262) car la douleur physique occupe toute la place, ne laissant plus d'espace à la conscience, ce que Didier Anzieu résume en trois mots dans *Le Moi-peau* : « La douleur est » (Anzieu 1985, 203). Mais c'est par cette douleur intense qui se confond avec elle-même que Luisa parvient à survivre à la noyade. Le terme de « survie » évoque bien la capacité du sujet à littéralement remonter « au-dessus » du flot qui devait le submerger et l'engloutir. Le corps à l'agonie semble alors créer les conditions de son propre sauvetage comme animé d'une énergie qui lui serait propre. Alors que la conscience ne peut qu'abdiquer, le corps semble disposer d'une réserve étonnante de ressources pour ne pas renoncer[154].

Dans *Cloud Atlas,* Frobisher vit une passion amoureuse non partagée pour Eva, la fille d'Ayrs, et il décide de se donner la mort, justifiant son geste auprès de son ami Sixmith en exprimant pour seule fierté d'avoir composé un sextuor :

[154] Si sur un plan général, l'analyse de leur rapport au corps des personnages des œuvres de notre corpus incite à soutenir l'idée d'un sujet-corps comme indissociabilité originaire, elles n'excluent pas la possibilité de situations extrêmes par lesquelles, s'opère une dissociation qui tient aux dimensions paradoxales du vécu corporel. À partir de l'observation de malades dans des unités de soins palliatifs, Emmanuel Falque remarque : « Le patient peut vouloir finir, et même le dire, alors que son corps traduit l'inverse, se cabre dans la vie pour ne pas la quitter, lutte en elle dans un réflexe de survie quasi animalier, et avoue par sa chair ce que son verbe en d'autres temps n'aurait jamais exprimé » (Falque 64-65).

> Will never write anything one hundredth as good. Wish I were being immodest, but I'm not. *Cloud Atlas Sextet* holds my life, *is* my life, now I'm a spent firework; but at least I've been a firework (CA 489).

La métaphore d'une vie consumée et s'achevant en un dernier feu d'artifice donne une dimension sacrificielle à son geste. Son corps fait en effet l'objet d'un sacrifice, objet vulnérable et périssable qui disparaît au profit d'une entrée symbolique de son œuvre dans l'éternité. Cette conclusion de son existence qu'il veut parer d'un ultime éblouissement rappelle la fin de Langlois qui, dans *Un roi sans divertissement* de Giono, commet un suicide des plus spectaculaires en fumant un bâton de dynamite. Ce moment de la mort de Frobisher et surtout l'interprétation qu'il en donne dans sa dernière lettre demeure toutefois très ambigu. Vouloir transcender sa propre existence par un autosacrifice relevant d'une pulsion inspirée d'un fond archaïque de mythes[155] est incongru de la part d'un personnage qui a écrit « How vulgar, this hankering after immortality, how vain, how false » (CA 82) tout en se revendiquant d'un idéalisme esthétique absolu. Son geste démontre toutefois que l'on ne peut échapper à la matérialité du corps que par la mort[156].

La symbolique du feu se retrouve dans *Jerusalem,* lorsque Musa Musa est libéré, ressentant son premier contact avec l'extérieur comme un afflux de chaleur et de lumière au point qu'il pense être consumé sur le champ :

> Musa Musa kept hold of the wall and thankful for its support hobbled towards the door. He pushed it open and was hit by a broadside of heat and light that made him feel that he must surely be incinerated on the spot. But he wasn't (J 74).

Affligé de sa terrible douleur à la jambe, il boîte, mal assuré dans ses premiers pas, ayant l'impression que les rayons du soleil vont le détruire. *Jerusalem* développe toute une symbolique de l'ombre et de la lumière. Ce face-à-face solaire est un événement, une rencontre qui était indispensable pour que, par son corps, lui soit révélé en quoi tient sa vulnérabilité, les raisons objectives de ses hantises, la présence de cet homme blanc qui ne cesse de tourmenter ses rêves. Il a fallu qu'il traverse une période d'immense fragilité dont il se relève difficilement

---

[155] Jeanne Bem dans son analyse de la violence dans *Un Roi sans divertissement* de Giono écrit « L'assassin mythologique accomplit ironiquement un rite cruel destiné à réactiver un mythe dont le sens est un leurre pour obéir à l'injonction d'une loi vide — car le cosmos est vide » (Bem 65).

[156] L'analogie que nous suggérons avec le roman de Giono, se limite à la référence au mythe et à l'image du « feu d'artifice ». Il est certain que la poétique du sang et de la cruauté qui parcourt l'œuvre de Giono est très éloignée de celle de la matérialité du corps vulnérable que nous cherchons à définir. Il est significatif que Frobisher cherche à éviter à autrui la vue de son propre sang : « So I'll make a thick turban from several towels to muffle the shot and soak up the blood […] (CA 489). L'esthétique de Frobisher est musicale, abstraite et très idéaliste. Il voudrait n'être que musique : « People are obscenities. Would rather be music than be a mass of tubes squeezing semi-solids around itself for a few decades before becoming so dribble some it'll no longer function » (CA 489). La fuite de sa propre corporéité vulnérable pourrait être proposée comme un motif déterminant de son acte.

pour retrouver enfin sa propre ombre, l'ombre de son propre corps qui l'avait abandonné. Nous ne sommes pas loin d'une sorte de parcours initiatique mais, à la différence de Frobisher, Musa Musa vit cette dimension mythique dans sa vulnérabilité et sa chair, sans chercher à l'inscrire par quelque geste irréversible et symbolique dans un sens définitif[157].

Un rapport également équivoque se crée souvent avec le texte de McGregor, créant une forme de malaise chez le lecteur. Dans *Even the Dogs*, ce dernier peut observer Danny effondré dans une cabine téléphonique, en pleine overdose, expérience que les personnages du texte de McGregor ont tous vécue un jour ou l'autre, situation extrême où l'on est supposé échapper à son corps tout en le ressentant parfois douloureusement en un mélange d'effroi et d'extase :

> What. Like, fucking what was it, take the best orgasm you've ever had and multiply it by a hundred. And multiply it by a hundred again, and again, and it don't stop, and you keep coming and coming until you can't breathe, you can't think, you can't see or feel or hear nothing and your life goes pounding out of you in these great awful ecstatic thumps. And like, fucking, you're still nowhere near (ED 158).

Jon McGregor procède à une description extrêmement précise de la façon dont la drogue est introduite et parcourt le corps en une phrase interminable détaillant les gestes et les sensations sur plus de deux pages, sans aucune ponctuation, en une sorte de processus ininterrompu presque insupportable à lire, auquel le lecteur est étroitement associé. Le texte est très fonctionnel, presque technique, et le mode opératoire de Danny ne présente aucune faille :

> […] he clenches his jaw to make the veins stand out he chooses a vein and watches closely in the darkly lit glass and pushes the needle in to a good new vein the blood billowing back into the syringe and he eases the plunger down down down and feels the gear charging through his body's borders around his bloodstream through his heart and his lungs and his brain and it feels good good good he feels well again he feels whole again he feels sorted at last he feels what he feels warm and clean and wrapped up in silk and tissue and cotton wool he feels the way he felt when he first began he leans his face against the cold dark glass and looks out at the city at the lights at the passing cars the passing trains the orange-bellied clouds and the black-star-pierced sky a flock of pigeons silhouetted against the neon walls of the shopping centre in the valley and he drops the needle to the floor and presses his hands to the cold glass and slides to the floor and curls up on the floor all this shall pass and he waits for all this to pass (ED 120).

McGregor nous oblige à traverser l'écran de nos idées et réticences sur le phénomène tragique de la drogue. On aimerait sans doute qu'au moins, au moment de la prise, Danny se libère de

[157] De la lecture des œuvres de notre corpus, semble se dégager une ambiguïté fondamentale dans le rapport des personnages à leur propre corps. Elles révèlent ainsi une problématique qui ne consiste nullement à proposer une métaphysique privilégiant la chair ou la matérialité ni même leur articulation mais de voir comment, par leurs expériences de vécu vulnérable, les sujets bénéficient de/sont en proie à des perceptions corporelles qui contribuent à les inscrire dans une dynamique vulnérable animée d'une énergie émanant de contradictions indépassables.

ses angoisses et de ses souffrances. Ce n'est pas l'impression que donne le texte qui nous conduit encore et toujours à faire retour au corps et au corps uniquement et à un corps toujours en demande. Ce qui est décrit est une sorte de mode opératoire pour tenter de sauver son corps et de se sauver par lui, en se libérant enfin de tout ce qui le menace. C'est la paradoxalité à son niveau absolu, autour de laquelle Sylvie Le Poulichet a conceptualisé la notion de clinique de « l'informe » notamment dans un article consacré au processus de l'addiction, « L'informe temporel. S'anéantir pour exister » (2005), qu'elle définit comme la poursuite délibérée d'un objectif et de son contraire absolu, associant de façon inextricable une pulsion d'autodestruction à une autre d'autoconservation. Cette quête paradoxale conduit à se perdre dans un espace totalement indéterminé auquel l'injection de substances facilite l'accès. L'addiction serait donc une recherche d'auto guérison très paradoxale. Ce qui est gênant — et cette gêne se ressent dans le texte de McGregor —, c'est que l'on reste focalisé sur le corps. Il n'y a aucun recul par rapport aux perceptions corporelles qui occupent tout l'espace psychique. La lecture des passages d'*Even the Dogs*, consacrés à l'addiction, suscite comme un besoin de s'évader de cet enfermement dans des sensations strictement corporelles pour parvenir à créer des échanges avec l'autre même si ces échanges sont maladroits et insatisfaisants. La problématique du langage ne cesse en effet de parcourir de façon implicite le texte de Jon McGregor alors qu'il peut paraître focalisé essentiellement sur l'existence de corps meurtris et exclus. Nous avons pu analyser comment l'effacement et le mépris du corps se traduisent souvent par un discours qui vise à en nier la nature matérielle et organique et *a fortiori* la vulnérabilité. Il ne faudrait pas *a contrario* qu'un souci exclusif des réalités du corps en vienne à négliger les dimensions relationnelles et sociales dans lesquelles le corps doit trouver sa place. Le corps, parce qu'il est le lieu des expériences vulnérables, est le site d'où peut émerger un sens. Toutefois, prétendre qu'il serait le lieu même de ce sens serait un leurre. On ne peut donc pas s'arrêter définitivement au corps, ne s'intéresser qu'à lui, en attendre toutes les réponses. Les expériences du vécu corporel sont trop insaisissables, contradictoires, ambiguës pour que l'on puisse se focaliser uniquement sur elles. Une fois que l'on a redonné au corps ses dimensions vulnérables qui résultent de sa double nature matérielle et sensible, démarche à laquelle contribuent les œuvres de notre corpus, il faut se pencher sur la façon dont il permet au sujet de s'inscrire dans une dynamique plus vaste de subjectivation par laquelle il va pouvoir se constituer. C'est la question des fonctions du langage en rapport avec le vulnérable que nous examinerons dans notre deuxième partie. Encore faut-il au préalable que le sujet s'inscrive dans une réalité intermédiaire qui est celle du temps sans lequel le langage ne pourrait exister.

CHAPITRE III : VULNÉRABILITÉ ET TEMPORALITÉS, SUBIR LE TEMPS OU S'INSCRIRE DANS UN TEMPS HUMAIN ?

Toute réflexion autour du concept de vulnérabilité est indissociable de la thématique du temps car le sujet ne peut s'affranchir de sa dépendance à l'écoulement du temps. Sur elle, viennent se greffer des formes de sujétion plus spécifiques liées à la propriété du temps d'entremêler l'individuel et le collectif, dessinant ainsi une trame complexe et le plus souvent insaisissable. La distinction de ces deux niveaux de vulnérabilité permet d'illustrer cette différence entre les notions de temps et de temporalité, la première définissant une sorte de cadre absolu, non négociable, celui rythmé par les astres et les horloges, alors que la seconde fait référence à des vécus que le sujet situe dans une dimension temporelle, c'est-à-dire en rapport à l'axe présent-passé-avenir[158]. Le positionnement vulnérable du sujet est donc double, d'abord par rapport au temps universel et parallèlement par rapport à différentes temporalités toujours singulières, parfois contradictoires et souvent énigmatiques auxquelles il lui est difficile de s'adapter[159].

Après avoir examiné diverses temporalités qui, dans notre corpus, de par leur caractère souvent inconciliable et aliénant, sont difficilement surmontables, hormis par le recours à l'illusion d'un temps suspendu et figé ou à certaines formes de mise en récit, nous verrons comment ce sont justement les formes les plus fragiles et paradoxales des temporalités comme celles des coïncidences, des rêves, des hantises qui permettent de redynamiser le temps chaque fois qu'il a tendance à se figer. Cette approche d'un temps que l'on pourrait qualifier de « psychique » nous apportera les bases sur lesquelles pourra se construire un rapport au temps, que serait la disponibilité à un temps relationnel, un temps de l'Autre.

---

[158] Cette approche de la temporalité comme positionnement subjectif sur l'axe passé-présent-avenir correspond à la problématique d'une phénoménologie du temps telle que Husserl l'a développée notamment dans le volume X des *Husserliana, Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps (1893-1917*). Ainsi, *L'Encyclopédie Universalis* propose-une définition très « husserlienne » de la temporalité: « Temporalité : terme abstrait qui se veut concret La temporalité est le temps vécu par la conscience, celui dont elle fait l'expérience et qui déploie, à partir du présent (seul moment que saisisse une attention opérante), un passé qui est fait de *rétentions* utilisées comme acquis et comme appoint pour l'action (mais c'est le présent qui somme et interprète ce qui fut actuel et ne l'est plus) et un futur qui est fait de *protentions*, c'est-à-dire de projets et de possibilités nouvelles (mais c'est encore le présent qui anticipe l'avenir en fonction de ses souvenirs et de ses prises)» (https://www.universalis.fr).

[159] Dans Le *Livre de l'intranquillité*, Fernando Pessoa explique : « Je ne sais ce qu'est le temps. Je ne sais quelle est sa vraie mesure, si toutefois il en possède une. Celle des horloges, je sais qu'elle est fausse. Elle divise le temps spatialement du dehors. Celle des émotions, je sais qu'elle est fausse : elle divise non pas le temps, mais la sensation du temps. Celle des rêves est erronée : nous y effleurons le temps, tantôt au ralenti, tantôt à toute vitesse et ce que nous y vivons est rapide ou lent, selon quelque flux secret dont j'ignore la nature » (Pessoa 222-223).

a) Continuités, discontinuités et désorientations temporelles

Les désorientations temporelles ne peuvent qu'accroître le sentiment de vulnérabilité et il semble bien que, lorsqu'elles s'exacerbent, elles discréditent presque mécaniquement tout rapport authentique au temps, dépréciant autant le passé que l'avenir. La tentation serait alors de se réfugier dans le seul présent. Nous verrons que ce repli n'est souvent qu'une illusion et que le sujet ne peut s'affranchir d'une mise en cohérence entre son passé, son présent et son avenir, même si cet effort de « mise en récit » se révèle difficile et le plus souvent infructueux.

a.1) Des temporalités inconciliables et/ou aliénantes

Tout au long de *What a Carve Up !*, les Winshaw cherchent à instaurer un rapport au temps conforme au système économique qu'ils promeuvent, c'est-à-dire assurant leur domination et ne laissant à leurs victimes d'autre choix que de s'y soumettre. La façon très expéditive avec laquelle Hilary Winshaw procède au licenciement d'Alan Beamish, auquel elle doit le début de sa carrière, traduit cette hâte, ce mépris de l'autre associé à un désintérêt pour toute autre temporalité que celle de la logique économique :

> Alan leapt to his feet and came to the window. He looked down and saw a removal van parked by the steps, with the contents of his office stacked on the sun baked tarmac: his books, his swivel chair, his plants, stationery and paintings. Hilary smiled.
> 'We thought this would be the kindest way to tell you. It's best to get these things over with quickly.' (WAC 85)

Dans *What a Carve Up !,* le processus de « vulnérabilisation » est indissociable d'une précarisation temporelle, c'est-à-dire de la création chez l'autre d'une perception de plus en insécurisante de son avenir. L'expérience de la vulnérabilité temporelle est alors vécue par le sujet comme une déstabilisation de la représentation de son propre positionnement dans l'axe du temps. Ainsi, la différence de point de vue quant à ce qu'est une situation d'urgence, entre Hilary Winshaw et Phoebe, est très éclairante :

> 'I will give you an example of pressure.' Hilary was on to her fourth grape by now. 'Pressure is being holed up in some hotel in the middle of Kent with three colleagues and a fax machine, knowing that you've got to put together an autumn schedule by Thursday morning.
> 'Possibly, 'said Phoebe. 'But you might just as well say that pressure is having twenty pounds in your purse and wondering how you're going to make it last until the end of the week. Or finding that you're pregnant again two days after your husband has lost his job. That's the sort of problem I come across most days, and these people don't even have the consolation of feeling that the decisions they have to make are in any way glamorous, or make any kind of difference to people's lives other than their own.' (WAC 198).

Le rapport au temps vécu par ces deux jeunes femmes semble se définir par un positionnement qui leur est spécifique face à l'urgence. Cependant, tandis qu'Hilary vit cette pression comme une forme de drogue qui lui est indispensable pour se sentir performante, Phoebe la subit sur le mode moins grisant et plus déstabilisant d'un quotidien éprouvant. Dans le contexte de *What a Carve-Up!*, l'urgence et l'aléatoire se révèlent ainsi comme définissant les formes de rapport au temps les plus déterminantes dans la mesure où ce sont aussi celles dont se revendiquent les Winshaw car elles constituent selon eux un moyen d'accroître les inégalités :

> 'The trick is to *keep* doing outrageous things. There's no point in passing some scandalous piece of legislation and then giving everyone time to get worked up about it. You have to get right in there and top it with something even worse, before the public have had a chance to work out what's hit them. The thing about the British conscience you see, is that it really has no more capacity than a primitive home computer, if you like. It can only hold two or three things in its memory at a time (WAC 313).

Les Winshaw s'imaginent investis de la fonction de « donneurs des rythmes » de l'ensemble de la société anglaise en lui imposant un enchaînement accéléré de décisions imprévisibles et brutales, asphyxiant toute velléité de résistance. Ils pensent ainsi pouvoir mettre le temps au service d'une politique très agressive et à laquelle il deviendrait impossible de s'opposer. Le roman de Jonathan Coe exprime un affrontement latent entre deux temporalités radicalement inconciliables, celle d'un temps financier et gestionnaire si cher aux Winshaw et un autre temps qui semble étouffé, car il serait soucieux de l'humain et du vulnérable.

Toutefois, vivre radicalement en dehors d'un système privilégiant la rentabilité économique n'offre pas nécessairement l'accès à un temps plus humain, comme le montrent les personnages d'*Even the Dogs,* ces exclus dont le parcours quotidien est dicté par le souci exclusif d'obtenir ce qui va temporairement atténuer leur manque :

> Jesus. Could do with some gear now. Would help. Would help him think a bit straight. Got his script from the chemist as soon as he got to town, before he went up to Roberts's but that was hours ago now and it weren't nearly holding him. Yawns coming on already and the rest would follow soon as. Had just enough for a bag from what his brother had given him when he'd slung him out of the house? (ED 28).

La temporalité spécifique des personnages de McGregor est celle d'une course effrénée entre deux horizons très courts, d'abord celui du temps nécessaire pour assurer leur réapprovisionnement et celui, inéluctable, du retour du manque. Le temps semble toujours manquer, créant chez eux une angoisse tenant d'un ressenti permanent de perdition. Ce rapport au temps les conduit à des comportements extrêmes qu'impose leur combat désespéré pour survivre. Le texte d'*Even the Dogs* offre l'accès à des expériences de temporalités extrêmes

présentant un caractère violent comme si elles repoussaient l'existence humaine vers des confins difficilement acceptables. Pourtant, les personnages ne sont pas totalement désocialisés, malgré leur exclusion, ils sont en contact avec des organismes sociaux qui fonctionnent selon une temporalité apparemment plus paisible mais dont ils perçoivent les injonctions comme humiliantes : « Benefits office, housing office, doctor's surgery, probation. Sit there waiting for your number to come up, and you get used to it after a while » (ED 83). Il serait sans doute réducteur d'opposer la temporalité de leur errance quotidienne et de leur quête addictive à un temps social auquel ils seraient incapables de se soumettre. En réalité, dans la rue comme dans les bureaux, les personnages d'*Even the Dogs* vivent selon le même rapport au temps, celui d'une temporalité de la survie qui, toujours en suspens, les empêche de se projeter dans un quelconque avenir. C'est par le terme d'« arrêt » que Derrida la qualifie : « Le survivre déborde en même temps le vivre et le mourir, en les remplaçant par un sursaut et une suspension, arrêtant la mort et la vie d'un seul coup » (Derrida 1986, 153). Ce « temps-étau », ce « temps-tenailles » immobilisant le sujet évoque celui de l'enfermement, ce « temps-prison » privant le sujet de toute liberté, mais aussi, paradoxalement, celui apparemment « ouvert » de la rue où il erre et se perd.

L'enfermement est une thématique très présente dans *Lionel Asbo*. Si l'existence de loubard de banlieue de Lionel est fort différente de celle des errants d'*Even the Dogs*, elle présente néanmoins dans son rapport au temps des similitudes qui semblent émerger du partage d'un même environnement : « This was the loose, the floating world of Diston Town. The winters were medievally cold » (LA 137). La caractérisation de la sinistre ville où vit Lionel Asbo pourrait s'appliquer au décor dans lequel évoluent les personnages d'*Even the Dogs*, cet environnement urbain, flottant et paradoxalement froid et figé, auquel la métaphore moyenâgeuse pourrait également s'appliquer. Ce Moyen-Âge n'est plus l'espace chatoyant des chevaliers et des troubadours mais celui, sinistre, des errants et des pauvres. L'existence à Diston se résume à une répétition morne des mêmes événements misérables, accidents de circulation, maladies, menus délits, bagarres, peines de prison, effets inévitables de l'alcoolisme et de la misère. Une temporalité s'instaure, d'une sorte de temps neutre d'où rien n'émerge vraiment, sinon la répétition lassante du « même » qui crée un temps finalement figé, un temps sans temps qui fait écho à l'existence plate, bien que ritualisée, de Lionel. Lui aussi a mis au point des techniques de survie :

> And so, the pattern formed and settled. The business like entrances, on a Friday night, a Saturday night, sometimes a Wednesday night; the brief greeting and the submission of the house present (the house presents became increasingly bizarre);

> Lionel changed, went out, returned in the smoky gunmetal hour (waking both of them up), rose at teatime with his face grazed and chafed, drank some tea as he sneered at the tank and the newspapers, sighed, stood, torrentially showered (LA 189).

Les arrivées rituelles de Lionel chez Des et Dawn obéissent aux mêmes horaires et sont associées aux mêmes comportements bruyants, le tout dans une régularité absolue, créant la désagréable impression d'un enfermement dans une sorte de schéma obsessionnel. En effet, le temps de la routine vaine et stérile de *Lionel Asbo* est tout autant corseté que celui de l'addiction des personnages d*'Even the Dogs*. Il est tentant de leur opposer un temps plus désordonné, plus lâche, distendu voire chaotique qui aurait le mérite d'ouvrir à des espaces de liberté. Pourtant, cette temporalité « libre », quand elle prend des formes extrêmes, est loin d'être enviable. Dans *Jerusalem*, les habitants de Gwezi au Zambawi en font l'amère expérience :

> The bus made it to Gwezi bus station by midday. For the most part, White Lightning's passengers accepted the delay with stoic resignation. After all, though many of them had missed appointments or had their plans ruined, they had not been so presumptuous as to promise that the appointments would be kept or the plans fulfilled. One consequence of living in a nation where it was almost impossible to get anything done was that expectations were inevitably low. This made for a relaxed attitude which was so ingrained as to be described by both locals and foreigners alike as significant of the national psyche. This attitude, in turn, made it ever harder to get anything done (J 94).

Le retard de l'autocar, suite à une situation rocambolesque causée par la corruption et l'amateurisme dans la gestion de l'approvisionnement énergétique et des réseaux de télécommunications, est en fait symptomatique d'un vécu d'une forme de temporalité cauchemardesque. Expression d'un contexte d'impuissance généralisé, elle condamne les individus à positionner leurs attentes à des niveaux très bas. Dans un tel contexte, il n'y a en fait pas grand-chose à espérer et se développe un sentiment généralisé de résignation et même de désespoir. À la vulnérabilité que révèle la tension créée par l'urgence se substitue une autre vulnérabilité plus radicale qui est la condamnation systématique de toute initiative vouée à s'inscrire dans une temporalité de l'échec. Le temps sans règles, comme en suspens, vide, est à la temporalité ce que sont les sables mouvants à la topographie : un terrain sans consistance où le sujet risque d'être englouti.

Les différentes formes de temporalité que nous venons d'examiner, qu'il s'agisse des temporalités de domination et de soumission imposées par les Winshaw dans *What a Carve Up !,* celles bloquées dans des schémas d'addictions et des répétitions stériles dans *Even the Dogs* et *Lionel Asbo* et enfin celles éclatées et chaotiques de *Jerusalem*, présentent toutes ce point commun d'accentuer la vulnérabilité des sujets au temps, au point qu'il est possible de les

qualifier de mortifères. Elles sont associées à des existences frustrées et souvent meurtries, alors qu'à l'opposé, des formes de vie riches et authentiques ne peuvent s'imaginer qu'insérées dans des temporalités elles-mêmes vivantes et fécondes. Il est toutefois réducteur de penser les temporalités destructrices comme une sorte de fatalité liée à une fonction toujours négative du temps. Nous serions plutôt enclins à nous appuyer sur une conception de neutralité du temps associée à celle de son infinie plasticité, suggérant ainsi une forme de responsabilité des humains à son égard. Dans *Cloud Atlas*, Zachry, alors qu'il vit dans le monde post postapocalyptique *de Sloosha' Crossin' an' Ev'rythin' After,* exprime ses craintes par rapport au temps. L'Abbesse lui explique que le pire serait que le temps finisse par mourir, donnant une importance extrême à la pendule, objet symbole d'un véritable espoir de retour à la civilisation :

> School'ry windows was glass still unbusted since the Fall. The greatest of 'mazements tho' was the clock, yay, the only workin' clock in the Valleys an' in hole Big I, hole Ha-Why, far as I know. See, it din't need batt'ries it was a wind up. When I was a schooler, I was 'fraid of that tick-tockin' spider watchin'n' judgin'us. Abbess'd teached us Clock Tongue but I'd forgot it, 'cept for O'Clock an'Half Past. I mem'ry Abbess sayin', Civ'lize needs time, an' if we let this clock die, time'll die too, an' then how can web ring back the Civiliz'd Days as it was before the Fall (CA 257).

La spécificité de *Cloud Atlas* réside en effet dans la création d'un rapport très singulier au temps, à la fois empreint de subjectivité et de vulnérabilité mais très éloigné des temporalités répétitives, dominatrices ou floues mais toujours aliénantes et subies qui caractérisent souvent l'existence des personnages des autres œuvres de notre corpus. David Mitchell a construit *Cloud Atlas* sur cette hypothèse qu'il existe des moyens d'éviter une issue apocalyptique à l'aventure humaine. Effectivement, les événements relatés dans chacune des histoires, si on les prend isolément, semblent tous annonciateurs d'une catastrophe inéluctable. Toutefois, si on les intègre dans la structure très particulière du roman, ils sont liés de telle façon que leur articulation assez mystérieuse, reposant non sur une continuité qui serait purement factice mais sur un jeu subtil de temporalités multiples, révèle la garantie d'une forme de permanence du monde, comme la garantie d'un recommencement toujours possible. Il est significatif de constater que c'est l'épisode de la fin de la civilisation qui permet à Mitchell d'offrir une suite à chacune des histoires précédentes qu'il avait commencées sans les terminer[160]. Démontrant

[160] David Mitchell a indiqué à multiples reprises que *Cloud Atlas* lui avait été inspiré par *Si une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino (1979) (Begley 184). Il explique avoir été déçu par l'absence de suite aux différentes histoires commencées par Calvino et avoir construit en *Cloud Atlas* un roman offrant une suite aux histoires commencées et interrompues : « There is little need to labour the point that Calvino's novel was a formative influence on *Cloud Atlas* — particularly as Mitchell has been disarmingly clear about this in various articles and interviews » (McMorran 157).

que le temps une véritable force de liaison, certes entre contemporains mais également avec ceux qui nous ont précédés et ceux qui nous succéderont, il définit dans son roman une forme de responsabilisation éthique très concrète[161]. Toutefois, en prendre conscience ne rend pas le temps moins immaîtrisable ni moins énigmatique. Rajouter des exigences à son égard peut créer un sentiment de vertige et l'on comprend l'effroi que ressent Zachry. Il est tout à fait concevable que l'humain cherche à s'affranchir ne serait-ce que momentanément de cette dynamique et de cette responsabilité qui peuvent sembler effrayantes en s'offrant un peu de répit.

a.2 Facticité du « présentisme » et fantasmes d'un temps immobilisé

Si *Cloud Atlas* témoigne de la nécessité de faire lien avec un temps vivant tissé de relations nouant l'histoire de chacun à un destin bien plus vaste que le sien, c'est qu'il parvient à susciter une forme de renaissance de ce sentiment d'appartenance à un destin partagé par l'humanité toute entière qui s'était progressivement éteint avec la fin des grands récits au profit de textes privilégiant des temporalités plus individuelles mais le plus souvent ressenties comme aliénantes et contradictoires. Cependant, ce constat risque de conduire à la conclusion rapide que seul le temps historique pourrait offrir un horizon à des temporalités contemporaines désorientées, s'enchevêtrant et se télescopant dans une totale absurdité[162]. Si le sujet contemporain s'inscrit dans des temporalités plus courtes, voire en constante accélération, il n'est pas évident qu'elles soient plus aliénantes et « vulnérabilisantes » en elles-mêmes que celles imposées par les religions et les idéologies. Elles présentent toutefois le risque, en s'affranchissant de toute inscription dans une durée qui leur donnerait un sens, de conduire le

[161] Dans un article de 2011 intitulé « "A Multitude of Drops": Recursion and Globalization in David Mitchell's *Cloud Atlas* », Jon Howard Mezey propose une analyse de la structure du roman à partir des notions de « corso » et de « ricorso » qu'avait définies Giambattista Vico au XVIIIème siècle. Vico avait en effet bâti une théorie cyclique de l'histoire selon un schéma répétitif d'un déploiement de la barbarie à la civilisation suivi d'un retour de la civilisation à la barbarie. Mais ce processus n'obéirait en rien à une mécanique aveugle et répétitive mais ne cesserait d'offrir des espaces de décision et de liberté. Jon Howard Mezey interprète ainsi le thème du « ricorso » en mettant en parallèle les réflexions de Max Harold Frisch sur l'œuvre de Vico et le roman de Mitchell : « While the term, as Max Harold Frisch points out in his introduction to *The New Science of Giambattista Vico*, can refer to the "retraversing of the same stages in the same order" (xlii), it also includes an additional connotation: "A ricorso does not, like the recurrence of a cosmic cycle, merely repeat the corso. It is a historical, not a purely natural, process, and it has the legal sense of a retrial or appeal" (x1iii). […]. If one views the *Cloud Atlas* narratives as a series of successive attempts on the part of its characters to strive towards some sort of ethical action, the correspondence to Vico becomes much more evocative » (Mezey 33).

[162] C'est l'argument que défend Jo Alyson Parker qui analyse dans *Cloud Atlas* une sorte de plaidoyer pour une éthique s'inscrivant dans un temps long : « thinking, understanding, and acting responsibly over long periods of time » (J. A. Parker 210). À l'opposé, Gerd Bayer voit dans la juxtaposition du passé du présent et de l'avenir, caractéristique de *Cloud Atlas* l'appréhension d'un temps qui à la fois se condenserait tout en couvrant un spectre très large : « [an] eternal present which embraces the essentially flawed nature of humanity » (Bayer 347). L'existence de cette tension dans le corpus critique ne fait que conforter l'impossibilité de figer *Cloud Atlas* dans une lecture définitive. Comme l'écrit Mezey « Far from being utterly finished, Cloud Atlas evokes a text that is continuously fashioned and refashioned » (Mezey 27). C'est certainement la seule façon d'appréhender le rapport vulnérable au temps, que de créer des formes résistant à tout figement théorique.

sujet à se limiter à jouir de vécus dans un seul présent immédiat accroissant sa vulnérabilité quant à son inscription dans une véritable condition temporelle. François Hartog a défini le concept de « Présentisme » comme « domination de la catégorie du présent : un présent omniprésent, ayant pour ainsi dire absorbé les catégories du passé et du futur » (Hartog 23), conduisant à des modes de temporalité constitués de simples instants très ponctuels qui s'additionnent de façon erratique, effaçant tout intérêt pour le passé et tout souci de l'avenir[163]. Tout sujet aurait l'opportunité de vivre des moments d'une telle intensité émotive qu'ils pourraient compenser à eux-seuls la monotonie de son existence. Ce que recouvre le présentisme est une sorte de quête toujours insatisfaite de moments qui seraient un peu magiques et offriraient l'illusion d'un sens se donnant de façon aléatoire et gratuite. Dans *What a Carve Up !*, la sortie en vélo de Michael, lors de ses retrouvailles avec son amie d'enfance Joan, est un modèle de ce temps présent très fugitif, qui semble heureux mais qui n'est en réalité qu'une parenthèse sans lendemain :

> Soon the terrain had levelled out, and at one point we hit upon a fabulous stretch of road – downhill but not too steep, just enough to get a bit of speed up, take your feet off the pedals and coast forward with the wind skimming your face and rushing through your ears, sweet tears of excitement welling at the corner of each eye. For a brief instant I felt the years slipping away, like a heavy burden which had breaking my back, and we were children again. Joan and I, riding down the lane towards Mr Nuttall's farm. She told me afterwards that I had let out a whoop of joy. (WAC 295-296).

Dans le vécu d'un instant presque miraculeux, Michael s'affranchit des années et retrouve ce temps béni de l'insouciance enfantine. Il y a quelque chose de très paradoxal dans l'intensité de ce moment heureux qui accentue en réalité la vulnérabilité du protagoniste, créant un contraste saisissant et insupportable avec de longues années de médiocrité et d'échecs. On pourrait appliquer à cette parenthèse illusoire la formule de Bachelard dans *L'intuition de l'instant* : « Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'instant. Autrement dit, le temps est une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants » (Bachelard 1994, 13). Hormis l'instant heureux, tout se noierait dans un vide existentiel affligeant et le sens se figerait momentanément en un présent pour soi, ne s'inscrivant dans aucun continuum qui ouvrirait à un éventuel champ relationnel et à une infinité d'histoires possibles. Cette expérience illusoire d'un vécu semblable à un moment

[163] Il est intéressant de remarquer que pour François Hartog, la montée actuelle de la mémoire et du souci du patrimoine sont « devenus des instruments pour des politiques présentistes » car prenant « le présent pour horizon et l'émotion pour véhicule » (Hartog 23). « La présentification risque de faire un patrimoine présentiste, incapable d'articuler passé, présent et ouverture sur le futur » (Hartog 25). La forme narrative très spécifique de *Cloud Atlas* est exemplaire d'une dynamique temporelle évitant tout figement de ce type.

d'enfance éprouvée par Michael est plutôt pathétique car elle témoigne surtout que tout ce qui s'est passé dans sa vie d'adulte n'a été qu'un long gâchis, lequel risque de se prolonger.

De même, dans *Jerusalem*, il est également difficile d'envisager la vie de David Pinner, malgré sa brillante carrière politique, autrement que comme un immense gâchis. Néanmoins, lui aussi pendant quelques secondes va connaître l'illusion d'une existence pleine et gratifiante. Dans son expédition ayant pour but de libérer Tranter, David Pinner, à défaut de pouvoir s'entretenir avec le Président Adini, rencontre le chef de l'opposition, Phiri, dont les flatteries vont avoir sur lui un effet extraordinaire :

> 'Sir David? I cannot tell you how pleased we are to have a minister of the British Government here to support our fight.'
> Pinner had shaken his hand and felt a fleeting thrill that had little to do with being mistaken for a knight of the realm. Rather, he was thrilled to find himself thrust into a noble struggle for democracy in which people were dying for their beliefs. He had never before been so close to the sharp edges of conviction politics and he vicariously enjoyed the sense of danger. But his excitement quickly passed (J 207).

Pinner se prend pendant quelques instants pour un héros courageux, affrontant tous les dangers pour une juste cause, ce qui, dans le texte de Patrick Neate, a surtout pour effet de porter une lumière encore plus crue sur toutes les basses compromissions et les lâchetés du personnage. Cependant, cet instant, où tout semble s'intensifier et donner un sens nouveau à l'existence, n'est pas nécessairement un moment euphorique, ni même heureux. Il peut même engendrer une grande peine. Lorsque Jim, dans *Jerusalem,* se rend en minibus au quarante-troisième enterrement d'un enfant de « La maison de Mama », il semble vivre un moment incroyable que l'ironie de Neate rend toutefois très déstabilisant. Dans ce pays totalement paralysé par un désordre indescriptible et des embouteillages sans fin, Jim va arriver à l'heure à la cérémonie et ressent ce petit miracle comme une grâce, une bénédiction, un bienfait imprévisible dont il est finalement reconnaissant malgré tout son chagrin :

> […] Jim lifted his head off the steering-wheel and wiped his eyes on the sleeves. […] Whatever the trigger, Jim realized, the root motivation for crying was always wholly selfish. This thought felt like an epiphany. He was crying because that afternoon they were burying James, a six-year-old who'd been desperately sick when he arrived with them and had lived less than two months. He was crying because this would be the forty-third Mama's House funeral and he was tired of it and he felt sorry for himself. […] Jim looked at his watch. He was running late. He sniffed, started the minibus and pulled out. The traffic through the city centre was surprisingly light; a result, presumably, of the petrol shortage. He made good time. He was thankful for small mercies (J 168).

Un profond malaise associé à un sentiment de vulnérabilité infinie émerge de la réflexion de Jim, donnant à ce moment un goût de profonde amertume, tenant au décalage entre un soulagement terriblement dérisoire qui ne saurait occulter une réalité pesante et insupportable,

de la même façon que les moments « épiphaniques » vécus par Michael et David Pinner n'effacent en rien la réalité plutôt sinistre de leur existence. Ce n'est pas parce que, de façon très fugitive, le temps donne l'impression de se faire plus léger, presque évanescent, qu'il ne retombe pas inexorablement dans une sorte de lourdeur insurmontable. Cette lourdeur du temps est caractéristique de l'ensemble d'*Even the Dogs* dont les premières lignes introduisent le lecteur dans un présent tellement pesant que, malgré l'agitation des personnages, il ressent l'impression que le temps lui-même va s'arrêter :

> We stand in a huddle by the bolted door […]. We see someone getting out of a taxi parked further up the hill. […]. We see her climbing on to a garage roof and in through the kitchen window of the flat […]. We hear shouting, and something being broken. We see Ben, running down the hill towards town we see Heather, another morning, hauling herself up the steps and banging on the door, an opened can in one hand. […] We see Mike, talking on his phone, his long coat flapping around his knees as he strides out into the road. […] Time seems to pass (ED 1-2).

Les personnages d'*Even the Dogs* vivent leur propre situation comme un spectacle qu'ils observent, qui ne les concernerait pas vraiment et qui n'aurait aucun sens. Ce sont leurs propres mouvements, leurs propres actions qu'ils regardent, leurs propres cris qu'ils entendent mais comme à distance et affranchis de tout rapport au temps, animés à la fois d'une agitation stérile et paralysés dans l'inertie propre à tout observateur. S'il se produisait soudain un « arrêt sur image », cela ne changerait rien, car si le temps passe ce n'est qu'une impression car tout semble bien se figer dans un suspens. C'est bien ce temps en suspens[164] auquel font référence les psychanalystes que McGregor illustre d'une manière saisissante, ce temps qui semble s'abolir dans un présent énigmatique opérant une rupture avec le flux temporel habituel. Les images sont répétitives, ralenties, mécaniques et le lecteur ressent le besoin de comprendre ce présent, de le rattacher à une histoire, afin qu'il paraisse issu d'un « avant » et ouvrant sur un « après ». Quelque chose d'important mais que l'on ignore s'est certainement produit et ce sera tout le sens d*'Even the Dogs* que d'inscrire cet événement dans une véritable temporalité, en le libérant progressivement de ce temps qui donne l'impression de s'éteindre lentement et dans lequel les personnages semblent happés. Effectivement, le temps ne s'immobilisera pas et nous verrons comment il finira par retrouver une nouvelle dynamique, obéissant à cette métaphore de la flamme qui donne l'impression de s'éteindre avant de retrouver un nouvel éclat.

[164] Il existe en psychanalyse de nombreuses formes du suspens s'appliquant au désir, au trauma et à l'après-coup, à la cure même. Par « suspens temporel » ou « temps en suspens » nous faisons ici simplement référence à un temps qui donne l'impression de s'arrêter mais où il continue à se passer quelque chose et pour lequel on pourrait proposer la définition correspondant au titre d'un ouvrage de Jean-Bertrand Pontalis : *Ce Temps qui ne passe pas*. Nous verrons dans notre corpus comment ce temps freiné dans son écoulement a toujours une dimension traumatique.

Or, c'est cette métaphore indissociable de la vulnérabilité que Robert Frobisher va pousser jusqu'à une limite radicale. Dans *Cloud Atlas*, le personnage de Frobisher, en se donnant la mort, va tenter de réaliser ce fantasme de créer les conditions de sa propre renaissance en disparaissant à jamais. Ses derniers mots justifient son geste au regard de sa vision du temps :

> Time cannot permeate this sabbatical. We do not stay dead long. Once my Luger lets me go, my birth, next time around, will be upon me in a heartbeat. In thirteen years from now we'll meet again at Gresham, ten years later I'll be back in this same room, holding this same gun, composing the same letter, my resolution as perfect as my many-headed sextet. Such elegant certainties comfort me.
>
> *Sunt lacrimae rerum* (CA 490).

Frobisher se donne la mort, guidé par ce désir de se dissoudre à jamais dans le temps, croyant ainsi donner une cohérence et une suite au puzzle désordonné de sa propre existence, nourri de cette certitude que tout va recommencer. Mais ne demeureront que son œuvre musicale le *Cloud Atlas Sextet* et l'instant tragique de sa mort où tout s'est arrêté définitivement. Toute immobilisation du temps, qu'elle se traduise dans l'illusion d'un instant euphorique ou dans la réalité tragique de l'acte de se donner la mort, tient d'un déni de sa vulnérabilité à l'écoulement du temps, vulnérabilité qui appelle à la nécessité de maintenir vivant ce lien essentiel entre passé, présent et avenir. Les formes multiples que peut prendre l'arrêt du temps ont quelque chose d'effrayant tenant d'une forme d'instantanéité hallucinée, d'une coagulation mortifère témoignant d'une incapacité à s'inscrire dans des temporalités concrètes et partagées. S'attacher à une dynamique des temporalités vulnérables consiste au contraire à revenir à un temps de la conscience qui est certes celui de la séparation et du deuil mais aussi de l'attente et du désir, temps qui est aussi celui d'une mise en récit.

a.3) Nécessité et limites des temporalités narratives

Pour Paul Ricoeur, qui a consacré une grande partie de son œuvre, essentiellement *Temps et Récit*, à la problématique des temporalités narratives, les récits sont toujours des mises en intrigues, c'est-à-dire des « opérations de configuration » qui permettent de procéder à la transformation d'une multiplicité d'événements hétérogènes et ponctuels en « une histoire cohérente et signifiante » (Ricoeur 1985, 127). Toutefois, dans la mesure où toute expérience est toujours vécue de manière émotionnelle par le sujet, son inscription dans une durée et une cohérence[165] la rendant compréhensible et partageable peut soulever de grandes difficultés et

[165] Cette problématique avait déjà été formulée par Hume dans *A Treatise of Human Nature*: « It must be someone impression that gives rise to every real idea. But self or person is not any one impression, but that to which our several impressions and

cela d'autant plus, comme l'explique Ricoeur, que cette inscription est nécessaire pour accéder à ce qu'il appelle « un temps humain »[166]. Dans les œuvres de notre corpus, ce processus est loin d'être évident, imposant aux personnages l'effort d'une quête, voire d'un combat, en les renvoyant systématiquement à une prise de conscience de leur vulnérabilité. Le rapport à leur propre histoire s'inscrit ainsi dans une forme de vulnérabilité originaire qu'ils ont du mal à identifier, à accepter, puis à surmonter. Certains peuvent user de subterfuges et s'illusionner quant au sens narratif de leur existences, ce qui ne fait qu'accroître leur vulnérabilité tandis que d'autres sont tellement vulnérables que leur narration en est rendue impossible, comme empêchée.

L'« ascension » de Sonmi dans *Cloud Atlas* — ou plutôt sa progression en termes de conscience — est exemplaire de cette énergie qu'elle va puiser dans sa vulnérabilité originelle, brisant ainsi un destin qui avait été soigneusement programmé. Même si son élévation, comme sa fuite se révèlent être une manipulation visant à susciter chez les consommateurs une aversion envers les clones, la figure de Sonmi va toutefois s'imposer comme celle d'une héroïne et d'une martyre dont les textes vont marquer l'histoire. Elle trouve en elle une force singulière en assumant pleinement son origine, n'hésitant pas, lors du processus de son élévation, à retourner sur les lieux de son ancienne existence d'esclave :

> Hae-Joo had found a free table in the west quarter. How many tens of thousands of times had I wiped this surface? Hae-Joo asked, gently, if I had discovered anything valuable.
> I whispered, 'We are just *slaves* here for twelve years.'
> The Unanimity postgrad scratched his ear and checked none was eavesdropping. Hi sipped his rose juice, nodding (CA 241).

Pour Sonmi, qui a pris conscience de ce que l'on a voulu faire d'elle, il est donc essentiel de rester ce qu'elle a toujours été. La rupture qui correspond à l'émergence de son rôle historique ne peut s'opérer que si, fondamentalement, elle restait la même[167], condition sans laquelle elle n'aurait jamais pu accéder à un récit qui lui soit propre :

> **So, your visit to Papa Song's was an …anticlimax? Did you find the 'key' to your ascended self?**

ideas are supposed to have a reference. If any impression gives rise to the idea of self, that impression must continue invariable the same, thro' the whole course of our lives; since self is supposed to exist after that manner. But there is no impression constant and invariable » (Hume 333).

[166] « Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle » (Ricoeur 1983, 17).

[167] C'est la double dimension illustrée par Ricoeur entre l'*Idem* qui est permanence à soi et l'*Ipse* qui traduit des possibilités associées à une adaptabilité, une évolution au travers d'épreuves et de réflexions.

> I suppose the key was, there was no key. In Papa Song's I had been a slave; at Taemosan I was a slitely more privileged slave (CA 241).

Le processus narratif offre à Sonmi la possibilité d'un retour sur elle-même, lui permettant de concilier une acceptation pleine et entière de sa vulnérabilité originelle et un choix personnel pour l'inscrire dans un nouveau récit. C'est cette adaptabilité et cette plasticité de son propre récit, fondée sur une acceptation de sa propre vulnérabilité, auxquelles le gentleman britannique est incapable d'accéder, dans *Jerusalem.* Ce personnage ne cesse de justifier ses actions par la référence à des convictions et des certitudes morales ancrées en lui, comme autant de repères indéfectibles, faisant penser à la définition que Pierre Bourdieu donne dans son *Esquisse d'une théorie de la pratique* de la notion d'*habitus* : « loi immanente déposée en chaque agent par la prime éducation » (Bourdieu 1972, 181)[168]. Le gentleman britannique va toutefois traverser un temps d'incertitude et de doute :

> Indeed, at various points in this period, I have questioned most aspects of my life – my country, my purpose, the devotion of Catherine to me and, by return my fittingness to her. But, as a gentleman, the one thing I never doubted was my constancy. And yeti t is this that now threatens its leave.
> *Constancy* – should I not add this to my list of key national characteristics? Was the Empire not built on the virtue of steadfast predictability? You know where you are with an Englishman. He does what he says he will, as regular as clockwork (J 271).

Il voudrait que la réalité du monde obéisse à une vision cohérente et figée en relation avec l'image qu'il se fait de lui-même. Il y a chez lui un refus quasi-viscéral de s'accepter inconstant et imprévisible[169]. Toute déstabilisation de ses repères identificatoires, même très infime, correspondrait en effet pour lui à un véritable effondrement.

Si ce qui différencie le gentleman britannique dans *Jerusalem* de Sonmi dans *Cloud Atlas* tient à leur rapport à la vulnérabilité, Michael, dans *What a Carve Up !,* présente en revanche une ressemblance avec elle, tenant à sa lutte opiniâtre pour accéder à une histoire qui

---

[168] Le concept d'*habitus* est complexe et mériterait de plus amples développements. Il suggère une sédimentation de sensibilités et de catégories créant chez le sujet une sorte de structure intériorisée qui va déterminer ses positions idéologiques et ses comportements. C'est un outil pertinent pour analyser le fonctionnement de médiations souvent instables entre des déterminismes et des processus de représentation qui sont, comme nous le verrons, caractéristiques de l'expérience vulnérable. Toutefois, cette dernière quand elle se manifeste selon des formes radicales a pour effet d'inscrire le sujet dans une dynamique effaçant toute empreinte de l'habitus.

[169] Selon l'expression de Pierre Bourdieu, le gentleman britannique se fait « idéologue » de lui-même. Dans *L'illusion biographique*, il explique ainsi comment le sujet a tendance à construire un récit le conduisant « à se faire idéologue de sa propre vie en sélectionnant, en fonction d'une intention globale, certains évènements significatifs et en établissant entre eux des connexions propres à leur donner cohérence » Bourdieu 1986, 69). On pourrait voir dans l'analyse de Bourdieu une contradiction avec le rôle que Paul Ricoeur attribue à la narration dans la construction du sujet. Il nous semble que les deux approches ne sont pas inconciliables. Bourdieu condamne une forme de figement que Ricoeur analyse également autour du concept de mêmeté. Pour Ricoeur, le récit à néanmoins une fonction plus large exerçant une médiation dynamique entre ipse et idem, l'ipséité venant en permanence déstabiliser les certitudes illusoires de la mêmeté.

lui soit propre. Lors de la partie de Cluedo réunissant Michael, Graham, Joan et Phoebe, Michael est en proie à l'impression que, depuis ce film qu'il a vu enfant le jour de son anniversaire, il est condamné à jouer indéfiniment le même rôle, comme s'il était écrit d'avance :

> In my mind, Professor Plum began to take on the characteristics of Kennet Connor, and once again I had the sense (the sense which had never been far away, ever since my birthday visit to the cinema in Weston-Super-Mare) that it was my destiny to act the part of a shy, awkward, vulnerable little man caught up in a sequence of nightmarish events over which he had absolutely no control. (WAC 302).

La vulnérabilité de Michael se révèle comme l'effet d'un rôle imposé par le destin et d'un cortège d'événements catastrophiques sur lesquels il ne peut exercer aucun contrôle. C'est un peu comme si Michael n'avait en réalité aucune marge narrative puisque pour lui tout serait joué d'avance[170]. Toutefois, alors que Sonmi est totalement consciente de son origine qu'elle assume pleinement, cette dernière demeure une énigme pour Michael. Comme l'explique Piera Aulagnier, il est essentiel pour un sujet de connaître le début de sa propre histoire :

> Or, qu'il s'agisse d'une histoire singulière ou de l'Histoire des sujets, les deux partagent une même exigence : elles ne peuvent se permettre l'aveu de ne rien connaître de leur origine. L'histoire par laquelle un sujet se raconte et s'assume comme tel exige, comme toute histoire, que le premier chapitre ne soit pas une série de pages blanches ; à défaut de quoi l'ensemble risquerait que, en s'inscrivant, une parole les déclare purement et simplement fausses (Aulagnier 2016, 288)[171].

Elle explique aussi que c'est toujours une main autre que celle du sujet qui écrit la page de ses origines car de ses origines le sujet ignore tout. Jonathan Coe positionne ainsi Michael dans l'incertitude d'une quête de la vérité concernant la famille Winshaw qui le conduira, mais il ne le sait pas encore, vers ses propres origines. Lorsqu'il n'était qu'un enfant et que sa mère l'a obligé à sortir du cinéma, Michael a fait l'expérience d'une frustration insurmontable, celle d'une interrogation sans réponse quant au dénouement d'une scène qui a été interrompue. Il lui faudra, comme Sonmi, assumer pleinement une vulnérabilité quant à son origine, en

[170] C'est un thème fréquent dans l'œuvre de Ricoeur qui constate que l'on ne peut choisir son point de départ. Il explique dans une conférence donnée en 1946 et intitulée « Le chrétien et la civilisation occidentale » : « J'appartiens à ma civilisation comme je suis lié à mon corps. Je suis en-situation-de-civilisation et il ne dépend pas plus de moi d'avoir une autre histoire que d'avoir un autre corps. Je suis impliqué dans une certaine aventure, dans un certain complexe historique, et je suis à l'égard de ce prolongement social de mon corps dans le même rapport équivoque qu'a l'égard de mon corps : je le subis et je le fais » (Ricoeur 2003, 24).

[171] Dans *Un interprète en quête de sens*, Piera Aulagnier explique que son accès à ses origines n'est jamais le fait même du sujet mais passe par une « réappropriation » totalement dépendante du discours des autres : « 'Je suis né…' de ce premier moment, nécessaire pour que l'histoire soit, le sujet ne peut rien en savoir pas plus qu'il ne peut se passer de ce savoir ; d'où l'emprunt qu'il fera nécessairement au discours des autres » (Aulagnier 2016, 88). Elle poursuit en expliquant que cette réappropriation n'est jamais que partielle et incomplète : « Se substituent ainsi à un hors discours des énoncés rendant voix à ce qui en avait été exclu ou refoulé. Nous verrons pourquoi cette réappropriation bute sur un *reste irréductible* » (293).

s'appropriant d'abord un récit qui n'est pas le sien pour ensuite s'y inscrire pour participer à cette suite dont il se croyait privé. Par cette acceptation qui relève d'une reconnaissance de sa vulnérabilité s'offre à lui un espace de liberté lui permettant de s'inscrire enfin dans une temporalité qui lui est propre, en recréant les liens effacés avec son passé. C'est ce que Claire Bidart qualifie de « bifurcation biographique »[172], comme un changement significatif dans une trajectoire qui semblait acquise et tracée d'avance, bifurcation que le gentleman britannique, dans *Jerusalem,* est incapable de négocier. En assumant pleinement la vulnérabilité de leurs origines, Michael et Sonmi parviennent à construire une identité narrative qui leur est propre, y inscrivant la nécessité d'une nouvelle trajectoire, ce que le gentleman britannique, figé dans ses certitudes, ne peut même pas envisager.

Néanmoins, il est d'autres personnages pour lesquels l'hypothèse d'une éventuelle « bifurcation » n'est même pas pensable. C'est le cas de Lionel Asbo, personnage uniquement animé de pulsions primaires et dont les actes impulsifs et incohérents le disqualifient devant toute inscription dans quelque forme de cohérence temporelle. Si cet incroyable événement que fut son gain au loto a changé le niveau de ses ressources, il ne lui a pas permis d'entreprendre la moindre démarche d'évolution personnelle[173]. Cependant, comme il est devenu un personnage médiatique, ce sont les organes de presse qui se chargent de construire son image, ce qui permet à Martin Amis de déployer toute son ironie. Ainsi Lionel, personnage on ne peut plus inconséquent et inconsistant, va devenir dans les médias un symbole très britannique de persévérance et de ténacité. Il lui aura suffi d'apporter quelque subside au club de football de West Ham :

> By October, the credits of *Match of the Day* were closing with a clip of Lionel as he shuffled from the ground, in slow motion, to the strains of the lugubrious West Ham anthem, 'I'm Forever Blowing Bubbles'*: I'm forever blowing bubbles, Pretty bubbles in the air, They fly so high, nearly reach the sky, Then like my dreams they*

[172] « Il s'agit d'un changement important et brutal dans l'orientation de la trajectoire, dont à la fois le moment et l'issue étaient imprévisibles. […] Une bifurcation n'est donc pas une « transition » biographique dont la survenue un jour ou l'autre est prévisible » (Bidart 31).

[173] Cette rigidité caractérise le personnage de Lionel, contrairement, comme le note Susanne Peters, à d'autres personnages de romans ayant eux aussi bénéficié de gains financiers inattendus : « Writing in the first decade of the 21st century, he [Amis] is not alone in picking the theme of an ordinary man coming to sudden and unearned riches and watching him spend it. Nicholas Shakespeare's *Inheritance* (2010), Alan Hollinghurst's Booker winner *The Line of Beauty* (2004), or Tom McCarthy's *Remainder* (2006) come to mind, which likewise deal with the topic of unforeseen monetary fortunes. In Shakespeare's novel, the protagonist undeservedly inherits 17 million pounds, Hollinghurst's gains an equally substantial sum and complementary power after his friend puts him in his will and dies, and McCarthy's receives a huge compensation from an insurance company for something falling out of the sky onto his head. Both Shakespeare and Hollinghurst follow conventional reader expectations in having their protagonists act sensibly and responsibly, even charitably, at some point in the story. At the end of these novels, their protagonists appear to be deserving of their wealth, and the storyworld is put back into balance. Not so in Amis's novel. Lionel Asbo, like other works in Amis's oeuvre, is typically distinct from these, in a way which McGrath tried to capture succinctly long before Lionel Asbo was written: "This recurrent triumph of the primitive and mediocre over the civilized serves to point up the idea that qualities like integrity, breeding, decency, sophistication and confidence are redundant in the face of emergent social barbarism" (McGrath 1998, 6) » (Peters 87).

> *fade and die*… And so, Lionel became a kind of national symbol of intransigence, of peculiarly English intransigence in the face of relentlessly blighted hopes (LA 226).

La fonction première de la presse consiste en effet à inscrire le flux des événements quels qu'ils soient dans un récit donnant un sens à ce qui n'est souvent au départ qu'un chaos évènementiel. Même si Lionel n'en est aucunement conscient, c'est une forme de dépossession à laquelle les médias le soumettent, le privant radicalement de toute possibilité d'assumer un récit qui lui soit propre. Les médias font de lui un personnage assez irréel mais ayant le mérite de nourrir les fantasmes de leur public. En s'emparant de son histoire et en l'adaptant, ils le réduisent à n'exister qu'au travers d'une temporalité médiatique qui lui échappe totalement et le vulnérabilise en le rendant incapable de se reconnaître dans une identité narrative pleinement assumée.

Néanmoins, il existe d'autre formes de dépossession temporelle encore plus vulnérabilisantes que celle imposée par les médias à Lionel. *Even the Dogs* soulève en effet la question de savoir comment une médiation narrative peut s'opérer pour des individus vivant dans une telle précarité qu'ils semblent se désintéresser totalement de leur propre parcours existentiel. Nous avons vu qu'il y avait chez le gentleman britannique de *Jerusalem* un déni de sa vulnérabilité reposant sur une posture le conduisant à s'illusionner sur lui-même en fonction de schémas abstraits qui ne correspondent guère à son vécu. Les personnages d*'Even the Dogs* prennent aussi des postures, certes d'une toute autre nature, qui visent à nier les réalités objectives de leur existence. Le cas de Laura est particulièrement symptomatique car elle a perdu toute capacité d'appropriation objective de sa propre histoire, devenue incapable de prendre sa vie en mains, se positionnant ainsi dans une situation que l'on pourrait désigner comme exemple-même du hors-jeu narratif. Elle ne se refuse pas à parler mais s'opère chez elle un blocage qui la conduit rapidement à une sorte de limite infranchissable :

> Funny thing with Laura was she always made out like she weren't even an addict at all. That was a laugh. That was one of the first things they'd hit her with if she really did go to the rehab, before they even let her upstairs to unpack her bags and that they'd be giving it all. There's no room for denial here, Laura, the first stage is acceptance, Laura. She always made out that she'd got in to gear by mistake and now she was only taking enough to keep her going, just like to hold her while she sorted one or two things out. While she sorted her entire life out. Just enough to keep me well she said. Talking about applying for college courses and access courses and all that, talking about getting some housing sorted out but maybe some housing in another town because maybe she needed to move away from all the influences here (ED 48).

Laura exprime une grande douleur dans son rapport au temps, par le refus d'assumer son passé associé à des difficultés à se projeter dans un avenir, sinon un avenir impossible. Pour qualifier cette situation dans laquelle le sujet tente sans succès d'occulter la persistance du trauma qui s'exprime malgré lui, Ricoeur, dans *Soi-même comme un autre*, utilise l'expression « insistance de l'inénarrable »[174]. Surmonter cette « insistance » semble une tâche impossible et il n'est pas évident que le récit de soi suffise dans des situations de précarité extrême pour inscrire le sujet dans une temporalité susceptible de lui offrir la perspective de nouveaux départs. Dans des textes postérieurs à *Temps et Récit* et à *Soi Même comme un autre*, notamment dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ricoeur porte un intérêt grandissant aux situations témoignant d'une impossibilité radicale de s'inscrire dans une identité narrative. Il n'est alors guère étonnant qu'il se tourne vers la psychanalyse pour chercher comment le sujet, immobilisé dans ce temps bloqué par la répétition qu'impose le trauma, pourrait néanmoins accéder à une représentation de son histoire prenant un sens. Cela nous incite à aborder la problématique du temps dans notre corpus non plus autour de la quête souvent improbable d'une cohérence narrative mais à partir de temporalités plus incertaines, plus floues mais ouvrant l'accès à des espaces où le fantasmatique, l'imaginaire, le refoulé, le fantomatique se répondent, s'articulent et entrant en résonance, peuvent se féconder et mener sur des voies inconnues.

Il nous faut donc examiner comment émergent les figures d'une temporalisation qui, se détachant de toute logique narrative, fonctionnent autour de médiations certes très fragiles mais indissociables du vécu de ces discontinuités et de ces hétérogénéités qui sont si caractéristiques de la vulnérabilité[175]. Nous tenterons donc d'analyser comment le sujet confronté à des configurations temporelles décousues, inachevées et désordonnées mais tenant toujours d'une dimension paradoxale, est toutefois en mesure d'accéder à des connaissances sur lui-même qu'il était loin de soupçonner.

---

[174] « Mais il faudrait aller plus loin et prendre en compte des formes plus dissimulées du souffrir : l'incapacité de raconter, le refus de raconter, l'insistance de l'inénarrable, phénomènes qui vont bien au-delà de la péripétie, toujours récupérable au bénéfice du sens par la stratégie de mise en intrigue » (Ricoeur 1990, 370).

[175] Ces médiations renvoient à la notion de « temporalité psychique » que l'on doit à Freud et que François Marty illustre par une citation d'André Green : « L'inconscient ignore le temps, mais le conscient ignore que l'inconscient ignore le temps » (A. Green 2000, 51). Cet aphorisme d'André Green nous aide à penser la temporalité psychique comme un travail de l'homme sur lui-même. […] Le travail psychique que doit accomplir tout sujet pour se penser dans son rapport au temps, via la mémoire, l'oubli, la répétition, le refoulement ou le déni, montre à l'évidence que la temporalité psychique telle que nous permet de la penser la psychanalyse ne s'inscrit pas dans une continuité, une linéarité et une homogénéité mais au contraire dans une discontinuité et une hétérogénéité radicales » (Marty 231).

b) Temporalités paradoxales

L'effort de Paul Ricoeur pour essayer de réconcilier temps universel ou cosmique et temps vécu ou phénoménologique, par les médiations que permettent les configurations narratives, s'est heurté à des obstacles insurmontables qu'il a lui-même analysés dans une aporétique[176] de la temporalité. Celle-ci confirme le caractère insaisissable du temps et nous incite donc à l'appréhender autrement qu'en termes de cohérence et de maîtrise[177]. De plus, si le vécu temporel résiste à la construction d'une improbable cohérence linéaire et successive des événements de l'existence, nous avons pu également examiner comment vouloir les dissoudre dans un éternel présent ne relève que de l'illusion. Parce qu'il contraint à se confronter à des paradoxes et à des contradictions insurmontables, le rapport au temps ne peut véritablement être exprimé qu'en termes de vulnérabilité et la meilleure façon de se libérer des schémas chronologiques qui, bien que rassurants, se révèlent très vite artificiels, est de s'intéresser aux temporalités vécues comme déstabilisantes, perturbatrices voire vertigineuses. Il est en effet très réducteur de limiter l'expérience temporelle à celle d'un temps qui s'écoule linéairement, à travers lequel André Breton voyait dans son *Second Manifeste du Surréalisme* à la fois l'expression d'une rationalité coercitive et mortifère et un outil stérile de construction d'un univers fonctionnel tout à fait illusoire[178], s'en prenant aux montres des officiers lors de la Première Guerre mondiale. Il est des temporalités plus subtiles que celles du champ de bataille ou de l'usine, comme l'indique tout ce qui tient de la hantise, de la puissance des rêves, des coïncidences étonnantes et même du saisissement que provoquent les événements imprévus. Nous nous emploierons donc à rechercher comment ces formes vulnérables de temporalité se manifestent et comment, sous leurs apparences souvent déroutantes, confuses et désordonnées, elles expriment un rapport bien spécifique au Réel.

b.1) Dépossessions temporelles : jeu de coïncidences et de résonances

Dans tout récit, chaque fois que le temps a tendance à se figer et à s'immobiliser, le lecteur perçoit une situation antinomique avec le processus narratif et se met immanquablement en

---

[176] Une analyse détaillée des trois apories du temps que Ricoeur a appelées successivement « externe », « totalisante » et « irreprésentable » est présentée par Claude Dubar dans un article, « Temporalité, Temporalités : philosophie et sciences sociales » mis en ligne en juillet 2009.

[177] Dans un entretien au sujet de l'œuvre de Paul Ricoeur, Bruno Clément explique : « Mon idée est que lorsqu'un problème devient difficulté et que la difficulté devient aporie, lorsqu'on est paralysé, comme disait Socrate qui se comparait lui-même à une torpille, il faut « faire travailler l'aporie ». J'ai très souvent dit que l'aporie ne doit pas être paralysante, qu'elle exige au contraire de penser autrement, de penser plus, de penser mieux » (Clément 25).

[178] « Nous ne sommes pas sûrs qu'on n'en finira pas avec le temps, vieille fable sinistre, train perpétuellement déraillant, pulsation folle et inextricable amas de bêtes crevantes et crevées » (A. Breton 785).

attente de circonstances qui vont faire qu'un déblocage puisse s'opérer et que le temps retrouve sa dynamique. Il semble que les situations de vulnérabilité qui avaient justement eu pour effet de figer le temps contribuent paradoxalement à faire émerger les facteurs qui vont aider le sujet à sortir de l'immobilisme, ouvrant pour lui un nouveau champ de possibilités au moment même où elles semblaient lui fermer toute perspective.

Dans *Even the Dogs,* la vulnérabilité extrême des personnages semble les priver de toute ouverture tant affective que sociale, leur vécu d'abandon et de rejet les condamnant, comme nous l'avons analysé, à une temporalité de la survie qui pourtant n'a effacé chez aucun d'entre eux un besoin vital d'être reconnu et aimé n'ayant jamais été satisfait. Ce décalage entre une réalité non choisie et des aspirations irréalisables traduit, selon René Roussillon — qui s'inspire de la pensée de Winnicott[179] — une vulnérabilité fondamentale, le considérant comme la cause même de toute souffrance[180] :

> […] les virtualités qui sont restées lettres-mortes […] jamais « echo-isées », reflétées, reconnues, développées, entendues par l'environnement. Le sujet est resté avec des potentialités non advenues. […] La souffrance naît de cette confrontation entre un appel humain, une potentialité humaine, un élan, peu importe comment on le nomme et un silence, une absence de réponse, de répondant (Roussillon 2006, 77)[181].

Tous les liens avec l'autre ont tendance à se rompre du fait de sa « non-réponse », mais aussi et surtout avec le temps dont la dynamique est bloquée car il n'est porteur d'aucun espoir, ni promesse. Si, parfois, il donne l'impression de pouvoir timidement s'ébranler, ce n'est qu'une illusion car il ne fait que se figer à nouveau. Même les actes les plus quotidiens de l'existence sont voués à l'échec : « Got a bus to catch. Couldn't even get that right » (ED 159). Ce sentiment de frustration permanente est indissociable d'un emprisonnement dans un schéma addictif qui interdit toute évolution gratifiante, l'effet répétitif de la consommation de drogue

---

[179] Notamment de « Fear of Breakdown » où Winnicott cherche à démontrer que ce que redoute le sujet a déjà eu lieu (« has already experienced ») mais, n'étant pas inscrit dans son vécu, reste impensable : « I can now state my main contention, and it turns out to be very simple. I contend that clinical fear of a breakdown is *the fear of a breakdown that has already been experienced*. It is a fear of the original agony which caused the defence organization which the patient displays as an illness syndrome » (Winnicott 1974, 104).

[180] On peut également ici faire référence à la notion d'« inscription paradoxale » comme « refus de renoncer à la subjectivation » telle que l'analysent Véronique Lussier et Sophie Gilbert à partir de l'observation de la situations jeunes adultes en grande précarité : « À la clé de ce dilemme insoluble : une inscription paradoxale dans une filiation non transmise, dans un lien impossible, dans le monde des vivants qui profère en premier lieu ses menaces de mort. Ils ne renoncent pas à être aimés ; ils ne renoncent pas à être reconnus » (Lussier 35).

[181] Cela conduit René Roussillon à proposer une belle approche de la clinique et du soin en général, qui répond également à nos interrogations quant aux insuffisances de la médiation narrative : « Mais on voit qu'à ce moment-là on n'est plus du tout dans le modèle du traumatisme habituel. On est dans le modèle du traumatisme par absence de quelque chose. L'espace de soins apparaît alors comme un espace qui s'offre pour jouer ce qui n'a pas pu se jouer, qui s'offre pour pouvoir maintenant jouer et s'approprier ce qui n'a pas pu se jouer et s'approprier dans l'histoire » (Roussillon 2006, 80).

nourrissant cette pathétique illusion que chaque fois la vie va recommencer alors que la seule certitude est bien que rien ne pourra s'esquisser : « A new heaven and all that. All Laura wanted was one more vein. One more chance to begin again » (ED 152). Par la consommation de stupéfiants s'annule provisoirement toute tension temporelle[182], ce qui correspond à une forme de dépossession du temps qui, dans *Even the Dogs,* semble mortifère mais paradoxalement créera autour de l'événement de la mort de Robert les conditions de reconquête d'une véritable temporalité qui ne se manifeste qu'à la toute fin du roman de McGregor[183].

Cette répétition mortifère, qui bloque dans l'immédiat toute ouverture du champ des possibles, est également vécue selon une autre forme par Desmond, le neveu de Lionel Asbo, dont le souvenir obsessionnel de la faute commise avec sa grand-mère bloque toute projection dans l'avenir. À cela s'ajoute la peur panique que Lionel finisse par réaliser que le coupable n'est pas Rory, sur lequel il s'est lâchement acharné, mais bien Desmond. Pourtant Lionel dispose de quelques indices, notamment des mots prononcés par Rory :

> 'You know, Des, I haven't forgotten. Rory — he said something.' And here Lionel produced his rictal false smile. 'Des did it and all, he said. What he meant by that?'
>
> But Desmond was more or less ready for this. Careful to keep a faint smile on his lips he said; 'Probably just meant I set him up. Don't remember? You had me finger him. Had me fink him. Remember?' (LA 165)

Certes, Desmond fait quelques projets mais sur un mode toujours angoissé qui se traduit par des réactions apeurées et défensives, lui faisant constamment imaginer son propre effondrement. Il suffirait que Lionel établisse quelques liens logiques qui, pour l'instant, semblent lui echapper, pour que la situation devienne intenable pour Desmond. Il est ainsi soumis à un processus totalement imprévisible, conduisant à une dépossession de lui-même entretenue par de funestes anticipations qui le condamnent à vivre dans la tension angoissée et le temps bloqué du trauma dont il finira toutefois comme les personnages du roman de McGregor par se libérer.

---

[182] On peut observer dans le texte de McGregor une grande similitude avec la description que donne Henry Michaux, dans *L'Infini Turbulent,* du « temps du drogué »: « moutonnement sans brisure, moutonnement éternellement répété sur lequel une pensée contemplative […] se répète sans changer » (Michaux 81). Anne Brun propose une lecture psychanalytique de ce poème de Michaux qui exprime, selon elle, une quête mortifère d'un apaisement de toute tension : « Abandon à l'éternelle répétition du même, soit au temps de la pulsion de mort qui s'actualise par la persistance immuable d'une représentation identique, écran blanc d'un retour à l'avant de toute représentation, annulation de toutes les tensions et de tout désir. C'est précisément en ces termes que Freud (1920) a défini la pulsion de mort, comme tendance au retour à un état antérieur et à la réduction complète des tensions » (Brun 129).

[183] On retrouve ici cette idée au cœur de la pensée de Winnicott selon laquelle c'est par l'expérience d'un vide que peut s'amorcer l'existence, donnant à la négativité une dimension originelle et féconde : « It can be said that only out of non-existence can existence start » (Winnicott 1974, 107).

C'est toutefois à une autre forme de dépossession de son propre temps qu'est soumis Michael dans *What a Carve Up !*, celle d'un temps qui est absolument préfiguré, qui s'impose à lui et dont le sens ne va se révéler que lentement, grâce à des circonstances fortuites et des rencontres improbables. Le roman de Jonathan Coe s'articule en effet autour de cette répétition invraisemblable du scenario d'un film dans la réalité, révélant la vérité[184] sur les origines du personnage principal et donnant au texte une dimension qui tient à la fois du roman policier et du récit psychanalytique[185]. Alors que Michael vient d'arriver à Winshaw Towers pour assister à la lecture du testament de Mortimer, il rencontre Phoebe dont il remarque l'étrange ressemblance avec Shirley Eaton, l'actrice du film qui le hante depuis son enfance. Il revit alors toute la scène finale du film de son enfance, passant du rôle de spectateur passif à celui de participant :

> 'But that isn't the point. It was never enough, being able to see it whenever I wanted: because I wasn't just *watching* it, that day. I was *living* it: that's the feeling I thought would never come back, the one I've been waiting to recapture. And now it's happening. It's started. All you people' — gestured at the circle of attentive faces — 'you're all characters in my film you see. Whether you realize it or not, that's what you are.' (WAC 462).

Le dénouement était pressenti tout au long du roman, lui donnant cette temporalité singulière qui tient à l'expression du rapport vulnérable au monde et de la quête qu'a entreprise Michael pour se réapproprier son propre rapport au temps. Le roman de Coe se déploie ainsi autour de rencontres improbables, qui sont autant de moments névralgiques, comme l'hospitalisation simultanée de Fiona et de Graham qui permet à Michael de retrouver Joan ou celui de la lecture du testament de Mortimer Winshaw où il retrouve Phoebe. Dès le début du roman apparaît un « nœud » et, plutôt que de jouer sur des logiques causales strictement rationnelles, c'est par l'émergence de mystérieuses connexions et coïncidences qu'il va se dénouer.

Néanmoins, les coïncidences n'apportent pas toutes les réponses et attendre d'elles une capacité de tout expliquer conduit le plus souvent à des absurdités. L'acceptation de sa vulnérabilité délivre le sujet de toute prétention à vouloir tout comprendre. Ainsi, faut-il admettre que la coïncidence ne peut s'expliquer et qu'elle témoigne seulement d'une situation paradoxale due à la rencontre improbable entre deux éléments préalablement distincts

---

[184] Nous sommes proches de ce que Maria Torok appelle le « fantasme d'anticipation » qu'elle définit comme une sorte d'évidence sensible qui se déploie mais qui n'est pas de l'ordre d'une pensée rationnelle et encore moins de celui du magique ou du religieux, mais plutôt une forme subjective d'anticipation d'un scenario virtuel qui va finalement s'actualiser : « une anticipation figurée d'un processus psychique à venir » (Torok 90).

[185] Dans *L'apprenti historien et le maître-sorcier*, Piera Aulagnier offre une analyse de cette rencontre auto-fondatrice du sujet avec ce qui lui préexiste : « Le propre du « Je » est d'advenir en un espace et un monde dont la préexistence s'impose à lui » (Aulagnier 2015, 203).

maintenant leur différence sans laquelle elle ne pourrait être perçue. Ainsi, dans *Jerusalem*, cette improbable rencontre dans une même cellule de Musa Musa avec le petit fils de l'homme blanc qui le hante ne suffit pas à résoudre toutes les interrogations du roman. De retour en Angleterre, David Pinner va essayer d'en savoir plus sur ce grand-père énigmatique en recherchant les lettres que ce dernier aurait envoyées durant la Première Guerre mondiale :

> Pinner had left a long rambling message. He was at the family home in Bristol reading through some ancient letters that his grandfather had sent during the First World War. He read one aloud down the phone. Then he said he was going to a cemetery in some place called Fry Norton because he wanted to know the truth (J 390).

Le lecteur ne sait pas si la vérité concernant les agissements criminels du gentleman britannique sera enfin révélée. Il est effectivement possible que Musa Musa, alors qu'il était incarcéré avec David Pinner, lui ait parlé du contenu de ses rêves. Désormais, le zakulu dort d'un sommeil paisible, libéré de toute hantise, grâce à un invraisemblable concours de circonstances qui soulève néanmoins la question de la fonction même de la coïncidence. Si elle opère pour faire toute la lumière sur une causalité cachée qui, jusqu'alors, n'était pas accessible, elle ne saurait tout résoudre, laissant toujours planer un « reste » de mystère ?[186] Tandis que Musa Musa est enfin libéré de ses rêves par la connaissance de l'identité de l'homme qui le hantait, David Pinner, lui, est désormais en proie à des doutes quant à la vraie personnalité de son grand-père, un peu comme si c'était lui qui devenait vulnérable à une vérité qu'il craint de découvrir.

Il y a une grande similitude sur ce plan entre *Jerusalem* et *What a Carve Up !* : dans ces deux textes, une interrogation essentielle qui ne cesse de tourmenter les deux personnages de Musa Musa et de Michael trouvera finalement une réponse à la suite de circonstances plutôt invraisemblables. Au fur et à mesure que le lecteur découvre à quel point ces deux personnages sont vulnérables, émergent en effet des événements et des coïncidences apportant un éclairage sur la source même de cette vulnérabilité qui leur était totalement inconnue. Ces deux romans s'articulent donc autour d'une dynamique temporelle de la tension et du dévoilement qui est aussi très présente dans *Cloud Atlas* mais à un niveau plus historique qu'individuel et avec cette

[186] Il semble essentiel d'accepter l'idée que les coïncidences ne peuvent suffire à tout expliquer, qu'elles révèlent toujours un « reste » inexplicable. Rejeter la notion même de ce reste consisterait à adopter une approche jungienne radicale supposant l'existence d'une conscience suprahumaine et l'existence d'un sens absolu. Cette approche est en effet assez peu compatible avec celle des temporalités vulnérables que nous cherchons à illustrer. La problématique des coïncidences ou de ce qu'il est convenu dans un vocabulaire jungien de nommer « synchronicité » fait l'objet de nombreux débats dans le champ de la psychanalyse. On peut citer un article de George Bright qui avait eu beaucoup de retentissement, faisant de la synchronicité le sens même de la cure : « La synchronicité : base de la guérison psychanalytique » (2003). En réponse l'article de Marie Laure Grivet, dans les mêmes *Cahiers jungiens de psychanalyse*, avait été très lapidaire : « Pour moi la définition de ce savoir et de ses manifestations constitue un dérapage, qui nous transporte dans un champ qui n'est plus celui de la clinique, ni de l'inconscient. […] La psychologie disparaît au profit d'une autre approche que je qualifie de 'métaphysique' » (Grivet 84).

autre différence essentielle que, dans le roman de Mitchell, une totale liberté est laissée au lecteur quant à l'interprétation du sens précis de ce qui se dévoile. Ce récit permet d'appréhender comment une prise en compte de la vulnérabilité, par les dislocations et le jeu de temporalités plurielles et apparemment incohérentes qu'elle opère, offre un accès à un sens nouveau. La profonde originalité de *Cloud Atlas* tient à ce que le rapport vulnérable au temps émane d'une mise en résonance de personnages existant à diverses époques et partageant tous l'intuition fugace que ce qu'ont vécu leurs prédécesseurs s'inscrit dans leur présent pour lui donner un sens qui les incite à s'engager vis-à-vis des autres et de l'avenir[187]. Le rapport vulnérable au temps contribuerait ainsi à l'émergence de ce « temps humain » au sens où l'entend Ricoeur en contraignant à s'affranchir des visions de l'histoire humaine comme devant tout soit au hasard soit à la fatalité et à ressentir un appel permanent à une exigence de responsabilité. Cette expérience est vécue avec une grande intensité par Luisa Rey, dans *Cloud Atlas*. Alors que son vol vers l'Angleterre est retardé, Rufus Sixmith, le spécialiste de physique nucléaire, est contraint de réserver une chambre d'hôtel. Il y passera sa dernière nuit avant d'être exécuté, sa mort faisant écho à celle de Frobisher et annonçant la mission de Luisa :

> In his hotel room at the Bon Voyage, Dr Rufus Sixmith reads a sheaf of letters written to him nearly half a century ago by his friend Robert Frobisher. Sixmith knows them by heart, but their texture, rustle and his friend's faded handwriting calm his nerves. These letters are what he would save from a burning building. At seven o'clock precisely, he washes, changes his shirt, and sandwiches the nine read letters in the Gideon's Bible - this he replaces in the bedside cabinet. Sixmith slips the unread letters into his jacket pocket for the restaurant (CA 112).

Ce que l'on ne peut encore savoir — du moins en première lecture —, c'est que les dernières lettres de Frobisher que Sixmith n'a pas encore relues et que le lecteur ne découvrira que dans la deuxième partie de *Cloud Atlas* contiennent l'annonce du suicide de son ami qui s'est passé cinquante ans plus tôt. Cette mise en résonance hors de toute chronologie des histoires de sujets vivant à des époques différentes dont le destin semble dépendre de forces dont ils ne sont pas totalement conscients offre néanmoins un espace suffisant pour des engagements personnels susceptibles d'infléchir le cours des événements. C'est un rapport vulnérable au temps qui se précise non plus comme simple passivité mais comme une disposition à un engagement, tout

[187] La perception, telle que chaque narrateur *de Cloud Atlas* l'exprime, de sa connexion avec des personnages d'autres époques, comme l'expliquent Peter Childs et James Green, se manifeste de façon fugace et intuitive : « At the level of character, the effect is of a curious intersection of lives that influence each other in a community of interdependence that takes the globe as its frame of reference. Yet, from the perspective of any one particular viewer immersed in their own time and space, the sparks produced by the contact-points of crisscrossing lives and narratives are often so subtle as to be practically invisible, such that the connections are unfathomable other than intuitively » (Childs and Green 36).

en sachant que les résultats dépendront d'une multiplicité d'autres actions du passé comme du présent, rapport au temps que l'on peut rapprocher de par sa forme musicale de mises en résonance de la notion husserlienne de protention[188]. Alors qu'elle vient de lire les lettres de Frobisher et notamment ce passage où le jeune musicien fait état de cette tache de naissance entre omoplate et clavicule, prenant conscience de l'existence de la même marque sur son propre corps, Luisa est transportée dans un autre lieu et un autre temps :

> Luisa shunts these aside to get a clearer view of birthmark between her shoulder-blade and collar bone […]. *Coincidences happen all the time*. But it is undeniably shaped like a comet. The mirror mists over. *Facts are your bread and butter. Birthmarks can look like anything you choose not only comets. You're still upset by Dad's death, that's all*. The journalist steps into the shower, but her mind walks with the passageways of Zedelghem château (CA 123-124).

Ce serait certainement une erreur que de chercher dans *Cloud Atlas* un rapport fantasmé au temps car, au contraire, le texte s'articule autour de la création d'un sens toujours nouveau du rapport au temps bien éloigné d'une quête obsessionnelle d'un sens prédéfini et quasi divin qui conduirait sous des formes diverses à un déni de la complexité et de la vulnérabilité des temporalités humaines[189]. La mise en résonance de temporalités multiples et vulnérables permet non de conforter des certitudes mais d'accepter ce paradoxe d'un présent où apparaissent des indices issus d'un passé inconnu du sujet mais en relation avec un avenir qu'il ne peut connaître non plus, indices auxquels il est sensible et qui le conduisent à des actions l'inscrivant dans une temporalité qui lui est propre. Pour Luisa Rey, il s'agira de poursuivre la tâche que Sixmith n'a pu mener à terme. C'est ainsi l'engagement par sa force illocutoire — et nous y reviendrons de façon plus détaillée dans nos deux prochaines parties — qui permet d'inscrire paradoxalement ce qui des formes les plus multiples et les plus changeantes des temporalités vulnérables surgit comme totalement inexplicable, incohérent, hasardeux et fortuit, dans un temps susceptible de devenir plus humain[190]. Cependant, nous n'avons jusqu'à présent fait qu'examiner des formes

---

[188] « Continuellement un horizon de futur est éveillé même s'il est obscur et relativement indéterminé, constamment un futur « arrivant » immédiatement est constitué et toujours modifié à nouveau. Le son qui retentit et continue de retentir résonne dans un futur conformément à la conscience, il tend, pour ainsi dire, à la perception ses bras grands ouverts. Aussi vide et indéterminée que soit cette continuité des pré-attentes, elle ne peut pas être entièrement indéterminée, le style en quelque sorte de l' « à-venir » est préfiguré par le passé immédiat » (Husserl 1998, 74).

[189] S'il est certain que de nombreuses références à la Bible figurent dans *Cloud Atlas*, la structure même du roman de David Mitchell se libère totalement de sa vision chronologique. Analysant ces références dans un article intitulé « The Iterable Messiah: Postmodernist Mythopoeia in *Cloud Atlas*. », principalement autour de la figure d'Adam mais surtout de Sonmi dont le côté messianique est incontestable ayant été trahie, jugée puis condamnée avant de faire l'objet d'un véritable culte, Gautama Polanki conclut : « So far, we have noted several instances of biblical typology at work in the mythopoeic narratives of Cloud Atlas. Mitchell's typology may be deemed "radical" in the sense that its mythic reading of the Bible recasts biblical narratives in a temporality that is entirely profane and historical » (Polanki 13).

[190] Dans *L'Homme sans qualités*, Robert Musil offre une illustration étonnamment proche de ce temps de *Cloud Atlas* qui se conclut par la métaphore du nuage : « C'est pourquoi il serait original d'essayer de se comporter non pas comme un homme

finalement assez rudimentaires de ces temporalités vulnérables, d'ordre essentiellement factuel, pouvant encore s'appréhender par des jeux de forces facilitant des mises en résonance et l'émergence d'un sens qui, s'il n'est pas toujours lisible est néanmoins présent. Cela n'est plus toujours le cas lorsque l'on essaie d'aborder la vulnérabilité sous l'angle du fonctionnement psychique.

b.2) Les formes vulnérables des temporalités du psychisme et de la mémoire

Si la conscience de sa vulnérabilité peut aider le sujet à moins fantasmer son rapport au temps, elle ne suffit pas à répondre à la problématique complexe des temporalités. En effet, aussi lucide que soit le sujet, il ne peut s'affranchir du fonctionnement de son psychisme traversé par des temporalités qui opèrent en-deçà de sa propre conscience, révélant chez lui une vulnérabilité[191] de l'ordre de l'impalpable, le mettant en relation, malgré lui, avec les fantômes qui hantent sa mémoire. Le fonctionnement de la mémoire obéit en effet à une dialectique très paradoxale qui est celle du souvenir et de l'oubli, à la fois nécessaire à son équilibre psychique sans que le sujet puisse avoir sur elle le moindre contrôle. En effet, il ne sait jamais pourquoi certaines traces s'inscrivent durablement tandis que d'autres semblent s'effacer à jamais, tout en pouvant réapparaitre sous des formes étonnantes. Il existe évidemment des formes multiples de temporalités mémorielles, si notre corpus en présente quelques exemples, toutes offrent ce point commun de mettre le sujet en relation avec une dimension qui le déstabilise, résiste à son besoin d'explication rationnelle et l'extirpe de son vécu immédiat pour l'ouvrir à un sens qui lui avait toujours échappé.

Lorsque Michael rencontre pour la première fois Fiona, il fait l'expérience de cette sensation à laquelle s'étaient intéressés Freud et Bergson : celle du déjà-vu[192]. Il a en effet

défini dans un monde défini où il n'y a plus, pourrait-on dire, qu'un ou deux boutons à déplacer (ce qu'on appelle l'évolution), mais, dès le commencement ; comme un homme né pour le changement dans un monde crée pour changer, c'est-à-dire à peu près comme une goutte d'eau dans un nuage » (Musil 328).

[191] Avant Freud, Emily Dickinson exprimait déjà cette intuition des menaces de l'inconscient: « One need not be a chamber – to be haunted – One not need be a House. The Brain has corridors – surpassing Material Place […] Ourself behind ourself, concealed – should startle most » (Dickinson [1862] (quoted in Leiter 159).

[192] Le père de la psychanalyse décrit le déjà vu dans *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901) comme le retour d'un souvenir qui n'a jamais été conscientisé, une sorte de réminiscence d'une rêverie inconsciente : « Je crois qu'on a tort de qualifier d'illusion la sensation du déjà vu et déjà éprouvé. Il s'agit réellement dans ces moments-là de quelque chose qui a déjà été éprouvé ; seulement, ce quelque chose ne peut faire l'objet d'un souvenir conscient, parce que l'individu n'en a jamais eu conscience » (Freud 1967, 303). A la même époque, Bergson analyse le déjà vu selon une approche différente sous le terme de « souvenir du présent ou fausse reconnaissance » selon le titre de l'article qu'il publia spécifiquement sur ce sujet (Bergson 561-593). Il explique ce phénomène comme une forme de confusion du présent immédiat et du souvenir, comme si le présent déclenchait une forme de rappel du passé.

l'impression de devenir l'otage d'un passé dont il n'a aucun souvenir mais qui s'impose à lui[193]. Alors qu'il visionne la scène du film dont sa mère l'avait privé quand il était enfant, une femme au teint pâle et à la chevelure cuivrée surgit à sa porte :

> It was exciting and unusual to find this person standing on my doorstep, but my pleasure was tempered not only by the awkward timing of the interruption but by an uneasy, insistent sense that I had seen the woman somewhere before: that I might, in fact have been expected to recognize her and even remember her name (WAC 50).

Cette sensation de quasi-reconnaissance donne à leur rencontre une dimension mystérieuse que l'on peut associer à une forme de réminiscence. Ce qui fait retour dans le présent[194] tient d'une temporalité de la perte et de la retrouvaille qui correspond à la dialectique spécifique de la vulnérabilité. Pierre Fédida s'est intéressé à ce retour confus de ce qui a disparu, définissant le paradigme singulier d'un « présent réminiscent » qu'il associe à une temporalité du frémissement, du saisissement, impulsée par ces traces floues du passé dont la plasticité leur permet de se calquer sur les angoisses et les désirs du présent[195]. Mais ce passé qui se manifeste dans le présent sous des figures toujours changeantes et différentes conduit, dans *What a Carve Up !,* à une interrogation voire à une énigme, perdant sa plasticité et prenant au fil du roman des formes moins malléables, jusqu'à évoquer une situation de blocage. C'est le cas lorsque le télescopage des figures du passé avec le présent ne se fait plus de façon fortuite et ponctuelle mais s'opère selon un mode insistant, répétitif et douloureux, comme le ressent également Desmond dans le roman de Martin Amis. La seule fois où Desmond a rencontré son père, il avait sept ans et sa mère, Cilla, dix-neuf. Ce père absent dormait sur un banc et Cilla tenta sans succès de le réveiller en le pinçant et le secouant, scène que Desmond associe à un autre souvenir beaucoup plus douloureux :

> So Des only saw him once (and Cilla apparently, only saw him twice). And neither of them could possibly know how excruciating the encounter would become in Desmond's memory. For he too, in five years' time, would try very hard to wake someone up – to wake someone up, to bring someone back…

---

[193] Selon Paolo Virno dans *Miracle, virtuosité et déjà-vu*, l'impression de déjà-vu est symptomatique de « celui qui se regarde vivre » et a tendance à vouloir s'inscrire dans une sorte de fixité (Virno 14). Si le présent est déjà un souvenir, c'est qu'il est irrévocable puisque par définition on ne peut modifier ce qui est déjà passé.

[194] Le poème de Dante Gabriel Rossetti « Sudden Light » exprime en peu de mots, ce « déjà vu ». « I have been here before/ But when or how I cannot tell » (Rossetti 174). Cette problématique du déjà-vu dans le poème de Rossetti a fait l'objet d'un article dans une revue britannique de psychologie en 1942 (Pickford 192-200).

[195] Cette notion de Fédida est essentiellement définie dans un article intitulé « Passé anachronique et présent réminiscent » (Fédida 2004, 9-31). L'analyse critique que Georges Didi-Huberman en fait est particulièrement adaptée à notre propos : « Pierre Fédida construisait là un paradigme essentiel pour sa pratique mais aussi une singulière poétique, celle qui le faisait aborder les maladies de l'âme à travers les blancs de Cézanne ou ceux de Mallarmé, les raréfactions de Giacometti ou celles d'André du Bouchet. […]. Il n'était sans doute pas loin de penser que ce « présent réminiscent » serait devant son « passé anachronique » comme un visage qui frissonne, ressent ici la caresse d'un souffle du vent, matière impalpable, mais bien tactile venue de là-bas, venue de très loin, peut-être de son passé, son intimité par excellence » (Didi-Huberman 2016, 17).

> It was just a slip, it was just a little slip, just a little slip on the supermarket floor (LA 12-13).

Dans la mémoire de Desmond, deux images tendent à se confondre, tenant de l'expression du traumatisme, de ce retour d'un passé qui n'est toujours pas vraiment passé car il ne demeure ni accepté ni résolu. Réveiller le père inconnu qui dort ou bien tenter de ranimer la mère qui vient de mourir suite à une tragique « petite glissade » : il s'agit sensiblement du même geste mais qui ravive en Desmond la même angoisse qui étreignait son enfance comme elle étrangle son présent, celle de l'abandon :

> When Cilla fell that time — it was just a little slip, just a little slip on the supermarket floor. Down she went on her elbows and shoulder blades, and her head wagged back. But she was laughing when she got to her feet. And then the next day she wouldn't wake up. He smoothed her, he pinched her, and he shook her. He kissed her eyes. She was breathing but she wouldn't wake up (LA 55).

Desmond vit le présent dans l'inquiétude et l'appréhension permanente d'une répétition possible d'événements qui le ramèneraient à cette même impuissance et à cette même détresse. Il est soumis à une temporalité de l'angoisse, toute situation vécue dans son présent faisant toujours écho à des souvenirs non acceptés et demeurant en souffrance[196]. Ainsi, la moindre phrase interpellative de Lionel le ramène automatiquement à l'angoisse que son oncle n'ait découvert la nature de ses relations coupables avec sa grand-mère Grace, ainsi que nous l'avons déjà souligné :

> This Lionel now put aside.
> 'Sit there, would you?' He nodded at a low couch of studded and leather.' …How could you do it, Des?' he asked. 'Something so sick. So twisted.'
> Fear, like a terrible old friend took Des Pepperdine and hugged him close (LA 159).

Le personnage de Desmond, dans *Lionel Asbo*, s'inscrit dans une temporalité à la fois bloquée et douloureuse, soumis au harcèlement des flèches de ses souvenirs qui semblent l'atteindre de façon purement aléatoire mais le déstabilisent continuellement en l'empêchant de tisser un rapport paisible au temps et à sa propre histoire. Desmond subit une forme de hantise traumatique qui témoigne que les événements de son passé sont restés en suspens et qu'il ne peut plus leur apporter la moindre solution. Il pourrait s'agir du travail de deuil non accompli quant au décès de sa mère, ou encore de l'impossibilité de se pardonner comme de pardonner à sa grand-mère Grace leurs coupables étreintes. Dans *La mémoire, l'histoire l'oubli,* Ricoeur a aussi analysé ce phénomène de hantise, en s'inspirant de Freud, l'estimant fort dangereux, voire

[196] Dans *L'écorce et le noyau* Nicola Abraham et Maria Torok parlent d' « inclusion psychique » pour caractériser tout ce qui étant relié à une expérience traumatique demeure réfractaire à toute symbolisation et parasite durablement le psychisme (Abraham et Torok 266).

« pathologique » (Ricoeur 2000, 65). Il fait en effet référence aux risques encourus par le sujet comme par la société de ne même plus chercher à se libérer de leur « mémoire blessée » (83)[197] sous prétexte qu'aucune guérison ne serait possible. Dans *Jerusalem,* aucune issue ne semble effectivement se dessiner pour Musa Musa qui est sous l'effet d'une hantise permanente ne lui laissant aucun répit et ne se manifestant pas, comme chez Desmond, par le surgissement intermittent de souvenirs pénibles mais sous la forme d'un rêve obsédant :

> In the dream, the *musungu* whole febrile mind was focused only on time passing and staying alive. The desire for time to pass was comprehensible, because the pain would surely, little by little, dissipate. The urge to live, however, was much more nebulous. He had people to live for, reasons too, but mostly he was trying to stay alive only because it was a challenge that could fully occupy him and there was nothing else to do (J 60-61).

Il y a chez Musa Musa une confusion incessante entre le rêve et la réalité vécue dans un choc frontal et permanent. Normalement, le réveil est un moment rassurant où le sujet crée une sorte de distance protectrice avec son cauchemar, se rendant compte qu'il ne s'agissait que d'un rêve et l'éloignant alors de son esprit. C'est cette distance que Musa Musa n'est plus en mesure de créer, ne pouvant plus dissocier son rêve de la réalité. Le rêve de cet homme blanc allongé, obsédé par les douleurs de sa jambe, correspond trop bien à sa propre douleur et à la souffrance qu'il ressent lui aussi, allongé sur la couchette de sa prison. C'est une forme de hantise qui ne fonctionne pas, comme celle de Desmond, selon le principe de l'intermittence mais qui semble permanente du fait de l'inaction à laquelle le contraint son enfermement. Cela multiplie la puissance de la hantise qui va jusqu'à une dépossession de sa propre personnalité. Son rêve correspond ainsi à une intrusion, celle d'une trace qui s'impose à lui et qui ne fait référence à aucun souvenir de sa propre existence, le condamnant à assumer une faute qu'il n'a pas commise :

> The *zakulu* ruminated thoughtfully. 'I have been dreaming about a *musungu*. Generally, when I have a significant dream, even if I don't fully understand its meaning, I understand its syntax. I know it is about this lineage or that totem, this tribe or that clan. But the whites? They have a savage view of such things. They think they only exist in the present day, alone and detached from their ancestry. I assumed therefore that my dreams – that is to say, their dreams – must be equally incoherent and absent of logical meaning, literal or metaphorical (J 243-244)

La rupture de tout lien avec le temps crée chez Musa Musa l'impression de vivre dans une autre réalité, ce qui correspond bien à l'effet d'emprise qu'ont sur lui ses rêves dénués de toute cohérence. Il a l'intuition qu'il y a quelque chose de « sauvage » à découvrir, concernant cet

[197] Ricoeur qui fait ici le lien entre l'individuel et le collectif reconnait toutefois en parlant de mémoire « blessée » et « malade » que « L'emploi de ces vocables eux-mêmes pathétiques ne sont pas sans poser de graves difficultés » (Ricoeur 2000, 83).

homme blanc qui le hante. Même s'il n'en est pas encore conscient, devoir assumer le crime du représentant d'une autre culture qui a voulu en effacer les traces est un héritage traumatique brisant toute relation à une temporalité saine. Il n'est pas en rapport avec un passé qu'il pourrait négocier, voire tenter d'oublier, mais avec un passé qui s'impose brutalement à lui, avec lequel il ne peut créer aucun lien et dont il n'a aucune compréhension[198]. Il se sent effacé en tant que sujet, envahi par un passé qui lui échappe, qu'il ne peut assumer car il ne peut l'inscrire dans aucune temporalité. La hantise, par ce rapport toujours très singulier à un passé traumatique, tend à bloquer le sujet dans une temporalité qui le referme de plus en plus dans les limites du ressassement et de la répétition.

Pourrait-on envisager un rapport au temps qui, sans occulter ses aspects malheureusement trop souvent traumatiques, dégagerait le sujet de cet enfermement de type solipsiste auquel ils semblent le condamner ? Le texte d'*Even the Dogs* répond à ce défi en construisant un rapport au temps très singulier émergeant d'une douleur et d'une culpabilité partagées. Une des grandes spécificités du texte de McGregor est en effet de montrer qu'il est possible de se libérer d'un rapport au temps trop strictement intériorisé caractéristique de nos sociétés contemporaines sans retomber dans les affres de ce temps extérieur et finalement non-humain qu'imposent religions et idéologies[199]. Dépossédés d'à peu près tout ce qui, selon les critères de nos sociétés, donnerait valeur à leur existence, les personnages d'*Even the Dogs* restent toutefois dotés d'une capacité essentielle, celle de se souvenir : « There are things we didn't know before, and we know them now. How but. These things coming to us slowly surely, rising to the surface like bruises and scars » (ED 125). En leur permettant de parcourir ensemble le territoire de blessures identiques, leur mémoire devient à la fois libératrice et créatrice, superposant leurs souvenirs au présent[200] en des collages désordonnés dont la cohérence relève

[198] Cathy Caruth qui a publié de nombreuses études sur la littérature du trauma insiste sur l'incompréhension qui, pour elle, peut-être plus que la violence, caractérise l'expérience traumatique : « The recurring image of the accident in Freud, as the illustration of the unexpected or the accidental, seems to be especially compelling, and indeed becomes the exemplary scene of trauma par excellence, not only because it depicts what we can know about traumatizing events, but also, and more profoundly, because it tells of what it is, in traumatic events, that is not precisely grasped. The accident, that is, as it emerges in Freud and is passed on through other trauma narratives, does not simply represent the violence of a collision but also conveys the impact of its very incomprehensibility. What returns to haunt the victim, these stories tell us, is not only the reality of the violent event but also the reality of the way its violence has not yet been fully known » (Caruth 6).

[199] Les grandes cosmogonies ne sont pas les seules à imposer un temps extérieur. Le travailleur à la chaîne des débuts de l'industrialisation est un sujet dont le temps est dominé par une discipline et un ordre qui lui sont totalement extérieurs. C'est un temps imposé par l'institution et l'individu n'a aucune prise sur lui.

[200] André Green explique dans *Le temps éclaté* : « Fondamentalement le passé n'est d'aucun lieu. Pour exister, il a besoin d'habiter le présent (A. Green 2000, 99).

de multiples simultanéités qui se lient tout en se déliant[201], articulant des images du passé à des traces très matérielles. Ainsi se souviennent-ils de Robert et Yvonne partageant un bain :

> The steam from the bath curls out into the hallway, easing the wallpaper away from the wall. Peppered spores of mould thicken and spread towards the ceiling. Rainwater seeps through the worn pointing on the front of the building and pushes through the plaster, the damp spreading outwards like an old bruise. The varnish on the doorframe cracks as the timber swells and softens and gradually rots away (ED 11).

Cette humidité, cette décomposition, cette altération, ces pourrissements, ces gonflements qui sont autant des marques de l'effet du temps sur l'appartement mal entretenu de Robert font écho à son état de cadavre, transformant son environnement en symptôme annonciateur de sa mort[202]. Pourtant, quelques pages plus loin c'est un autre souvenir, celui-là bien vivant et délicat, qui, après tant de descriptions sordides, évoque la présence de sa petite fille Laura en ce qu'elle a de plus fugitif et d'évanescent. Le texte évoque la légère empreinte[203] sur le matelas et la délicate odeur de son corps d'enfant :

> The morning's light begins to filter through the thin orange curtains and the shallow impression of Laura's body on her mattress slowly fades. The scent of her lingers in the hollow fibres of the rumpled pillow, and in the turned-back duvet, and in the vests and pants and t-shirts which spill in bitter fistfuls from her drawers. The book she was being read is left unfinished, broken-backed on the floor. Dust settles. And then the two of them are gone (ED 14).

L'empreinte exprime souvent la puissance un peu magique d'un souvenir plus signifiant que d'autres parce que lié à une trace imperceptible. Elle témoigne intensément d'une absence en créant un rapport au passé qui ouvre sur une temporalité attestant que ce qui résiste au temps ne subsiste que par sa vulnérabilité même[204]. La mémoire peut alors être appréhendée à partir

---

[201] Pontalis écrit « Si tout souvenir est un écran, ce n'est pas parce que comme un train, il vient en cacher un autre, mais bien parce qu'en lui viennent se déposer dans une forme, dans une représentation cadrée cernée à portée de vue, des traces rien que des traces » écrit J. B. Pontalis dans *Ce temps qui ne passe pas* (Pontalis 2001, 25).

[202] Neal Alexander analyse ainsi ce passage, lui attribuant des accents woolfiens : « In a distinctly Woolfian touch reminiscent of the "Time Passes" section of *To the Lighthouse* (1927), Robert's slide into despair and alcoholic addiction after Yvonne and Laura leave is conveyed in terms of the gradual degeneration of the flat's material fabric. […]. The proliferating verbs of this passage - spreading, seeping, bruising, swelling, softening, rotting - take on a metaphorical charge that imbues inanimate things with a kind of fleshy plasticity, while the parallel between building and body also manages to imply that Robert's prolonged decline is a symptom of some more pervasive rottenness in the state itself » (Alexander 2013, 745-746).

[203] Dans une conférence consacrée à l'empreinte, Georges Didi-Huberman explique : « Je dirai que l'empreinte est […] quelque chose qui nous dit aussi bien le contact (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la perte (l'absence du pied dans son empreinte) » (Didi-Huberman 1997, 19).

[204] L'empreinte est une inscription en négatif, métaphore utilisée par Freud empruntée au domaine de la photographie, exprimant ce qui a besoin d'être révélé. Seul un travail de symbolisation peut ainsi donner sens à l'empreinte. Pierre Benghozi explique : « L'empreinte n'est pas une écriture sur support. Elle est l'expression d'une modification du support lui-même, comme l'empreinte laissée par des pas dans la neige. L'empreinte n'est pas l'objet. Elle signe le passage d'un objet absent-

d'une sensibilité qui lui est spécifique, celle qui permet de capter à nouveau un frémissement, un bruissement, un froissement tellement imperceptibles que, paradoxalement, ils s'imposent comme dans un éblouissement fugace[205]. Par ce matelas témoignant qu'un enfant s'y est endormi, par cette herbe couchée encore aplatie par le corps qui s'y est allongé comme dans *L'Herbe* de Claude Simon, le rapport au temps devient alors une expérience sensible antérieure à toute représentation. Le texte *d'Even the Dogs* est construit autour de ce rapport sensible au temps mais avec la particularité que ce rapport n'exprime pas la perception d'un sujet isolé mais est partagé indistinctement par tout un petit groupe[206]. McGregor réussit ainsi ce défi de montrer comment des sujets développant une sensibilité commune à un même passé, partagent ainsi le même rapport vulnérable au monde et se construisent autour d'une mémoire qui n'est plus spécifique à chacun d'entre eux mais qui acquiert une réelle dimension collective[207].

Si les personnages d*'Even the Dogs* s'inscrivent dans un même rapport au temps par le travail du souvenir que suscite en eux la mort de leur ami Robert, ceux de *Cloud Atlas* sont intensément affectés par des événements survenant à des personnages qu'ils ne peuvent avoir connus car ayant vécu à d'autres époques. Leur rapport au temps fonctionne par un jeu de médiations qui développent également chez eux une sensibilité spécifique à des traces que sont des journaux, des lettres, des écrits offrant la possibilité à des temporalités historiquement incompatibles de se croiser, de s'enchevêtrer au point de se confondre[208]. Les images qui

---

présent. Comme la trace, l'empreinte se transmet mais en creux, en négatif. […]. Comment notre capacité de rêverie va-t-elle participer […] à une mise en figurabilité de l'empreinte ? » (Benghozi 45-46).

[205] La fiction, par une sorte de magie, peut illuminer le détail apparemment le plus banal, mais ne peut que le dissoudre sans pouvoir le « relayer ». C'est ce qu'explique Neal Alexander dans l'analyse qu'il propose de l'usage du détail quotidien dans l'écriture de McGregor : « But once the every- day has been transformed, by the alchemy of fiction, into some- thing magical and wonderful, the stubborn ordinariness of everyday life would appear to dissolve or evaporate, ultimately eluding representation. As Felski herself observes, "Literature's heightened sensitivity to the microscopic detail marks its difference from the casual inattentiveness that defines the everyday experience of everyday life" (Felski 90). So, literature's sensitivity and attentiveness enable it to apprehend the luminous significance of even the most minor detail of everyday life but at the same time render it incapable of relaying everyday experiences with accuracy » (Alexander 724).

[206] On pourrait parler ici d'une forme de tendresse partagée à l'évocation de ce léger creux laissé par le corps d'un enfant sur son lit, tendresse qui a pour effet d'introduire une dimension de légèreté et d'intemporalité au cœur d'un bric-à-brac poussiéreux. Cela tendrait à démontrer que la tendresse n'est pas nécessairement liée à un climat ni à un contexte qui en favoriseraient l'émergence. Ce n'est pas non plus un sentiment que l'on peut décider d'éprouver ou non. Le texte de McGregor l'associe à une simple présence à quelque chose de délicat à laquelle il est toujours possible de s'ouvrir et qui, comme l'explique Fabrice Midal, offre l'accès à un autre rapport au monde : « La tendresse est une modalité à partir de laquelle nous entrons en rapport à l'entièreté du monde, à tout ce qui est » (Midal 373).

[207] La mémoire est certes propre à chaque individu mais elle peut aussi être collective ainsi que l'a montré Maurice Halbwachs : « On n'est pas encore habitué à parler de la mémoire d'un groupe même par métaphore » écrivait-il dans l'entre-deux guerres dans un ouvrage intitulé *La mémoire collective* (Halbwachs 97). Ce constat ne s'appliquerait moins aujourd'hui tant l'on parle de mémoire nationale et de mémoire sociale qui ont acquis presque un caractère d'évidence. Cependant la mémoire de petits groupes a été très peu analysée.

[208] Cette particularité qu'offre l'écriture et sur laquelle repose la construction de *Cloud Atlas* pourrait comme le remarque Heather J. Hicks, s'affaiblir au point de disparaître : « These metafictional elements become an occasion to raise various questions about literature and literary form. From an historicist perspective, they can be read to comment on the role the loss

naissent à la lecture des lettres de Frobisher donnent à Luisa l'impression qu'elle a connu les personnages et les lieux auxquels Frobisher fait référence : « Images so vivid she can only call them memories » (CA 121). *Cloud Atlas* comme *Even the Dogs* déploient une symbolique du temps se détachant radicalement de tout ancrage individualiste et prenant ainsi une dimension spécifiquement humaine car indissociable d'une approche sensible et vulnérable. Ces deux textes partagent ainsi le souci porté à des moments singuliers et intenses qui happent le sujet et l'inscrivent dans une temporalité qui s'inscrit encore dans un continuum mais qui ouvre sur d'autres dimensions que celles de simples flux chronologique. Cette forme de temporalité est intensément vécue par Luisa lorsque, surprise par un air de musique qu'elle n'a probablement jamais entendu, elle est toutefois convaincue qu'elle l'a déjà écouté mais sans savoir ni ou, ni quand. Ce n'est pas vraiment un hasard que cet air ne soit autre que le sextet composé par Frobisher :

> The music in the Lost Chord Music Store subsumes all thoughts of Spyglass, Sixmith, Sachs and Grimaldi. The sound is pristine, river like, spectral, hypnotic…*intimately familiar*. Luisa stands, entranced, as if living in a stream of time. 'I *know* this music,' she tells the store clerk, who eventually asks if she's okay. 'What the hell is it?' […]
> 'Oh.' *First things first*. 'I phoned last week. My name's Rey, Luisa Rey. You said you could find an obscure recording for me by Robert Frobisher, called *Cloud Atlas Sextet*. But forget that for a moment. I have to own this music too. *I have* to. You know what it's like. What is it?'
> The clerk presents his wrists for imaginary handcuffs. '*Cloud Atlas Sextet* by Robert Frobisher' (CA 425).

Mitchell ne cherche pas à nous illusionner par la possibilité de vivre des moments exceptionnels, presque miraculeux et défiant toute logique, mais au contraire montre qu'un accès est possible à des vécus sensibles parce qu'ils sont improbables, fragiles, vulnérables, créent un contact avec un Réel qui nous semblait hors de portée. Il n'est pas surprenant qu'il associe ces moments à l'écoute musicale qui a ce privilège d'offrir l'accès à des formes sensibles au travers d'un écoulement temporel[209]. Une émotion peut ainsi cheminer comme Luisa en fait l'expérience, s'introduisant par une secrète fêlure du sujet comme une vague lente

---

of the written word may play in global collapse. The sequence of forms Mitchell parades before us reflects the large-scale cultural shifts that may take us from the era of personal journal and letter writing, through the heyday of literacy with the flourishing of bestsellers and newspapers, on to film, then computerized images, and then, after the Fall, back to pre-modern and non-literate forms of communication. In this sense, the architecture of the book hints at the prophylactic value of writing in our neo-apocalyptic times» (Hicks 14).

[209] « Entendre une mélodie », dit le musicologue Victor Zuckerlandl, « c'est à chaque instant à la fois entendre, avoir entendu et être prêt à entendre. Et ainsi le passé et le futur nous sont donnés avec le présent, et à l'intérieur même du présent. Et nous faisons l'expérience du passé et du futur avec celle du présent, à l'intérieur même du présent. Quand tout semble se taire quelque chose parle en nous dans le silence et fait son chemin » (Zuckerlandl cité dans Amelsen 34).

l'immergeant dans un rapport au temps qui lui était inconnu[210]. Ainsi peut naître cette sensation étrange de s'insérer dans une continuité assez mystérieuse, celle qui consiste à se sentir vivant autrement que pour soi, en se reliant, comme l'exprime la construction de *Cloud Atlas*, aux espoirs, aux rêves mais aussi aux combats et aux échecs de générations passées et même futures[211].

b.3) Le surcroît de l'événement

Le surgissement du passé selon des formes imprévisibles n'est pas le seul mode de temporalité qui, affectant le sujet dans son psychisme même, résiste à toute velléité de maîtrise de sa part. L'advenue d'événements dans le présent obéit à un processus semblable, venant bousculer le schéma global que le sujet avait plus ou moins précisément construit de son passé, de son présent et de son avenir. Et c'est bien dans ce sens que Michel Grossetti, dans sa *Sociologie de l'imprévisible,* utilise le terme de « bifurcation » (Grossetti 10) pour caractériser le changement induit sous l'effet d'événements inattendus sur la trajectoire d'une existence, conduisant à la recherche d'un nouvel équilibre[212]. Pourtant, cette vision finalement très objective qui demeure celle du schéma narratif ne suffit pas à caractériser la vulnérabilité du sujet à l'événement qui ne se traduit pas tant par un déséquilibre ou une désorientation que par un trouble existentiel relevant globalement d'un pâtir. Dans *L'Aventure temporelle*, Claude Romano définit l'événement comme fait générateur du processus même de subjectivation expliquant simplement qu'après sa survenue « je ne serai jamais plus le même » (Romano 2010b, 36). L'événement doit donc être appréhendé comme une expérience vulnérable tenant de la rupture

[210] Sarah Anne Chihaya a développé cette idée dans sa thèse intitulée « The Unseen World : Denarrative Desire in the Contemporary British Novell » (Berkeley 2013), suggérant que David Mitchell cherchait à dépasser le jeu des temporalités pour inscrire ses personnages dans une sorte de courant dont la destination reste toujours très mystérieuse : « Out of this nest of tangled temporalities, Mitchell attempts to tease out the thread of a highly organized, forward-moving metanarrative that suggests linear progress towards an unknowable, unfathomably distant telos » (Chihaya 97).

[211] Reprenant les termes de Jay Murray Winter dans *Dreams of Peace and Freedom*, Caroline Edwards analyse ces « moments de possibilité » caractéristiques autant de *Ghostwritten* que de *Cloud Atlas*, comme une alternative aux utopies totalitaires : « The characters of these two novels reveal the 'minor' scale at which utopian moments are possible : fleeting instances of sympathy and connection between strangers momentarily flung together in chance encounters; moments when individuals are able to transcend the reifying alienation of their multiple, compartmentalized selves; and episodes of social fulfilment within small-scale alternative political communities. In this way, Mitchell's novels parallel the scaling-down from the totalitarian dreamworlds of mass utopianism to what Jay Winter calls in *Dreams of Peace and Freedom* utopian 'moments of possibility' (Winter 2) » (Edwards 2011, 185).

[212] Il est intéressant de constater que Michel Grossetti privilégie dans ses analyses de la « bifurcation » l'idée qu'elle est à l'origine de tout nouvel équilibre : « Comment repérer et analyser des bifurcations ? […] L'analyse implique dans de nombreux cas de revenir à la genèse de l'équilibre, c'est-à-dire à la bifurcation dont il est issu » (Grossetti 10).

et de la déchirure de ce qui semblait trop fermement établi[213] et comme l'appel à un renouveau, ce qu'exprimait Rimbaud par cette métaphore du « trou d'air à travers lequel l'éternité respire dans le monde temporel » (Von Franz 142)[214].

Si l'on définit l'évènement comme générateur pour le sujet d'un nouveau rapport au monde, il est évident qu'aucun évènement de cet ordre ne se produit dans l'existence de Lionel Asbo. Aussi fabuleux et imprévisible que soit son gain miraculeux au Loto, le personnage reste désespérément identique à lui-même alors que, comme nous l'avons observé, la presse s'empare de « l'évènement » pour créer le personnage très médiatique de « voyou du Loto ». Mais l'existence de Lionel reste rythmée par la même temporalité désolante, cette litanie de petits délits, et de séjours en prisons :

> Lionel Asbo served five prison terms, two months for Receiving Stolen Property, two months for Extortion With Menaces, two months for Receiving Stolen Property, two months for Extortion With Menaces and two months for Receiving Stolen Property (LA 56).

L'ironie de Martin Amis rend amusante cette sinistre monotonie des condamnations qui est en parfaite conformité avec la forme d'existence de Lionel qui, lorsqu'il n'est pas en prison, obéit à une mécanique chronologique parfaite que Des et Dawn peuvent suivre heure par heure dans les tabloïds :

> It was a while before Lionel looked in at Avalon Tower. But in the meantime, they always knew exactly what he was up to. They stayed abreast of his remarkably unvarying activities (fights, expenditures, admissions, ejections), hour by hour, in the tabloids (and in the *Daily Telegraph*). (LA 101).

Cette existence extrêmement rythmée de Lionel où tout ce qui arrive prend une dimension si mécanique, lancinante, répétitive et même ennuyeuse qu'elle suscite le sourire, crée chez le lecteur le besoin que ce processus trouve une fin, que du nouveau se produise pour échapper à cette forme de temporalité si aberrante et si aliénante quoique parfaitement ordonnée :

> Sunday. 10.00. Lotto Lout Lionel Asbo chucked out of the Pantheon Grand. 11.15. Asbo checks into the Castle on the Arch. 12.45 Asbo caught up in a brief brawl in a pub called the Happy Man in Leicester Square… (LA 101).

La phénoménologie de l'évènement telle que l'a définie Claude Romano ne peut pas s'appliquer à Lionel Asbo, car elle ne saurait fonctionner avec un sujet restant désespérément semblable à

---

[213] Ricoeur écrit dans un article « *Événement et sens* »: « L'événement c'est le renouveau par rapport à l'ordre déjà institué » (Ricoeur 1991b, 43).

[214] Jean Désy propose le commentaire suivant à la formule rimbaldienne : « C'est un espace de conjonction démesuré entre l'être humain et les forces les plus mystérieuses de l'univers que Rimbaud offre au lecteur. […]. Pendant de fulgurants moments, l'être d'esprit a le pouvoir de saisir l'irruption du temps cosmogonique dans son propre temps linéaire. Cela engendre un sentiment à la fois euphorisant et terrifiant » (Désy 193).

lui-même quelles que soient les circonstances. Lionel semble dans l'incapacité de vivre cet évènement que serait pour lui une rencontre authentique lui ouvrant de nouvelles perspectives en opérant une véritable rupture dans la routine de son existence[215].

Cette rupture s'opère souvent par une prise de risque, une sorte de basculement dans un inconnu dangereux auquel le sujet n'était pas nécessairement préparé. Ainsi, dans *Cloud Atlas*, le destin de la journaliste Luisa Rey va prendre une direction inattendue suite à sa rencontre inopinée avec le scientifique Rufus Sixmith qui ne lui propose pas moins que de lui confier le dossier contenant les preuves de la corruption des dirigeants de la centrale nucléaire de Seaboard :

> The air in the lobby feels as fresh as mountain water. The building reverberates with reanimated appliances.
> 'I'll telephone you, Miss Rey,' says Sixmith, as Luisa hands him his stick, 'soon.' Will I break this promise or keep it? Do you know?' he says. 'I feel I've known you for years, not ninety minutes.' (CA 97).

La façon dont Sixmith accorde d'emblée une confiance absolue à Luisa et celle dont Luisa accepte une responsabilité risquant de mettre sa vie en danger donnent à l'événement de leur première rencontre une dimension qui dépasse le simple jeu de l'interaction, créant une forme de béance en donnant cette certitude qu'une étape décisive s'amorce, qui va s'inscrire dans une durée. Sixmith justifie sa confiance en Luisa par une impression très subjective qu'ils se connaissent depuis très longtemps, forme de confiance paradoxale qui positionne les deux personnages au cœur d'une dialectique de la vulnérabilité et de la temporalité. Il y a en effet un rapport très fort à la vulnérabilité dans la confiance qui repose à la fois sur l'acceptation de la vulnérabilité de l'autre et sur une prise de risque associée à sa propre vulnérabilité. Se crée ainsi, par la confiance donnée à l'autre, une dynamique ouvrant un champ d'incertitudes qui n'est pas sans analogies avec ces « champs problématiques » que définit Deleuze dans *Logique du sens* : « Les événement sont des singularités qui se déploient dans un champ problématique et au voisinage desquelles s'organisent des solutions » (Deleuze 1990a, 72). L'évènement de la rencontre de Sixmith et de Luisa Rey suscitant entre eux une confiance immédiate et réciproque aide à comprendre comment l'ouverture d'un champ problématique au sens très deleuzien, reposant sur une vulnérabilité partagée, permet d'inscrire deux sujets dans une temporalité à la fois nouvelle et inédite.

[215] Dans son *Ontologie du temps l'attente et la rupture*, Nicolas Grimaldi évoque ce « instant fatal » qui rompt la continuité de la « routine du présent » ; « Toute vie peut ainsi dramatiquement basculer sur la fine pointe du plus banal instant » (Grimaldi 1993, 42).

On retrouve cette dialectique de la confiance et de la temporalité dans *What a Carve Up !,* lorsque Michael ressent le besoin de se confier auprès de Fiona sur sa vulnérabilité indissociable de cette énigme que constitue le film qui le hante depuis son enfance :

> There are all these terrible things going on in the house, this homicidal maniac wandering around the place, and yet he finds all of that less frightening than the thought of being alone with this wonderful woman for a whole night. And I've never forgotten that scene: it's been with me for the last thirty years. For some reason.'
> 'Well, that's not hard to understand either, is it?' said Fiona. It's the story of your life, that's why you've never forgotten it (WAC 152).

Le propre du « champ problématique » est bien d'ouvrir une temporalité, celle de l'attente d'un dénouement ou d'une solution. De façon assez étonnante, il semble suffire que Michael accorde sa confiance à Fiona pour qu'en retour cette dernière lui donne la clef de son obsession. Mais ce qu'offre Fiona à Michael n'est en réalité qu'une intuition très générale, un indice parmi les nombreux indices du roman de Coe qui se construit comme un chaînage, un « voisinage » d'évènements qui alimentent certes l'enquête de Michael sur la famille Winshaw mais qui le positionnent surtout en position d'attente vulnérable. Depuis le visionnage même de ce film, alors qu'il était enfant, se déclenche pour lui l'attente d'une explication qui ne peut se produire que sous la forme de la survenue d'un événement qui absorberait toute la puissance traumatique de sa quête. Le lecteur n'est pas vraiment surpris que cet évènement ne soit autre que la répétition de la scène de ce fameux film. En réalité, il n'y a dans *What a Carve Up !* qu'un seul événement véritable et il est autant le premier que le dernier. Par une nuit d'orage, alors que tous les Winshaw sont réunis au vieux manoir de Winshaw Towers pour la lecture du testament de Mortimer, Michael va enfin tout comprendre. Les autres événements du roman de Coe, en révélant la vulnérabilité de Michael, n'ont fait que permettre ce cheminement qui avait été inauguré lors de cette journée de son enfance où il avait été privé de la fin d'un film, ouvrant un suspens sur cette scène initiale/finale qui constitue l'événement épiphanique du roman. La résolution du « champ problématique » ouvert par un événement fantasmé passe alors par la réalisation de ce dernier dans la réalité même, le détachant de son inscription temporelle pour lui donner la dimension d'un absolu. Le dénouement de *Jerusalem* passe aussi par un événement épiphanique, ce moment où le ministre britannique David Pinner est incarcéré au Zambawi dans la cellule même de Musa Musa, provoquant entre eux une rencontre absolument improbable qui révèlera à ce dernier l'identité de l'homme blanc qui le hante :

> It took him a moment to process what he was seeing: the tall bare-chested man in front of him, the bookshelves behind, the shock of dreadlocks, the wild eyes, the paintbrush in his hand, the way he stood stock still on one leg. 'Pinner, son of Pinner, son of Pinner!' Musa Musa said. 'I have been waiting for you a long time' (J 304).

Ce moment de grande vulnérabilité, prolongea chez Musa Musa cette porosité entre le rêve et la réalité dont il ne parvient toujours pas à se libérer mais qui, à partir de leur jonction fragile, crée les conditions pour que le fantôme révèle enfin son visage. Comme dans *What a Carve Up !* s'opère une simultanéité entre le virtuel et le réel qui affranchit Musa Musa de toute dépendance à quelque temporalité en un instant épiphanique. Cette vulnérabilité par laquelle surgit le dénouement brouille non seulement le rapport au temps mais surtout provoque un élargissement de l'événement qui n'est plus un simple fait survenant à la suite d'une série d'enchaînements mais devient un point ultime porteur d'un sens qui lui est propre. Considérer ainsi l'événement à partir de cette dimension d'ordre herméneutique permet surtout de comprendre que le sens ne se donne jamais entièrement. Pour cela, il faudrait que la vulnérabilité associée à l'évènement soit pleinement assumée, faisant disparaître tous les repères temporels pour laisser place à un éclairage aveuglant tenant de l'illumination par la singularité de ce qu'il révèlerait[216]. C'est ce qu'explique Claude Romano dans *L'Évènement et le monde* : « L'évènement est cette métamorphose du monde en laquelle le sens même du monde se joue, métamorphose par laquelle dans l'effondrement du monde comme contexte, luit le monde comme évènemential » (Romano 1998, 95).

C'est ce sens ne se donnant que partiellement, issu de l'événement même de la mort de Robert, que découvrent les personnages de McGregor, empêtrés dans leur peine et leur culpabilité mais qui, en tentant de s'imaginer comment Robert a vécu ses derniers moments dans une attente désespérée que quelqu'un vienne le secourir, perçoivent comme un miroir de leurs propres attentes :

> And those days he was waiting there like that. For someone to come and find him. For someone to come and help. Just lying there, looking up at the ceiling and waiting. Or was it, what, sitting in his chair. Did it not even take that long? Lying there waiting for help and then all the waiting come to an end and his tears all wiped away or something more or less like that (ED 57).

Ils étaient effectivement tous absents lorsque Robert a eu besoin d'eux, défaillance qui inscrit en eux la déchirure d'une perte irrémédiable car s'étant produite dans une temporalité qui leur a totalement échappé. La réflexion phénoménologique de Claude Romano aide à appréhender ce type d'événement que le sujet ne peut accepter, parce que tout simplement il n'aurait jamais

[216] Cette notion d'une irruption de l'évènement comme porteur d'un sens du monde auquel le développement d'une forme de sensibilité permettrait d'accéder — ne serait-ce que partiellement — pourrait être rapprochée des intuitions de la pensée romantique. Dans un article intitulé « La blessure de l'événement », David Bartoli explique : « L'événement c'est du pathique, au sens où « pathos » en grec désigne ce qui nous arrive, ce qui nous tombe dessus. En ce sens, le pathos qui habite les mondes romantiques ne renvoie pas tant au vécu pathétique de l'intériorité subjective, qu'à toutes ces forces pathiques qui ouvrent les individus à la démesure cosmique (Bartoli 115).

pu le concevoir, car surgissant de « rien » et excédant tout ce qui lui semblait pensable. On revient à cette dimension herméneutique qui conduit à un changement en fonction de l'événement, dans une forme de transaction, d'interaction, d'affectation réciproque d'adaptation mutuelle du sujet à l'événement. C'est un véritable pouvoir que détient ainsi l'événement en provoquant chez le sujet des sensations, des émotions et des réactions qui vont l'imprégner durablement. La mort de Robert va donner aux personnages d*'Even the Dogs* un nouveau sens, une nouvelle couleur à leur existence, à la façon de vivre entre eux, à leurs relations, en faisant émerger une nouvelle image d'eux-mêmes en tant que groupe. Dans son livre *Logique des mondes. L'Être et l'événement, 2*, Alain Badiou refuse de se résigner à penser le monde à partir des seules choses qui apparaissent, c'est-à-dire des corps et des langages, définissant la nature d'un surcroît indissociable d'une manifestation de vérités : « Il n'y a que des corps et des langages, sinon qu'il y a des vérités (Badiou 2006, 12)[217]. Un tel surcroît n'est pas pour Badiou une réalité qui viendrait se surajouter aux corps et aux langages. C'est plutôt une forme de vérité émergeant de ce qui ne semble pas exister mais se déploie comme une sorte d' « exception » au travers des sujets qui s'y associent et s'y incorporent. Dans *Even the Do*gs, c'est effectivement une forme de vérité intimement partagée qui se révèle à partir de l'événement de la mort de Robert, permettant aux personnages de rompre avec cette temporalité bloquée de leur culpabilité ainsi qu'au ressassement propre au trauma. Ils vont ainsi se reconnaître non dans une certitude d'ordre métaphysique, mais dans cette évidence toute simple qu'ils sont bien plus que ceux qu'ils s'étaient depuis toujours résignés à être. Une reconfiguration s'opère par la vulnérabilité que révèle la faute partagée autour de l'événement d'une mort dont, fondamentalement, ils ne sont pas responsables, par cette acceptation de ce qui dépasse leur pouvoir et par là même leur ouvre l'accès à un véritable surcroît d'eux-mêmes. Le néologisme, « passibilité »[218], qui contracte les deux termes de passivité et de possibilité, traduit bien cette double dimension qui imprègne le texte de Mc Gregor. Ainsi, pour les êtres

[217] Alain Badiou commente ainsi cette phrase à la construction surprenante, inspirée du style de Mallarmé : « On prendra garde à la syntaxe, qui disjoint l'axiome de la dialectique matérialiste de celui du matérialisme démocratique. Soit ce « sinon que » dont je soulignais le tour mallarméen. Elle induit, cette syntaxe qu'il ne s'agit ni d'une addition (les vérités comme suppléments simples des corps et des langages), ni d'une synthèse (les vérités comme autorévélation des corps saisis par les langages). Les vérités existent comme exception à ce qu'il y a. On admet donc que « ce qu'il y a » — ce qui compose la structure des mondes — est bien un mixte des corps et des langages. Mais il n'y a pas que ce qu'il y a. Et « vérités » est le nom (philosophique) de ce qui vient en incise de la continuité du il y a » (Badiou 2006, 12).

[218] Nous reviendrons sur cette notion de passibilité et de sujet passible qui est au cœur de notre réflexion sur la vulnérabilité dans nos deux prochaines parties. Nous pourrions rapidement la définir en s'inspirant de la pensée de Michel Henry comme ce qui subsiste du sujet quand tout s'est effondré, qu'il n'est plus qu'un pur ressenti, qu'un pur affect, s'étant affranchi de toute représentation. Dans *L'essence de la manifestation*, Michel Henry écrit : « L'affectivité est la révélation de l'être tel qu'il se révèle à lui-même dans sa passivité originelle à l'égard de soi, dans sa passion » (Henry 1963, 586).

vulnérables que sont les personnages d'*Even the Dogs*, le possible comme tel, — c'est-à-dire d'abord eux-mêmes mais surtout leur rapport au monde — se révèle alors en suspens, provoqué par un événement tragique qui s'impose à eux en les faisant « advenir »[219] à eux-mêmes, repoussant leurs limites et les conduisant aux frontières d'une temporalité radicalement « Autre »[220].

c) Vulnérabilité et temporalité de l'« Autre »

Si le rapport au temps, comme nous l'avons déjà indiqué, s'inscrit dans des vécus vulnérables exprimant des temporalités incertaines, il semble bien que cela tienne, comme Levinas l'a montré dans *De l'existence à l'existant,* à ce que ce rapport ne soit jamais un rapport concernant le sujet seul[221]. L'intégration dans une temporalité quelle qu'elle soit est totalement dépendante chez un sujet de son rapport à l'autre. S'il existe donc une forme de lien étroit entre le rapport à l'autre et à sa différence et le rapport au temps, cela tient certainement à leur commune dimension vulnérable. Dans notre corpus, de nombreux exemples de temporalités, vécues comme vulnérabilisantes mais semblant offrir des capacités étranges comme celles d'assurer une improbable connexion avec le « hors temps » du psychisme ou d'ouvrir sur un avenir aux horizons ineffables, ont ceci en commun de correspondre toujours à l'accès du sujet à un temps n'étant plus le sien mais un temps autre et un temps de l'autre.

---

[219] Chez Romano, le possible ne vient pas seulement se greffer au soi, mais c'est le possible qui en lui-même « possibilise » le soi en le libérant de la répétition propre au trauma. Dans *L'événement et le temps*, il explique: « A ce qui advient en ouvrant des possibles, obligeant l'advenant à inventer son futur, s'oppose ici ce qui n'advient pas, mais revient, envahit le présent sur le mode d'une répétition incessante, et ce à partir de quoi plus rien n'advient, le traumatisme ayant forclos l'échappée de l'avenir (Romano 2015, 261).

[220] Jean-Michel Ganteau explique en reprenant la notion freudienne « d'après-coup » comment les frontières temporelles des personnages d'*Even the Dogs* sont ainsi « étirées jusqu'à un véritable point de rupture » : « In the infinite, blocked present of the eternal vigil that the novel stages, the choral narrator does evoke the past, but it seems that, overall, this evocation partakes less of anamnesis or even reminiscence than of some ceaseless and untimely return of events, as if the narrator and protagonists were assailed by the inassimilable past. Seen in this light, *Even the Dogs* provides the reader with a dramatic vision of *Nachträglichkeit*, i.e*.,* of the other of time that takes at least two occurrences to erupt and that opens up time (André 58). Indeed, what the fragmentary syntax and composition of *Even the Dogs* perform are the symptoms of endless acting out, as if the whole of the narrative were but an instance of *Nachträglichkeit* in the making, a limitless event whose temporal frontiers are stretched to breaking point (Ganteau 2013).

[221] « L'impossibilité de constituer le temps dialectiquement est l'impossibilité de se sauver par soi-même et de se sauver tout seul. […]. L'altérité absolue de l'autre instant — si toutefois le temps n'est pas l'illusion d'un piétinement — .ne peut pas se trouver dans le sujet qui est définitivement lui-même. Cette altérité ne me vient que d'autrui. La socialité n'est-elle pas, mieux que la source de notre représentation du temps, le temps lui-même ? […]. La dialectique du temps est la dialectique même de la relation avec autrui, c'est-à-dire un dialogue qui doit à son tour être étudié en des termes autres que ceux de la dialectique du sujet seul » (Levinas 2013, 135-136).

c.1) Temps conscient et « hors temps »

L'altérité exprime l'étrangeté d'une perception ne répondant à rien de vraiment concret mais suggère une adaptation du sujet à ce qu'il ressent comme une menace venant de tout ce qui pour lui n'a pas le caractère rassurant du « même ». Dans le domaine de la temporalité, cette « mêmeté » pourrait être assimilée à un temps qui serait un temps propre au sujet, un temps à soi qui ne saurait exister car, si le temps n'a d'autre consistance que psychique, il n'est perçu, comme nous l'avons examiné précédemment, qu'au travers de traces mnésiques soumises à un jeu d'inscription, d'effacement et de retour qui échappent en partie à la conscience : « L'inconscient ignore le temps, mais le conscient ignore que l'inconscient ignore le temps » (A. Green 2000, 51). Cet aphorisme d'André Green, dans *Le Temps éclaté*, permet de penser un rapport à un « hors temps » qui serait « l'autre » du temps conscient conduisant à tenter de penser le temps lui-même comme altérité Ce « hors temps », ce « Zeitlos »[222] selon la terminologie freudienne, pourrait selon Julia Kristeva être qualifié de « temps perdu » (Kristeva, 1995, 1044)[223], de temps qui n'obéit plus à aucun des repères les plus usuels comme celui auquel est soumis Musa Musa dans *Jerusalem* :

> At a simple level, he couldn't seem to picture his house without the maize crop next to it ripening, chin-high, even though he knew – or thought he knew – that he'd left home no more than a fortnight after planting. More troublingly, when he remembered his old friends, some alive, some dead, it took him several minutes to remember who was who, a heartrending process that lurched between all-consuming loss and desperate relief (J 63).

Pour Musa Musa, le temps s'étire comme un élastique, s'accélérant vers l'avenir et éloignant de façon inquiétante le passé le plus proche, donnant l'impression de se perdre aussitôt qu'il se manifeste, ne permettant aucune inscription durable dans la mémoire car il n'offre qu'un fatras d'impressions fugitives condamnées à s'effacer. Cette temporalité floue et inconsistante, fragilisant le rapport du sujet à sa propre réalité, est ressentie par le sujet comme une absence

[222] Dans un article de 1995 « Le scandale du hors temps » Julia Kristeva propose une analyse de la façon dont Freud articule le « hors temps » au temps chronologique : « Nous n'avons peut-être pas réellement mesuré cette avancée freudienne vers le hors-temps, qui n'a rien à voir avec la croyance dans une vie au-delà, un temps au-delà, mais inscrit le travail de la mort comme une temporalité hétérogène au temps linéaire (zeit-los) ouvrant ainsi chaque manifestation humaine (acte, parole, symptôme), au-delà de la conscience, vers la continuité inconscient-pré-psychique-somatique-physique[…] Je verrai donc dans le Zeitlos une manière d'apprivoiser la mort, en l'inscrivant d'emblée et simultanément comme force pulsionnelle et représentation inconsciente, énergie et psyché ayant une temporalité spécifique qui ne *tempore pas*; et ceci à rencontre de la vie et de la conscience, bien qu'inséparables d'elle » (Kristeva 1995, 1034-35).

[223] « Une traduction possible de Zeitlos pourrait être « le temps perdu ». Un temps qui se perd comme temps, à force de nous réconcilier avec l'expérience de notre propre perte » (Kristeva 1995, 1044).

de fil directeur et de cohérence correspondant à un flux d'images erratiques qui s'imposent à lui sans qu'il n'ait la moindre prise sur elles :

> In the place where his memory should have constructed a linear chain of cause and effect, there was just a shoebox of images all-too brief reels of action and snatched impressions of emotions that didn't seem to add up to much (J 63).

Dans *Cloud Atlas*, Timothy Cavendish ressent un désarroi très semblable, l'imputant aux défaillances de sa mémoire qu'il va jusqu'à insulter, l'accusant d'être la cause d'une perte douloureuse et radicale qui n'est autre que celle de son lien avec la réalité :

> *Speak, Memory*[224]. No, not a word. My neck moves. Hallelujah. Timothy Langland Cavendish can command his neck and his name has come home. November 7th. I recall a yesterday and see tomorrow. Time, no arrow, no boomerang, but a concertina. Bedsores. How many days have I lain here? Pass. How old is Tim Cavendish? Fifty? Seventy? A hundred? How can you forget your age? […]. Who *are* you all people? *Memory, you old sod*. […]. Memories refused to fit or fitted but came unglued. Even months later, how would I know if some major tranche of myself remained lost? […]. As long as Cavendish was anaesthetized by amnesia, you could say he was content enough (CA 369-371).

Toute menace sur la perception d'une continuité naturelle de sa propre existence est en effet vécue comme une épreuve absolue renvoyant le sujet à une vulnérabilité quasi originaire car suscitant des peurs irrationnelles et archaïques. Ce que vivent Musa Musa comme Timothy Cavendish est un processus de désamorçage, de déliaison avec la réalité pourtant familière de l'écoulement du temps, créant chez eux une sensation d'anéantissement et d'effondrement. Cette sensation n'est pas spécifique aux dysfonctionnements mémoriels et caractérise aussi ce moment atroce que vit Desmond lorsqu'il entre dans son appartement et se rend compte que la petite Cilla est restée seule alors que la porte par laquelle les chiens peuvent entrer, est entrebâillée. Il s'agit d'une forme de temporalité insoutenable, non plus d'un temps qui s'étire, comme pour Musa Musa, mais d'un temps au contraire ralenti à l'extrême, qui ne s'écoule plus, associé à un état de panique où chaque seconde semble une éternité et dont Desmond dresse le chronométrage précis :

> 0.10 seconds. His legs did it. With one arching bicycle kick he was out and upright on the mat. […].
> 0.50 seconds. The kitchen door was also shut. He could clearly — and it seemed slowly — hear the snuffling, the rootling, the low growling, the slobbering. […].
> 1.45 seconds. He threw on the light and in a voice hugely amplified by the chemicals on his brain he shouted out something — an ancient howl. […].
> 2.05 seconds. He looked down. The trestle table lay on its side, the empty basket had tumbled to a halt, four feet away, and now leaned, still swaying, against the leg of a kitchen chair. […].

[224] Allusion à Nabokov.

There was no blood, no baby. (LA 262).

Cette panique provoque une rupture de la temporalité figée angoissée dans laquelle, nous l'avons vu, s'était enfermé Desmond, le saisissant avec une intensité extrême en le confrontant à l'imminence d'une catastrophe. La psychanalyse conçoit en général la panique comme le processus même qui désamorce chez le sujet tous les circuits assurant un lien entre ses affects et ses pensées le renvoyant à un affrontement brutal et archaïque avec la mort[225]. Il ne s'agit donc pas de l'angoisse de la mort que chacun peut éprouver de façon naturelle mais plutôt de la résurgence d'un lien avec une origine enfouie en tant que celle-ci est indissociable d'un rapport à la mort. Dans *Cloud Atlas*, Zachry fait l'expérience de cette rencontre mortifère avec ce temps de l'origine lorsqu'avec Meronym il parvient au sommet du Mauna Kea, lieu mystérieux qui fut avant la Chute un observatoire astronomique et qui est désormais hanté par Georgie l'Ancien :

> Inside that dreadsome place at the world's top, yay, the wind hushed like a hurrycane's clear eye. The sun was deaf'nin' so high up, yay, it roared an' time streamed from it. No paths there wasn't inside the 'closure just a mil'yun boulders like in Truman Nape's yarn, the bodies o' the stoned'n unsouled they was, an' I wondered if Meronym or me ot both'd be boulders by nightfall (CA 289).

Le temps n'est alors plus silencieux, ni imperceptible mais il est objectivement menaçant, bruyant et le vacarme qu'il produit est semblable à celui du soleil. Le soleil en effet rugit, soleil à l'origine de tout y compris du temps mais, dans cette scène de *Cloud Atla*s, il n'aveugle nullement les personnages, les assourdissant. Dans cet environnement fait uniquement de roches, il suscite chez eux la peur d'une pétrification. Mitchell crée une métaphore très sonore de ce « hors-temps » qui fait penser à ce « temps mort » qu'André Green définit comme celui par lequel : « Le pouvoir suspensif du désinvestissement est à l'œuvre » (A. Green 1975, 107). Ce dernier se sert aussi d'une image très proche, fréquente chez les psychanalystes, celle de la glaciation ou de « freezing function »[226]. Ce type de métaphore présente l'intérêt d'illustrer le lien intrinsèque entre le « hors temps » et le figement de la sensibilité, des affects et des relations. Lorsque le temps se fige, il éteint toute dynamique dans l'affirmation d'une toute

[225] Il est généralement admis que cet affrontement résiste à toute représentation. Dans un article intitulé « Panique à l'origine ou de la mort sans limite », Christophe Meignant explique : « L'angoisse de la mort n'est pas peur d'une mort à venir, mais affleurement d'un savoir largement dénié (et désormais insu) de l'origine en tant que celle-ci est déjà et a toujours été expérience de mort. […]. L'expérience humaine de la mort vise chez la plupart des hommes à expulser celle-ci hors du champ de toute représentation (Meignant 30-31).

[226] C'est le thème de l'ouvrage de Salomon Resnik, *Le Temps des glaciations* (2018), dans lequel il analyse spécifiquement le moment où l'existence du malade psychotique se fige. Son propos est surtout d'alerter sur les risques de la déglaciation, et de l'hémorragie psychique qu'elle peut provoquer. Pour éviter, ce « déluge » il en appelle à la nécessité de frayer un chemin qui impose de délicates médiations.

puissance de la mort. La problématique de la temporalité psychique ne réside pas dans la question du « hors-temps » en tant que tel, mais dans la façon dont les temporalités vivantes peuvent s'articuler avec lui.

Comme Freud a pu le démontrer, étant en relation étroite avec ce « hors temps », le temps psychique semble difficile à concilier avec les temporalités conscientes. Freud écrit au chapitre « L'inconscient » de sa *Métapsychologi*e : « Les processus du système inconscient sont intemporels, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas ordonnés dans le temps, ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, n'ont absolument aucune relation avec le temps » (Freud 1968, 97). La réflexion de Freud soulève un paradoxe auquel il est difficile d'apporter une réponse. En effet, les formes spécifiques du rêve dont nous avons déjà examiné toute l'importance, si elles confirment ce paradoxe, ne font qu'en élargir le champ. Pour Maria Zambrano, ce qui fait effectivement défaut dans le rêve est le flux du temps et c'est même ce qui lui donne sa fonction essentielle : « Les rêves révèlent le sujet, le surprennent pendant qu'il gît privé de temps » (Zambrano 87). Ils ouvrent en effet l'accès à un temps privé de toute cohérence chronologique par une focalisation sur des scènes aléatoires dont la densité contraste avec l'écoulement souvent monotone du temps. Alors que le roman de Coe atteint son dénouement lors de cette fameuse nuit à Winshaw Towers pendant laquelle Michael vit dans la réalité la scène cinématographique qui le fascine depuis son enfance et qu'il s'endort auprès de Phoebe, il rêve de Fiona. Son rêve opère un télescopage condensant la totalité de son passé, sa relation récente avec Fiona, le deuil qu'il doit faire de leur relation, son désir pour Phoebe, et ses relations avec ces deux femmes se confondent étonnamment dans un rêve qui anticipe ce qui va se produire avec Phoebe :

> Michael dreamed about Fiona, as he had done every night for the last two weeks. He dreamed that he was still sitting beside her hospital bed, holding her hand and talking. She was listening to him and smiling back. The he dreamed he had woken up to the realization that she was dead, and started to dream that he was crying. He dreamed that he was reaching out in the bed and touching a warm female body. He dreamed that Phoebe had turned towards him and put her arms around him and stroking his hair. He dreamed that he was kissing her on the lips and that she was returning his kiss, her mouth open, her lips soft and warm. He dreamed the warm smell of her hair and the warm smoothness of her skin as his fingers touched the small of her back beneath her nightshirt. He tried to remember when he had last had this dream, this dream of waking up and finding that he was in bed with a beautiful woman, waking up in the joyful awareness that she was touching him, that he was touching her, that they were dovetailed, entangled, coiled like dreamy snakes (WAC 470).

Il n'est donc pas si évident que le rêve et la réalité relèvent de deux mondes totalement disjoints. Ce que ressent Michael n'a rien de commun avec cette hantise obsessionnelle de Musa Musa

où le rêve correspondait à une dépossession, une intrusion et un envahissement. Le rêve de Michael, beaucoup plus paisible, contient et prolonge son passé, lui offrant un possible sens et une inscription nouvelle. Ce que décrit Coe est cette passerelle fragile qui se crée au moment de l'éveil avec le souvenir immédiat du rêve qui vient de se terminer, avec ces images apparaissant à la conscience qui peuvent être assimilées à une communication fugace avec l'inconscient. Les apparentes incohérences et contradictions du rêve offrent paradoxalement une voie pour donner au sujet le sentiment d'une sorte d'unité retrouvée qui est certes très illusoire mais par laquelle, certes plus vulnérable que jamais, il peut accéder à des réalités qui lui échappaient totalement et peuvent le conduire à envisager différemment sa propre existence. C'est ce que Merleau-Ponty, dans ses notes de cours sur *La Passivité,* nomme un « mouvement d'archi-constitution passive » (Merleau-Ponty 2015, 196). Comme s'il fallait une perte de soi-même pour que le sujet renaisse psychiquement avec le concours d'images sur lesquelles il n'a aucun contrôle car relevant d'une dynamique n'obéissant plus à aucun repère temporel. Par un lien fragile avec ce « hors temps » du rêve, le sujet peut entrevoir l'accès à une temporalité très spécifique où rêve et éveil se confondent dans une forme de condensation du temps qu'il ne faudrait pas confondre avec son immobilisation :

> Michael was dreading the moment when the dream would end when he would wake up for the last time and find himself alone in bed, or when he would be overtaken by a still deeper sleep and fall into another dream of emptiness and loss. But it didn't happen. Their love was long, slow and sleepy […] (WAC 470).

On pourrait certes encore associer à ce temps qui se condense, à ce vertige d'un pur présent amoureux, une étrange et inquiétante proximité avec la mort. Au stade de notre réflexion, il est prématuré d'en tirer ce type de conclusion, sinon cette intuition que si le vulnérable semble orchestrer toutes les formes de temporalité, des plus mortifères aux plus vivantes, la recherche des passerelles entre ces formes apparemment si opposées devrait offrir des éclairages inédits sur les modes souvent paradoxaux par lesquels il se déploie.

Les personnages d'*Even the Dogs,* suite à la mort de Robert, vivent dans cette frustration tenant à l'impossibilité de recréer un lien tangible avec leur ami disparu. Pourtant, ils parviennent eux-aussi à établir des passerelles non plus entre rêve et éveil mais de façon encore plus irréelle entre ce qui vit et ce qui ne vit plus. Et c'est encore par la plasticité des images issues de leur vulnérabilité que surgissent d'étonnantes jonctions :

> […], the pigeons on the roof leaping up at the sound and scattering westward across the alley and the canal and the reservoir, climbing higher over the wooded hillside of the park and the dual carriageway beyond, their underbellies catching the last faint light of the day as we peer from the darkened windows of the van to watch them

> passing overhead, as we look down at the zippered bulk of Robert's body between us and we remember he remembers we (ED 33).

Le rapport immédiat qu'opère le regard entre ces pigeons dans le ciel et la masse inerte du corps de Robert métaphorise l'émergence d'une énergie psychique jusqu'alors restée latente, qui se met en mouvement à partir d'une trace inerte, suggérant une forme de présence toujours vivante, quoique très fugitive. Tout au long d'*Even the Dogs*, le visuel est mis en résonance avec le psychique, comme si ce dernier pouvait faire accéder à un autre rapport au monde. Les expériences vécues par les personnages de McGregor présentent cette singularité de toujours suggérer une médiation entre ce qui est radicalement inconciliable et hétérogène. Leur vulnérabilité et leur dépendance ne conduisent pas ses personnages à une abolition du temps et de l'espace, qu'ils recherchent désespérément par leur addiction, mais par cet événement de la mort de leur ami Robert, elles leur ouvrent l'accès à un temps qui leur est véritablement propre mais n'est plus celui de notre monde commun. C'est une façon très singulière pour eux d'être présents sans l'être vraiment en accédant à une autre dimension qu'ils seraient bien incapables de décrire. Il serait tentant de la réduire à un phénomène de type hallucinatoire qui serait la réponse indépassable au trauma. Dans ce brouillage que crée le trauma causé par la perte, Freud insiste sur cette confusion[227] associée au clivage et que Sándor Ferenczi a analysée dans ses « Réflexions sur le traumatisme » : « Il y a comme une nécessité de l'illusion. […]. Simultanément se produisent ainsi des « réactions substitutives » qu'on pourrait qualifier d'illusionnaires » (Ferenczi 1982, 140). Le texte de McGregor ne donne jamais à ces réactions substitutives un caractère outrancier ni caricatural, les exprimant par des formes discrètes et banales issues de la matérialité d'un quotidien résolument terne. Cependant, par ce moyen, une temporalité spécifique se déploie dans un échange permanent entre une présence et une absence. Si des images apparemment insignifiantes s'enchaînent, c'est qu'elles seules peuvent témoigner de l'intensité d'un affect qui, paradoxalement, n'est jamais exprimé directement. Ainsi, la sensibilité en ce qu'elle a de plus vulnérable les met en perspective, traduisant cette improbable jonction s'opérant dans le psychisme entre le temps conscient et le « hors-temps »[228].

---

[227] S'inspirant de Freud dans *Deuil et mélancolie* (1915) : « l'existence de l'objet perdu se poursuit psychiquement » (Freud 2013, 155), Laurie Laufer procède à l'élargissement du mécanisme du clivage à celui d'une « simultanéité contradictoire » : « À la fin de sa vie, Freud fait l'analyse que la déchirure causée par une réalité inconciliable, inélaborable pour la vie psychique, produit non pas du refoulement, mais un clivage, une simultanéité contradictoire. Elle produit non pas de l'oubli mais la nécessité de satisfaire à la fois au principe de plaisir « Il n'est pas mort » et au principe de réalité « Il est mort ». Face au traumatisme, l'objet disparu est mort et il n'est pas mort. C'est en cela que la déchirure ne cicatrice jamais : il y a une rémanence de cette déchirure » (Laufer, 2011, 28).

[228] Jean Michel Ganteau explique comment, par une observation précise du quotidien de ses personnages, McGregor parvient à exprimer les jeux de présence et d'absence, d'union et de séparation que ne cesse d'opérer le trauma dans leur existence :

c.2) Avenir et déploiement du sensible

Toute jonction improbable de temporalités disjointes, toute plasticité du psychisme dans son rapport au temps, condition-même de l'expression d'une sensibilité vulnérable, demeurent toutefois très insuffisantes si elles ne s'appliquent qu'au passé, à ses traces et à ses empreintes. Demeure en effet la problématique essentielle de toute temporalité qui est celle de la capacité à s'ouvrir à l'avenir, capacité dont certains sujets, tout en ayant un rapport intensément vécu avec leur passé et certainement à cause de la prégnance de ce rapport, peuvent être cruellement privés. C'est le cas de Laura dans *Even the Dogs,* qui a beaucoup de difficultés à se projeter au-delà du présent, ne serait-ce que par une incapacité à prendre conscience de ce dont elle aurait vraiment envie. Son passé est trop présent, trop bruyant et brutal même, l'empêchant de s'ouvrir au monde comme champ de possibilités, champ dont l'accès reste obstrué par des blessures immuables :

> I don't know what I'm going to do. And Laura waking up to hear her mum shouting again, shouting I'll go back, Robert. I will, I'll take her with me and all, you bloody watch me, I don't want but I will. Are you listening? Are you bloody well listening or what? And then the thumping, like before, coming through the wall, her mum's little fists against her dad's chest, pounding through him and the thin wall and knocking against Laura where she was sat up with her back against the headboard of her bed (ED 139-140).

Le passé de Laura est trop intrusif, résonnant de façon envahissante et désagréable dans son vécu, occupant l'espace qui serait nécessaire pour qu'elle puisse s'investir dans de vrais projets : « Can she make plans now. Is there space in her head for? Sitting at the table with the steam rising out of the mug and catching the light and turning in the air » (ED 195). Il ne s'agit pas de dénier le passé mais, quand ce dernier est devenu l'unique ressort du fonctionnement affectif, aucune nouvelle perspective ne peut réellement naître. Ce que ne parvient pas à faire Laura, c'est « recréer » son passé et c'est le cas de tous les personnages d*'Even the Dogs*. Le passé non accepté et ne pouvant être remanié demeure en manque de sens[229]bloquant toute inscription dans un projet personnel. L'événement de la mort de Robert, comme nous venons de le voir, leur permet de s'inscrire collectivement dans une véritable temporalité, en créant un

« The evocations of everyday life provide a favourable context for the observation of individuals separated and united by traumatic events that have an enduring effect on their lives […]. This allows for the multiplication of images of dependence on the other—among which the temporal other, as manifested through the effects and symptoms of trauma » (Ganteau 2015a, 172).

[229] Dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse* Laplanche et Pontalis expliquent : « Ce n'est pas le vécu en général qui est remanié après coup, mais électivement ce qui, au moment où il a été vécu n'a pu pleinement s'intégrer dans un contexte significatif » (Laplanche et Pontalis 1984, 34).

rapport à un temps partagé nourri d'un passé dans lequel ils se reconnaissent tous. C'est un phénomène que l'on peut qualifier d' « historicisation » de leur existence, mais qui fonctionne uniquement au niveau du groupe. Toutefois, à la toute fin du texte de McGregor la question demeure de savoir s'il y a un effet positif de la reconnaissance de leur nouvelle identité collective sur leur existence individuelle. L'image de Laura devant sa tasse de thé et celle de Mike marchant péniblement avec ses deux béquilles permettent d'en douter mais elles sont démenties par les derniers mots du roman « We rise. What else can we do, we fucking rise » (ED 195). Le retour au « nous » confirme bien que, sans lui, aucun d'entre eux n'a de réelle existence ni même de possibilité de se relever, comme si leur vulnérabilité extrême ne pouvait acquérir de sens que partagée et qu'individuellement elle les condamnait toujours à la même impuissance. Nous reviendrons sur cette problématique qui dépasse largement celle de la temporalité dans notre troisième partie consacrée au domaine politique.

La fin de *What a Carve Up !*, semble au contraire ouvrir de nouvelles perspectives et pourquoi pas un avenir radieux à Michael, comme si enfin, pour lui le terrain était déblayé de toutes ses zones d'ombre et qu'un temps plus radieux pouvait s'annoncer. Après plus de neuf ans d'enquête sur la famille Winshaw, le temps se précipite pour Michael, comme si, suite à un long suspens, le maléfice qui pesait sur son existence était enfin rompu : « No, but it happens in the film you see. Almost exactly this situation. That was when I had to leave the cinema. And now it's actually happened, it's almost as if…a spell's been broken » (WAC 471). L'incertitude quant à ses origines, même si elle était en grande partie inconsciente, envenimait en quelque sorte la vie de Michael. Mais c'est certainement plus de cette incertitude qu'il est libéré que de son passé. Ainsi en témoigne la dernière discussion entre Phoebe et Michael après le drame de la disparition de toute la famille Winshaw :

> 'Look Michael let me say something. We're never going to get anywhere, you and me, by harping on about the past. The past is a mess, in both our cases. We've got to put it behind us, Agreed?'
> 'Agreed.'
> 'All right, so repeat after me: DON'T – LOOK – BACK.'
> 'Don't look back.' (WAC 488).

Une fois que le passé a dévoilé sa vérité, il est en effet tentant de décréter qu'il est préférable de l'oublier. Cependant, s'il est également compréhensible que Michael veuille en finir avec ses fantômes, son passé même élucidé persiste inexorablement et il lui faut recourir à une sorte de posture incantatoire pour se convaincre qu'il va s'en détourner, maintenant qu'il en connaît les secrets. Il s'agit en fait de l'expression d'une vulnérabilité permanente de Michael dans son rapport au temps, par rapport à un passé dont il a certes fini par reconstituer les pièces mais

dont il ne peut s'affranchir. Dans ce jeu sans fin des temporalités, auquel est soumis tout sujet, certaines peuvent être perçues comme objectivement sclérosantes, d'autres plus ouvertes, mais c'est toujours le sujet lui-même qui les vit selon sa sensibilité propre. Au niveau individuel, il faut donc bien admettre que l'affect conditionne le rapport au temps. L'ouverture à l'avenir ne peut donc s'opérer que par l'émergence d'une forme de sensibilité confiante, celle qui manque aux personnages d'*Even the Dogs,* par exemple. Lors de leur retour en voiture vers Londres le soir de Noël, Michael observe le visage endormi de Fiona. Il la connaît encore très peu mais cela provoque un goût soudain pour l'avenir, ce qui n'est pas fréquent chez lui :

> I looked at her reposeful face and was reminded of the intimacy I'd felt, the sense of privilege, the night that I'd sneaked up to Joan's room and watched her for a few minutes as she slept. But this was deceptive, because looking at Fiona was not like looking into the past: quite the opposite. For with every snatched glance (I was trying to keep my eyes on the road) I felt that I was being offered a glimpse of something new and unthinkable, something that I had been needlessly denying myself, now, for many years: a future (WAC 356).

C'est donc bien une émotion qui provoque chez Michael une véritable reconfiguration de son rapport au temps. Dans la pensée phénoménologique, la notion de « temporalité affective »[230] définit cette façon dont chacun éprouve de façon toujours sensible son positionnement singulier dans le temps. Ainsi, pour Natalie Depraz, l'émotion est indissociable de la temporalité et l'expérience émotionnelle s'inscrit immuablement dans une temporalité qui lui est propre et qu'elle contribue à créer :

> On s'aperçoit qu'émerge une temporalité beaucoup plus labile et fragile. Les tonalités émotionnelles qui ne cessent de nous habiter et de nous traverser à chaque instant demandent sans cesse un effort d'attention spécifique, voire inhabituel pour être perçues, voire aperçues (peut-être une sorte de réduction, de décentrement par rapport à notre attitude naturelle absorbée dans le monde et peu attentive à elle-même) car elles sont extrêmement fluctuantes (Depraz 1999, 139).

Cette temporalité propre à l'expérience du sensible est de l'ordre du déploiement car le sensible est en effet le seul lieu à partir duquel le sujet peut se déployer lui-même vers son propre devenir[231]. Les émotions sont donc à appréhender comme processus de subjectivation qui tient

---

[230] Marie Carcassonne explique : « En tant que médiation entre temps vécu et temps raconté, le récit selon nous n'est pas seulement mise en intrigue ou mise en configuration mais aussi et en même temps « mise en affectivité ». La tradition phénoménologique (Heidegger, Husserl, Merleau-Ponty) a développé la notion de temporalité affective en la décrivant comme des atmosphères et des affects permettant d'éprouver le temps et par là même d'en prendre conscience. […]. Cette approche s'intéresse au temps vécu et vise une description directe de l'expérience en interrogeant le lien entre temporalité et constitution de soi […]. C'est par l'affection en tant qu'événement qui a lieu que le temps atteint la conscience » (Carcassonne 5).

[231] Les travaux de Danis Bois visent à définir un paradigme du sensible comme lieu même de la connaissance et de la transformation de soi.

à leur caractère double, d'abord celui de n'être ni véritablement voulues ni choisies et donc d'être subies, et ensuite celui de se produire dans une relation à l'autre. Nous reviendrons dans les deux prochaines parties de notre travail sur cette double nature de l'émotion étroitement liée à la vulnérabilité en nous appuyant sur la pensée de Michel Henry qui a été l'initiateur d'une contestation de toute subjectivité intentionnelle[232]. La vulnérabilité conduit en effet à penser le rapport à l'avenir non en fonction d'une projection délibérée mais plutôt en fonction des limites imposées par ce qui nous affecte et qui sont paradoxalement constitutives d'un déploiement facilitant une ouverture. L'ouverture vers un avenir possible est en effet inconcevable pour le sujet en dehors de sa vulnérabilité qui tient autant de sa fragilité corporelle que de l'étroitesse de son positionnement temporel.

Dans notre corpus, il est significatif de constater qu'un nouveau rapport au temps s'instaure à la suite d'émotions intenses pour David Pinner dans *Jerusalem* et Desmond dans *Lionel Asbo*. David Pinner, aussi cynique et calculateur soit-il, affronte par son emprisonnement au Zambawi une épreuve à laquelle il n'était guère préparé. À sa libération, il estime être devenu un tout autre homme :

> He's been out of Gwezi three hours, his plane leaves in four. He's gone overboard on the hotel's complimentary bath salts, and the combination of the sweet smell and hot water makes him feel a little faint. […]. The bath feels like a coffin. He drags himself out of the water in sudden rush of animating fear. He stands dripping on the mat. He doesn't recognize the face looking back at him from the mirror.
> He is dazed, disconnected, discombobulated. He tells himself he's a changed man. He must be a changed man. How could somebody have gone through what he's just gone through and not change? (J 379).

Objectivement, cette incarcération, telle que la relate Patrick Neate, correspond plus à une sorte de mise en scène orchestrée par les dirigeants du Zambawi qu'à une véritable menace sur la liberté et la vie de Pinner. Elle montre néanmoins comment, dans une épreuve, le vécu sensible est souvent sans commune mesure avec le risque réellement encouru. Il est bien évident que, pour un personnage comme Pinner, un emprisonnement totalement injustifié en Afrique correspond à une rupture absolue avec le confort de son mode de vie et excède donc ses capacités d'adaptation et de résistance. Il n'est pas étonnant non plus que son sentiment de soulagement à sa libération se confonde chez lui avec l'impression d'être devenu un autre homme. Toutefois, il est difficile de croire que Pinner ait vraiment changé et lui-même en doute : « He must be a changed man. But what has he changed into »? (J 379). En effet, une ambiguïté émerge de l'épreuve vécue par Pinner car son dénouement ne configure rien de

[232] Dans *Phénoménologie de la vie tome II De la subjectivité*, Michel Henry n'hésite pas à écrire « La philosophie de la subjectivité est à faire » (Henry 2003b, 55).

vraiment nouveau pour lui. Il ne suffit donc pas pour un sujet d'être atteint dans sa vulnérabilité pour que s'opère chez lui une sorte de révolution intérieure suscitant un regard totalement différent sur son propre devenir. Ce sentiment d'avoir échappé à une catastrophe est ressenti en revanche dans *Lionel Asbo* avec beaucoup plus d'intensité par Desmond lorsqu'il retrouve sa petite fille vivante, ayant miraculeusement échappé aux crocs des molosses de Lionel :

> He took his child and strapped her to his chest. They left Avalon Tower. For him it had the solidity of an established fact: there was no longer anything to be afraid of. The air was oyster-grey, as night gave way to morning. Cilla drowsed. […].
> Des knew that it would be very difficult to include the recent event in the world of things that existed. He kept trying; but he couldn't fit it in (LA 270).

Desmond vient d'échapper à une éventualité insoutenable d'une toute autre intensité que la privation temporaire de liberté subie par Pinner. Certes, Martin Amis n'hésite pas à choquer mais cela lui permet d'aborder une forme paroxystique de la sensibilité en proie aux aspects les plus noirs de l'expérience mais aussi au bonheur non dissimulé d'y avoir échappé. Alors que Pinner était en réalité banalement confus, déconnecté, étourdi par le vertige de retrouver sa chère liberté, Desmond lui, n'a plus du tout le même rapport au monde, à la fois irrémédiablement brisé et plus vivant qu'il ne l'a jamais été, déchiré à parts égales entre panique et ravissement, comme pris en tenaille par une mise en tension de deux tendances radicalement opposées :

> Des assumed that this feeling would one day subside, this riven feeling, with its equal parts of panic and rapture. Not soon, though. The thing was that he considered it a perfectly logical response to being alive (LA 273).

Desmond témoigne d'une exacerbation de sa sensibilité créant chez lui un rapport au monde dénué de tout artifice, rapport extratemporel où des forces que l'on pourrait presque qualifier de « primitives » le traversent, lui donnant l'impression d'être en prise directe avec la vie, à la fois possédé et dépossédé par elle[233]. L'expérience vulnérable semble en effet offrir cette possibilité de se rapprocher de façon certainement intuitive, souvent confuse et parfois

[233] L'examen des formes exprimant l'insertion du sujet dans la dynamique spécifique du vécu vulnérable est au cœur de notre problématique. Nous inspirant de la philosophie de Michel Henry, nous tenterons de montrer que cette dynamique s'oppose aux forces mortifères opérant cette « glaciation » que nous avons précédemment analysée. On pourrait rapprocher ce raisonnement de la dichotomie freudienne entre pulsions de vie et pulsions de mort. S'il existe de grandes similitudes entre la pensée freudienne et la pensée henrienne, leurs divergences sont toutefois considérables. Michel Henry les a lui-même développées dans sa *Généalogie de la psychanalyse* (1985). S'il reconnaît à la psychanalyse le mérite d'avoir contribué à la reconnaissance d'un pathos de la vie notamment dans ses dimensions pulsionnelles, la focalisation de sa pensée sur une réalité humaine par essence-même d'ordre affectif et sensible, lui fait en quelque sorte inverser le schéma freudien entre pulsion et affect. Pour Henry, en effet, l'affect est premier, correspondant à un savoir qui est celui même de la vie dans sa forme la plus « primitive » et dont toute dynamique émerge : « savoir sans représentation, savoir avant la représentation, savoir secret de toute représentation, qui sait déjà ce qu'elle va représenter » (Henry 1985, 234).

douloureuse avec ce que Renaud Barbaras appelle « le sens premier du vivre »[234] en permettant au sujet d'identifier un vécu très intense et paradoxal avec la vie elle-même[235]. Le rapport à l'avenir ne peut plus alors se concevoir dans une forme de calcul anticipateur, mais plutôt comme une immersion dans un devenir de la vie en auto développement perpétuel, qui ne se déploie que pour « s'éprouver elle-même » selon l'expression de Michel Henry, toujours plus fortement, plus intensément et s'excéder elle-même sous l'effet de la force propulsante du sensible[236]. Cette force, Zachry dans *Cloud Atlas* l'assimile à un souffle mais il s'interroge sur l'origine de ce souffle déployant les formes toujours instables, changeantes, éphémères, vulnérables de la vie dans un flux qui lui semble très mystérieux. Zachry n'apporte d'autre réponse que sa foi en Sonmi qui elle seule connaîtrait « la carte des nuages » :

> I watched clouds awobbly from the floor o'that kayak. Souls cross ages like clouds cross skies, an' tho' a cloud's shape nor hue nor size don't stay the same it's still a cloud an' so is a soul. Who can say where the cloud's blowed from or who the soul'll be' morow? Only Sonmi the east an,' the west an' the compass an' the atlas, yay only the atlas o' clouds (CA 324).

La métaphore oxymorique de la cartographie des nuages, exprimant l'impossibilité de reproduire des formes qui se dissipent aussitôt quelles naissent, de faire coïncider une vastitude sans limite avec une petitesse qui en serait le calque, traduit les limites de toute représentation. Il est illusoire de vouloir faire cadrer le réel avec des image qui le figerait à jamais et il ne semble donc n'y avoir d'autres perspectives que de se laisser porter par des formes n'obéissant à aucune géométrie mais qui associent le sujet à une dynamique à la fois sensible et illimitée. En désinvestissant le temps de ses dimensions linéaires et chronologiques pour surinvestir les temporalités sensibles, *Cloud Atlas* plaide pour une inscription du sujet dans des courants instables qui certes le vulnérabilisent — car échappant à sa maîtrise — mais lui offrent l'opportunité de participer à une création continuelle et illimitée[237]. Du roman de David

---

[234] Dans son *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Renaud Barbaras examine la difficulté pour la philosophie à appréhender le concept de vie. : « […] la vie est un concept opératoire pour ne pas dire incantatoire, plutôt que thématique : elle est à la fois omniprésente et curieusement absente, en ceci au moins qu'elle ne fait jamais l'objet d'une interrogation véritable. Une telle interrogation exigerait que soit pris en charge *le sens premier* ou immédiat de cette notion […], que l'analyse phénoménologique prenne appui sur la vie telle qu'elle se donne à nous dans les vivants » (Barbaras 2008, 7).

[235] Cette identité de « l'affectant » et de « l'affecté » correspond à la notion déterminante de la philosophie de Michel Henry celle d' « auto-affection » : « Vivre veut dire s'éprouver soi-même. L'essence de la vie consiste dans ce fait pur de s'éprouver soi-même dont se trouve dépourvu tout ce qui relevé de la matière et plus généralement du « monde » (Henry 2000, 29).

[236] Nous verrons dans notre troisième partie comment ce rapport vulnérable et sensible au temps a une dimension très politique. Ainsi pour Hilary Putnam, se laisser porter par la confiance en l'humain et à la vie et à leur capacité d'excéder les limites du présent n'est autre qu'être « un véritable démocrate » (Putnam 2009, 199).

[237] Paul A. Harris décrit cet affranchissement du temps chronologique et cet accès à des temps multiples aux dimensions autant existentielles que spectrales qu'offre *Cloud Atlas* : « The metric of clock time and chronological history gives way to a narrative time composed of multiple timescales, from epiphanic existential moments in individual lives to spectral traces of tribal

Mitchell émane en effet une poétique à la fois de la transparence, du changement, de l'incertitude et de l'effacement que l'on pourrait qualifier de « poétique du souffle », un souffle insaisissable mais animant sans fin des temporalités sensibles[238]. Tout se passe comme si tout était à la fois inachevé et illimité, effacé et réapparaissant, et que le moindre indice devenait le signe de figures ayant disparu et susceptibles de réapparaître. Seul le souffle peut faire réapparaître les fantômes qui viennent peupler le vide de nos béances et de nos manques. Le retour des fantômes, comme nous l'avons analysé également dans *Jerusalem*, *What a Carve Up !*, *Even the Dogs* et *Lionel Asbo,* devient une épreuve nécessaire par le jeu de présence-absence qu'elle enclenche et sans lequel aucune dynamique temporelle ne serait possible. Les temporalités vulnérables sont celles d'un déploiement et d'un repliement incessant et vulnérable de matières insaisissables mais qui sont toujours les signes d'une présence absente. La métaphore d'une cartographie animée par un souffle naissant d'un espace originel indécelable et pointant vers un inconnu inaccessible qui est la thématique même de *Cloud Atlas* sensibilise à la nécessité de temporalités plus ouvertes que celles du « Chronos ». C'est un appel à un temps plus souple, plus fragile aussi car plus malléable mais qui devient humain parce qu'il ne cesse de s'ouvrir à des temporalités autres.

c.3) Disponibilité et temps de l'autre

Appréhender la problématique du temps sous l'angle de la vulnérabilité nous a conduits à nous détacher du temps objectif et même de diverses appréhensions subjectives du temps pour nous intéresser spécifiquement aux temporalités comme modes de relation avec le sensible. Le temps est alors perçu comme un espace dynamique de déploiement de liens et de ruptures, de continuités et de discontinuités qui échappent en grande partie au sujet, l'empêchant de créer un rapport qui serait propre au temps. En revanche, comme l'explique Levinas ce rapport est fondamentalement dépendant des relations qu'il établit avec les autres :

> La relation avec l'avenir, la présence de l'avenir dans le présent semble encore s'accomplir dans le face-à-face avec autrui. La situation de face-à-face serait l'accomplissement même du temps ; l'empiétement du présent sur l'avenir n'est pas le fait d'un sujet seul, mais la relation intersubjective. La condition du temps est donc le rapport entre humains ou dans l'histoire (Levinas 1983, 68-69).

memory, from geological eons to an instantaneously networked globe. Characters and events "distant" from one another on history's timeline are placed in proximity or echo one another uncannily across generations » (Harris 4).

[238] Le souffle n'est en fait présent que d'une façon toujours symbolique « fantomatique comme un souffle indistinct » selon l'expression de Pierre Fédida (Fédida 1993, 30).

La rencontre avec l'autre, le partage d'une même vulnérabilité avec lui sont-ils néanmoins suffisants pour inscrire le temps dans un temps qui serait véritablement partagé ? Dans *Even the Dogs*, lorsque Robert et sa fille Laura se revoient après une longue séparation, Robert est convaincu qu'avoir traversé des épreuves semblables, avoir vécu les mêmes expériences de détresse devrait suffire à faciliter leur rapprochement. Il s'imagine que sa fille et lui vont constituer naturellement une sorte d'équipe solidaire, qu'ils vont affronter ensemble une nouvelle étape de leur vie mais ce n'est que le fruit de son imagination :

> Second time Laura came home she asked her dad if she could stay for a while. Remember that. He thought all his birthdays had come at once, thought he was going to keel over with it there and then. Thought things were going to be all right after that. He could see she'd got herself in a bit of trouble, bit of a mess, but it was something they had in common now, something they could get sorted out together, the two of them like a team, like father and daughter getting things right together, making up for lost time. Like fuck (ED 138).

Ce dont Robert prend conscience, c'est que le temps qui est passé, et qu'il n'a pas vu passer, ce temps en lui-même ne peut rien offrir, ne pouvant lui faire espérer rien de nouveau[239]. Il faut en effet s'interroger sur cette raison de cet échec cruel des retrouvailles de Robert et de sa fille Laura et de leur incapacité à s'inscrire l'un et l'autre dans un temps partagé. Il aurait sans doute fallu qu'existe déjà entre eux un élément qui fasse lien entre leur passé, leur présent et leur avenir, offrant une ouverture au-delà de leur seule vulnérabilité commune, au-delà d'un temps qui est inexorablement gâché. Un engagement réciproque et une promesse auraient pu créer cette impulsion, donnant une dynamique temporelle à leur relation[240]. Le sens de la promesse qui est au cœur de l'œuvre de Paul Ricoeur[241], « épousant le spectre entier de la temporalité » (Zarader 95)[242], fait cruellement défaut aux personnages *d'Even the Dogs* et l'une des causes de la mort de Robert tient en effet à une parole qui n'a pas été tenue. Cette incapacité à s'inscrire soi-même dans un serment et même à tenir compte de la promesse de l'autre est aussi illustrée

---

[239] Derrida écrit dans *Donner le Temps* : « On ne peut qu'être aveugle au temps, à la disparition essentielle du temps alors que pourtant d'une certaine manière rien n'apparaît qui ne demande et ne prenne du temps » (Derrida 1991, 17).

[240] Dans *The Human Condition*, Hannah Arendt souligne que l'acte de promettre non seulement est la seule façon de réduire toute l'imprévisibilité qui vient de la vulnérabilité mais permet au sujet de s'accomplir : « Promising, as a form of binding oneself for the future, is the great achievement of the self-disciplined and sovereign individual » (Arendt 1958, 245).

[241] « La promesse est évoquée à de multiples reprises dans l'œuvre de Ricoeur, notamment dans *Temps et Récit III* (1985, 418-424) ainsi que *La mémoire l'Histoire l'oubli* (2000, 630-634)). Mais elle ne fait l'objet d'une analyse approfondie et constante que dans *Soi-même comme un autre* et *Parcours de la reconnaissance* » (Zarader 84).

[242] Marlène Zarader explique ainsi l'importance de la notion de promesse dans l'œuvre de Paul Ricoeur : « On comprend mieux alors en quel sens elle porte le destin de l'ipséité : non pas seulement en tant que celle-ci s'oppose à la mêmeté, mais en tant qu'elle la reprend dans une unité plus englobante. La promesse ainsi entendue opère la médiation tant cherchée entre *idem* et *ipse*, elle assure l'unité des trois dimensions temporelles – l'unité d'une vie » (Zarader 95).

par la façon méprisante dont Danny se moque de Laura lorsque celle-ci s'engage à suivre une cure de désintoxication :

> About a million things in his life he regretted, but laughing at Laura like that was top of the list. If he could take it back. If he could go back and tell her. If he could say Laura, mate, of course I believe you. Things will be different this time. Which was bollocks but it wouldn't have been hard to say it instead of laughing while she was pushing him off the bed, siting up and throwing her fag at him, pushing him and punching him and telling him to Fuck off fuck off fuck off get the fuck out of it (ED 45)

La réaction ironique et dubitative de Danny a produit des effets désastreux dans leur relation. Le rôle de déclenchement de temporalités sensibles que permet l'altérité ne pouvant plus s'exercer, le temps se fige et toute projection dans un avenir partagé que permettrait un engagement réciproque est bloquée. Dans une perspective très levinassienne, toute rencontre avec l'autre interroge le processus de subjectivation temporelle et conduit à appréhender le temps non à partir de la façon dont le sujet pense s'y adapter mais à partir de la déstabilisation qu'elle provoque en lui. L'instabilité provoquée par l'altérité vient ainsi rompre toute illusion d'un positionnement sécurisant en imposant au sujet d'accepter que ce qu'il croyait être son propre temps va lui échapper, ce que Levinas appelle dans *Autrement qu'être*, le « laps » : « La temporalisation comme laps — la perte du temps — n'est précisément ni initiative d'un moi, ni mouvement vers un quelconque télos d'action. La perte de temps n'est l'œuvre d'aucun sujet » (Levinas 1978, 87-88). Or, c'est paradoxalement à partir de cette perte irrécupérable et de cette passivité incontournable que la relation avec l'autre ainsi que toute perspective de communauté peuvent seulement s'envisager. La promesse, comme la confiance que nous avons déjà examinée, engagent le sujet dans un rapport au temps et à l'autre qu'il ne saurait maîtriser. Cette ouverture, ce laps ne peuvent se concevoir qu'à partir de l'altérité rendant impossible une identification de son propre temps avec le temps de l'autre mais ménagent un espace immense qui est celui d'un temps à partager. Nous avons déjà analysé comment, dans *Even the Dogs,* ce qui ne fonctionne jamais au niveau individuel s'accomplit à ce niveau collectif du « nous ». Ce temps que ne parviennent à partager ni Laura et Robert d'une part, ni Danny et Laura, d'autre part, l'ensemble des personnages d'*Even the Dogs* va en faire l'expérience dans un rapport collectif à un temps devenu potentialité de rassemblement, en tant que groupe pleurant la disparition tragique de Robert. Les personnages d'*Even the Dogs,* en tentant d'imaginer les dernières pensées de Robert avant de mourir, à partir de ce tourbillonnement d'images qui n'ont cessé d'envahir leur esprit tout au long du dernier parcours du corps de leur ami, se rendent

compte que le film de la vie de Robert est aussi le leur et qu'ils ont en réalité partagé avec lui un même temps :

> These things whirling through him as what no memories but as moments lived whirling through him while he lay there on the floor. Is that what happened. And did he remember or see or live again all the times with Yvonne. […]
> When she said I don't understand you, Robert, and I'm never going to this isn't what I wanted this isn't what I want no more. […]. This one moment whirling through his head the most as he lay there looking at the ceiling plaster crumble and fall. Was it that. Is that what happened. Did he see or remember or live all these things again. Like a lifetime in a moment. Like a dream of hours purred into. Is that what happens. Is that what happens to us all (ED 191-192).

Cette identité collective qu'ils construisent à partir de la disparition de l'un d'entre eux obéit ainsi à ce décalage dont parle Levinas, qui fait que la rencontre avec l'autre n'est jamais le fait de l'immédiateté d'une présence simultanée mais s'opère dans une dialectique temporelle de la vulnérabilité, fonctionnant toujours en fonction d'une articulation présence-absence dont Luisa fait également l'expérience dans *Cloud Atlas*. Lors de sa rencontre au musée d'art moderne de Buenas Yerbas avec Megan Sixmith, la fille du scientifique assassiné, Luisa Rey est fascinée par le portrait d'une vieille femme et s'imagine qu'elle ressemblera à cette femme d'ici quelques années :

> '*Look,' she says*, thinks Megan, '*at your future*. *Your face, too, will one day be mine.*'
> Time had knitted her skin into webs of wrinkles. Muscles sag here, tauten there, her eyelids droop. […]. *But she sees things I don't.* […]
> Megan glances sidelong. 'Luisa Rey?'
> She nods towards the portrait. 'I've always liked her. My dad met her, the real lady I mean. She was a Holocaust survivor who settled in BY. Ran a boarding-house over in Little Lisbon. She was the artist's landlady, before he was famous.' (CA 446).

Son portrait redonne à cette femme rescapée de la Shoah une forme de vie en offrant un nouvel éclairage à l'engagement et aux risques pris par Luisa, de par la vulnérabilité qui émane de son passé douloureux. Ce télescopage de temporalités vulnérables et sensibles s'opère également par le moyen d'une œuvre d'art dans *What a Carve-Up!* Avant de monter dans l'avion pour ce décollage qui lui sera fatal, Michael pense à une toile qu'avait peinte Phoebe avant de la détruire mais qu'il voudrait voir renaître :

> 'So, this is it, I suppose. I'll phone you tonight. We'll make plans.' He was about to close the door but he hesitated. There seemed to be something on his mind. He looked at her for a moment, and then said, 'You know, I had an idea about that painting. I can remember it quite clearly: so, I was thinking that if we sat down and I described it to you, and you found your old sketches, you could maybe —— Well, at least do something similar…'
> 'What did I say to you up on the terrace?' said Phoebe sternly.
> Michal nodded; 'You're right. Don't look back.' (WAC 489).

En suggérant à Phoebe de recréer sa propre œuvre à partir du souvenir qu'il en a gardé, Michael aspire à faire naître un lien singulier les unissant dans la complicité d'un rapport partagé au temps et à la création. Ce travail de reconstitution de ce qui n'est plus consistera pour chacun d'eux à retrouver dans l'autre un peu de lui-même, par le partage d'une temporalité faisant émerger pour eux un nouveau possible. Cette opération que l'on pourrait assimiler à une réparation est surtout celle de l'accès à une temporalité tenant de l'effacement et de la résurgence où le temps de l'autre tend à se confondre avec le sien. Par cette ultime tentative pour faire jouer cette dialectique vulnérable de la disparition puis de la réapparition qui constitue la trame même de *What a Carve-Up!,* Michael se rend disponible à un temps qui n'est plus le sien mais celui de l'autre[243]. S'il est un personnage qui ne parvient pas à accéder à cette disponibilité au temps de l'autre, c'est bien Larsson, l'humanitaire de *Jerusalem,* qui exprime sa lassitude quant à sa mission au Zambawi et son désir de retrouver l'Europe :

> Larsson addressed Pinner too. His tone was flat and bored so there was no mistaking that he'd heard this before and he wasn't going to rise to it. He said, 'Sylvia thinks I am a traitor because I'm leaving, Minister. But I have been here for three years and it is time to go home. I cannot achieve anything here. I have tried, but it just gets harder and harder. You know that yourself, Sylvia, whether you admit it or not.' (J 239).

Sylvia, qui est tout l'opposé de Larsson, lui avait exprimé toute sa réprobation : « The rats are leaving the sinking ship » (J 239), allant jusqu'à parler de trahison pour qualifier son départ. La conception très individualiste de son rapport au temps est associée chez Larsson à une position faiblement éthique, faite de désengagement et de renoncement, qui peut certes s'expliquer par une forme de désillusion face à la médiocrité des résultats obtenus. Toutefois, Larsson ne parvient pas à opérer ce basculement d'un rapport au temps dont le moi est le seul centre vers cette temporalité empreinte d'altérité que s'attache tout au long de son œuvre à définir Levinas[244].

En s'inspirant de Derrida[245], Fred Poché propose la notion de « co-donation temporelle » qu'il définit comme l'échange spécifique que permet le partage d'une même

---

[243] Dans *Le temps et l'autre*, qui regroupe quatre conférences faites en 1946 et 1947, Levinas définit le temps, comme le lieu même de l'altérité : « Le but de ces conférences consiste à montrer que le temps n'est pas le fait d'un sujet isolé et seul, mais qu'il est la relation même du sujet avec autrui» (Levinas 1983, 17). On trouve le même raisonnement dans *De l'existence à l'existant*, recherches que Levinas avait rédigées en captivité.

[244] Levinas utilise le terme de « passage » dans *Humanisme de l'autre homme* en parlant de « passage au temps de l'Autre » (Levinas 1972, 45).

[245] Dans *Donner le temps*, Derrida approfondit le sens du don qu'il définit de façon radicale. Il pense le don en effet en dehors de toute logique d'échange puisque, pour lui, ce qui caractérise le don, c'est une absence totale d'attente de réciprocité. « Pour qu'il y ait don, il faut que le donataire ne rende pas, n'amortisse pas, ne rembourse pas, ne s'acquitte pas, n'entre pas dans le contrat, n'ait jamais contracté de dette » (Derrida 1991, 26).

temporalité[246]. Il ne s'agit pas de se calquer systématiquement sur la temporalité de l'autre mais de tâtonner avec lui, sans aucune attente personnelle, vers une temporalité autre n'appartenant ni à l'un ni à l'autre. Cela implique déjà de se donner le temps d'une première approche, où chacun tente de sortir de ses schémas temporels très illusoires, prenant en compte tant la vulnérabilité que la temporalité spécifique à l'autre. Seule l'expérience de la vulnérabilité peut faire émerger des engagements authentiques vis-à-vis de l'autre en fonction d'horizons totalement indéfinissables, puisque, comme le rappelle encore Levinas : « l'absence de l'autre est précisément sa présence comme autre » (Levinas 1983, 89). Cependant, il est un autre espace d'altérité où se joue le défi que nous lance la vulnérabilité, intervalle d'échanges et d'interactions qui soulève la question de savoir s'il va favoriser ou contrarier le déploiement de ce temps de l'autre. C'est celui du langage, qui va nous conduire encore plus au cœur de la problématique de la vulnérabilité par l'examen de la façon dont les œuvres de notre corpus traduisent son insertion dans ces temporalités vulnérables que nécessairement il va articuler. La disponibilité au temps de l'autre ne peut en effet avoir de sens que par la possibilité d'une parole vulnérable, s'exprimant sans aucune crainte et ouverte à l'inattendu et à l'inouï.

[246] « J'appelle *co-donation temporelle* cette production conjointe d'une donation au sein de laquelle les interlocuteurs, dans une posture à la fois *narrative et critique*, inscrivent leur existence dans une temporalité commune » (Poché 92).

DEUXIÈME PARTIE : LE LANGAGE, VECTEUR DE LA VULNÉRABILITÉ ET DE LA QUÊTE DE SENS

Il est devenu impossible aujourd'hui de considérer le langage comme un objet de connaissance neutre, stable et autonome. La linguistique contemporaine[247] le définit en effet comme une activité totalement dépendante d'un contexte et d'un environnement avec lesquels elle est en permanente interaction. Parallèlement, l'éthique a perdu son statut de domaine objectif qui définirait des concepts immuables et des valeurs universelles. Prendre acte de ce double renoncement à l'existence d'une objectivité des propositions éthiques et à celle d'une neutralité du langage conduit à appréhender l'éthique dans la lignée des travaux de Cora Diamond et de Hilary Putnam[248], à partir de l'usage même que nous faisons du langage, et à examiner la façon dont nos préoccupations éthiques s'inscrivent dans cet usage. Leurs travaux consistent à analyser comment naissent et évoluent les rapports entre les sujets à partir d'accords, de désaccords et d'incompréhensions imputables au fonctionnement souvent opaque du langage[249]. Cette conception du langage et de l'éthique s'inscrit dans une perspective s'affranchissant de toute référence abstraite au vocabulaire théorique de l'éthique[250] pour s'intéresser à la dimension pratique du langage, ouvrant ainsi de nombreuses perspectives critiques, notamment, comme nous tenterons de le montrer, en rapport à la thématique de la vulnérabilité.

Notre démarche consistera, dans un premier chapitre, à examiner comment notre corpus offre des éclairages sur la notion d'une vulnérabilité au cœur même du langage et sur les perspectives critiques qu'ouvre cette notion. Poursuivant ce raisonnement dans un deuxième chapitre, en nous inspirant de la théorie des actes de langage d'Austin, nous nous pencherons

[247] Après Saussure présenté comme le père de la linguistique structurale, avec son *Cours de linguistique générale* (1916), l'apport le plus déterminant est celui d'Émile Benveniste dont les textes parus entre 1939 et 1970 ont été regroupés dans les deux volumes de *Problèmes de Linguistique générale*.

[248] *The Realistic Spirit: Wittgenstein, Philosophy and the Mind* de Cora Diamond et *Ethics Without Ontology* d'Hilary Putnam sont deux ouvrages essentiels de la pensée éthique contemporaine.

[249] Dans sa *Leçon inaugurale au Collège de France* prononcée le 7 janvier 1977, Roland Barthes a insisté sur cette opacité foncière du langage en l'associant au phénomène littéraire : « Le réel n'est pas représentable et c'est parce que les hommes veulent sans cesse le représenter par les mots qu'il existe une histoire de la littérature » (Barthes 1978, 21-22).

[250] En France, les travaux de Jacques Bouveresse reposent également sur cette conviction qu'il n'y a pas de champ spécifique à l'éthique mais seulement un esprit et une attitude qui peuvent traverser n'importe quelle forme de discours. Faisant référence à Wittgenstein, il explique : « Ce que Wittgenstein veut dire pour une part, c'est que l'éthique n'a rien à voir avec ces questions philosophiques [le Bien, la bonne vie, etc.] : là où l'éthique est réellement présente, on ne nous parle pas de l'éthique; et là où l'on en parle, on parle en fait d'autre chose » (Bouveresse 1973, 78).

plus précisément sur « ce que fait le langage »[251]. Appréhender le langage comme acte permet de le relier à la vulnérabilité caractéristique de tout projet humain qui ne réalise toujours qu'imparfaitement son intention initiale quand il ne subit pas l'échec. Une articulation incertaine s'opère ainsi entre des « formes de langage » et des formes de vie. La notion de « forme de vie », que l'on doit à Wittgenstein[252] et qui a été reprise par Stanley Cavell et Sandra Laugier, offre un regard sur l'humain comme spécifiquement vulnérable de par son immersion dans des ajustements instables entre des formes de vie et des formes de langage. Cela nous permettra de poser les bases d'une poétique de l'énonciation vulnérable à partir de la notion austinienne de force illocutoire et de celle de « pâtir de la vie » empruntée à la phénoménologie radicale de Michel Henry.

Enfin, dans un troisième chapitre, nous nous pencherons sur la façon dont sont appréhendés dans notre corpus des actes de paroles certes aussi divers que l'aveu, le pardon, la confidence, la promesse, l'appel et la plainte en nous interrogeant quant à leur véritable nature de « parole vulnérable ». Nous tenterons alors de mieux définir cette « parole vulnérable » en fonction des outils critiques précédemment développés. Enfin, nous nous interrogerons sur la façon dont l'énonciation de cette « parole vulnérable » est traversée par le désir. Cela nous conduira à une lecture plus psychanalytique de notre corpus et à l'examen de cette forme de vulnérabilité singulière à laquelle nous expose le langage par son croisement permanent avec des exigences pulsionnelles. Enfin, nous examinerons comment la vulnérabilité oblige à penser l'imaginaire d'une façon très spécifique et les façons par lesquelles cet imaginaire porté par la parole vulnérable s'accorde au concept de figuralité tel que l'a défini Lyotard.

---

[251] C'est le titre même de la contribution de John Langshaw Austin « How to Do Things with Words » (1976) qui a été reprise par John R. Searle dans « Speech Acts » (1969) qui sont les deux œuvres fondatrices de la théorie des actes de parole. La notion essentielle qu'introduit Austin est celle de la performativité du langage qu'il définit à partir de l'exemples des cérémonies de mariages ou de baptême d'un bateau où l'énonciation correspond à la réalisation d'une action : « What are we to call a sentence or an utterance of this type? I propose to call it a performative sentence or a performative utterance, or, for short, 'a performative'. The term 'performative' will be used in a variety of cognate ways and constructions, much as the term 'imperative' is. The name is derived, of course, from 'perform', the usual verb with the noun 'action': it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action—it is not normally through of as just saying something » (Austin 1976, 12).

[252] La notion de forme de vie apparaît dans ce qu'il est convenu d'appeler « la seconde philosophie » de Wittgenstein, celle qui a fait suite au *Tractatus logico-philosophicus* (1921) et s'en démarquerait. Les *Investigations philosophiques* (1936-1949) en sont le texte majeur. Pour Wittgenstein, à chaque forme de vie est associé un « jeu de langage », c'est-à-dire une façon spécifique d'utiliser le langage. Selon lui tous les problèmes, qu'ils soient philosophiques ou non, résultent toujours de confusions entre des « jeux de langage ».

CHAPITRE IV : LE LANGAGE, LIEU D'OPACITÉ ET OPERATEUR ÉTHIQUE

Toutes les fonctions du langage sont en relation à l'éthique, dont la principale, sa fonction relationnelle et expressive, par sa faculté à convoquer des modalités toujours très contrastées voire contradictoires, fait que son usage ne peut être associé à une quelconque neutralité. De plus, le langage servant à construire des représentations du monde elles non plus jamais neutres, peut être considéré comme l'outil-même facilitant ou faisant obstacle au développement d'un sens éthique. Avant même toute analyse et de façon intuitive, on peut percevoir qu'il est animé de formes d'énergies très diverses selon son usage. Les forces qui le traversent quand il exprime l'empathie et le souci de l'autre sont d'une toute autre nature que celles lui servant à exprimer l'image d'un monde purement logique et rationnel occultant les réalités de la vulnérabilité et de la souffrance. Si l'inscription du sujet dans le langage est toujours a priori une ouverture à l'autre, il nous faut toutefois nous interroger sur les raisons pour lesquelles cette inscription ne suffit pas à l'ouvrir à l'altérité.

a) Les grandes fonctions du langage en rapport à la thématique du vulnérable

Toute réflexion éthique sur la vulnérabilité, comme nous en avons déjà plusieurs fois fait la remarque, impose de faire référence à un sujet vulnérable défini à l'opposé d'un sujet autonome, isolé, ne dépendant que de lui-même, qui est encore très présent dans la pensée contemporaine. De par ses fonctions mêmes et son usage, le langage soulève une problématique déterminante quant au positionnement de ce sujet vulnérable : celle de son insertion dans la multiplicité des rapports humains allant de l'usage de la force et de la contrainte à celle de l'expression de la tendresse et de la douceur. Le sujet vulnérable s'inscrit à tout moment dans ses relations avec l'autre, dans ce continuum des fonctions du langage allant de son usage purement rationnel à ses possibilités de traduire un rapport au sensible.

Nous examinerons à la lumière des cinq œuvres de notre corpus les façons dont le langage peut se faire coercitif et dominateur, celles par lesquelles le réduire à un rôle exclusivement instrumental peut être porteur de lourdes menaces et enfin nous nous interrogerons sur les façons dont il peut se relier à l'affect et au pâtir.

a.1) Le langage, instrument de discrimination et de domination

Le langage, par sa dimension relationnelle, est constamment orienté car sa plasticité le prête aux usages les plus variés. Nous nous intéresserons d'abord aux plus néfastes et pernicieux qui

ont en commun d'entretenir des rapports de force renforçant la domination des plus forts et accentuant la vulnérabilité des plus faibles.

Le langage pourrait a priori être considéré comme l'outil par excellence permettant aux humains d'échanger entre eux d'une manière spontanée, généreuse et désintéressée. Si l'on en croit Michael au tout début de *What à Carve Up!*, évoquant un souvenir d'enfance, cette fonction aurait bien existé dans nos sociétés mais elle se serait perdue :

> In common with all of their generation, my parents had the gift of getting into conversation with strangers without apparent difficulty. It was a gift I assumed I would one day grow into — once the shyness of childhood and adolescence were behind me, perhaps — but it never happened, and I realize now that the easy sociability which they seemed to enjoy wherever they went had more to do with the times than with any special maturity of temperament (WAC 32).

Le réflexe d'aller vers l'autre et de lui parler de façon spontanée aurait donc disparu. Depuis la Grèce antique, il est admis que le langage est l'antidote de la violence[253]. Cependant, Pierre Bourdieu, dans *Ce que parler veut dire,* a sorti le langage de cette logique en expliquant que la violence pouvait s'exercer sans usage de force brutale mais directement dans et par le langage[254]. Nous verrons en étudiant la théorie d'Austin comment le langage est effectivement toujours porteur d'une force et que cette dernière peut s'utiliser de multiples manières. La violence au cœur du langage définie par Pierre Bourdieu est une force unidimensionnelle consciemment exercée par un locuteur pour asseoir sa domination. Il va même jusqu'à élargir l'usage de cette violence à tous les rapports de langage qui, traduisant des rapports de force entre dominants et dominés, expriment toujours selon lui des formes de « violence symbolique »[255].

Dans *Cloud Atlas*, au cours de l'épisode postapocalyptique de *Slosha's Crossin' an' Ev'rythin' After,* les Prescients, seuls rescapés de la civilisation, accostent avec leur grand navire sur les rivages de l'île où vit Zachry et se montrent d'emblée très peu bavards : « An' Prescients din't speak much, nay » (CA 259). Il se crée entre les Prescients et les habitants des Vallées un mur infranchissable qui tient à des différences de langage : « A myst'rous Smart stopped us goin' close up » (CA 259). Cet écart de langage va susciter la plus grande méfiance

---

[253] Dans *Logique de la philosophie*, Éric Weil montre que cet antagonisme entre violence et langage a accompagné le développement de la philosophe et que le langage a toujours été considéré comme le meilleur outil de prévention de la violence.

[254] Thomas Hobbes avait déjà remarqué dans *Le Léviathan* que faute de posséder des griffes et des cornes, l'être humain disposait d'une arme redoutable, le langage mais que ce n'était pas sa véritable fonction : « for seeing nature hath armed living creatures, some with teeth, some with horns, some with hands to grieve an enemy, it is but an abuse of speech, to grieve [him] with the tongue, unless it be one whom we are obliged to govern » (Hobbes 34).

[255] Pierre Bourdieu explique dans *Ce que parler veut dire* : « Les rapports de communication par excellence que sont les échanges linguistiques sont aussi des rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent les rapports de force entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs » (Bourdieu 1982, 14).

de Zachry envers Meronym qui est en quelque sorte l'ambassadrice des Prescients auprès des habitants des Vallées. Le fait que Meronym écrive des rapports inquiète beaucoup Zachry. Aucun habitant des Vallées ne peut lire ni comprendre ce qu'écrit Meronym. Qu'une étrangère puisse transmettre des informations le concernant lui et ses proches est vécu comme une réelle agression par Zachry. Le langage devient un outil menaçant, un moyen d'enregistrer des éléments de son existence, de les stocker, éléments qui parlent de lui à sa place. C'est alors un véritable sentiment de dépossession qu'exprime Zachry. Une partie de lui-même est captée par le langage de l'autre, et il n'a aucun moyen de s'y opposer :

> […]. What you writin 'bout, Aunt Meronym? asked Catkin, but the Prescient jus' answered, My days pretty one, I'm writin''bout my days.
> I hated her pretty one stuff in my fam'ly an' I din't like the way old folks came creepin'up askin' her for lowdown on how to live long. But her writin'bout the Valleys what no Valleysman could read, that anxed me most. Was it Smart or was it spyin' or was it the touch o' Old Georgie? (CA 265-266).

Les mots qu'utilise Meronym n'ont aucun sens pour Zachry mais ils semblent néanmoins avoir un pouvoir terrible[256]. Cette agression que ressent un sujet lorsqu'un autre construit une représentation langagière de lui-même, lui échappant totalement, incite à se demander si une façon spécifique de domination ne serait pas liée à des formes du langage qui, par leur nature, conduiraient à figer systématiquement l'autre dans un cliché quel qu'il soit[257]. De fait, Meronym ne fait que se servir du langage et elle n'a aucune intention agressive, ce qui n'est pas le cas du père de Dawn, Horace Sheringam, qui humilie délibérément Desmond son futur gendre dans *Lionel Asbo*. Personnage caricatural, comme souvent chez Martin Amis, il explique à Desmond qu'il souhaite que ses relations avec sa fille s'interrompent. Son seul argument repose sur de stupides préjugés raciaux. Il développe ainsi un raisonnement totalement délirant, s'appuyant sur une approche farfelue de l'anatomie :

> *It's nothing personal, Desmond*, he would typically begin as he settled down to his bowl of Heinz tomato soup (to be followed, invariably, by Bird's Eye fish fingers), *but you see, you and Dawn have different brains*.
> *Oh come on Dad,* groaned his daughter.
> *Please love, don't start*, groaned his wife.
> *Different how, Mr Sheringham?*

[256] Dans son ouvrage *Langage et idéologie*, Olivier Reboul remarque que les mots n'ont pas besoin d'avoir de sens pour déployer un pouvoir : « Comme dans la magie, les mots n'ont pas de sens, ils ont un pouvoir : un pouvoir qui est inversement proportionnel à leur sens » (Reboul 34).

[257] Ce figement par le langage n'est pas sans analogie avec le processus de « glaciation » que nous avons observé dans le vécu de temporalités bloquées. La problématique du figement représentationnel ou sémiotique a conduit Henri Boyer à définir la notion d' « Identitèmes » : « Le constat de départ est celui de l'existence de « mots » […], plus identitaires que les autres. Il s'agit de mots (et groupes de mots) qui ne sont pas que des dénominations de personnes, de lieux, d'objets ou encore de périodes ou d'événements : ils sont surtout pourvus d'une connotation ethno-socioculturelle indiscutablement notoire et stabilisée » (Boyer 6).

> And Horace, who was an unemployed traffic warden (in Diston — where traffic wardens were in any case unknown), would patiently proceed. *Well. Your brain's smaller' and a different shape. Whilst hers is normal, yours is closer to a primate's. Nothing personal, lad… Oh, I see I can't even state a scientific fact. In my own home.*
> [...]
> After a few months of this Des started saying, *What about your brain Mr Sheringham? Is yours bigger than mine, too?* […]
> Horace's face was dark red, and twisted and seized, a crustacean face (with nose and chin shaped like a claw) and tiny black eyes (LA 83-84).

Les propos sont d'une telle absurdité qu'ils laissent sans voix. Il n'y a rien à faire, rien à répondre. Aucun argument ne peut être défendu, aucune discussion ne peut s'engager et toute dynamique d'échange est irrémédiablement bloquée. La description cruelle du physique de Horace pourrait être une consolation amusante mais elle renforce encore la caricature qui prend une dimension bestiale[258].

Le langage offre à Horace la possibilité de s'installer dans une posture identitaire tout à fait factice, celle du « Blanc » prétendu supérieur. Aussi inculte que soit certainement Horace, il se sert d'un discours faussement idéologique se fondant sur des différences imaginaires pour justifier une prétendue supériorité. Horace s'attribue ainsi ce que Ruwen Ogien appelle la « liberté d'offenser » (R. Ogien 16). Associer la liberté à l'offense tient de l'oxymore et soulève la question de savoir si défendre la première suffit à justifier la seconde. Certes, le langage à lui-seul ne peut provoquer aucun dommage physique mais reconnaître que l'agression verbale est de nature immatérielle ne signifie pas qu'elle est dépourvue d'effets bien réels. Toutefois, sans aller jusqu'à ces extrêmes que sont les injures et les formes verbales de mépris ayant pour unique finalité de blesser, il semble que le langage ait toujours un effet discriminant, du moins tel que nous le pratiquons de façon dite naturelle. La discrimination correspond à la projection d'une image dévalorisante qui, comme celle portée par l'offense, n'est pas justifiée. Les situations les plus ordinaires, comme l'explique Bourdieu, usent et abusent de cette potentialité du langage. Dans *What a Carve Up !,* les Winshaw se servent du langage selon ce schéma bien

[258] La férocité de Martin Amis consistant à réduire ses personnages à des caricatures où leur apparence physique peu séduisante ne fait que refléter leur nature profonde peut créer chez le lecteur un sentiment de malaise. Au portrait burlesque de Lionel, loubard inculte et frimeur, vient se superposer celui d'Horace, archétype même du raciste grossier et haïssable. Ces descriptions ne sont effectivement pas neutres, s'appliquant à des individus représentatifs des catégories sociales les plus pauvres de l'Angleterre contemporaine. On pourrait reprocher à Martin Amis de procéder à de l'étiquetage social pour ne pas dire du « racisme de classe ». La critique que fait Stefan Beck du roman de Martin Amis est sur ce plan particulièrement acerbe : « Martin Amis's *Lionel Asbo*—whose subtitle. *State of England*, advertises the thrill of travel to non-Brits—feels oddly like the work of a tourist. Oddly, that is, because the Amis of *London Fields* (1990) and *The Information* (1995) seemed perfectly at ease in his country's grimy Londerworld. The Amis of *Asbo* observes England's criminal class from a safer remove, with all the subtlety of a binoculars-wielding rube on safari » (Beck 31). Il semble toutefois que ce serait à notre tour caricaturer le texte de Martin Amis que de le réduire à cette seule dimension car, comme nous le verrons, le roman révèle sur le plan social et politique une vision beaucoup plus nuancée et subtile des inégalités sociales — quoique très acerbe — que l'on ne saurait limiter à celle d'un surplomb méprisant.

spécifique. Lors d'un repas organisé à Winshaw Towers, Roddy présente la jeune artiste Phoebe à sa sœur Hilary, rencontre qui va conduire à un débat passionné entre les deux jeunes femmes sur la situation du marché de l'art en Angleterre. Phoebe exprime avec courage sa condamnation des pratiques mercantiles de Roddy Winshaw, qui pénalisent les jeunes artistes :

> So, what you're doing, in effect, is robbing the country of its own culture? It's as simple as that.' She sipped her wine, somewhat abashed.
> «'I wonder how long she's been working on that little speech?' Hilary asked (WAC 196-197).

La réponse d'Hilary se réduit à une formule méprisante. De toute sa supériorité, Hilary fait comprendre à Phoebe que n'importe qui n'est pas autorisé à s'exprimer sur n'importe quel sujet. Alors que le débat se poursuit et que Phoebe insiste sur les aspects contradictoires des propos d'Hilary, cette dernière va littéralement discréditer celle qui ose la contredire :

> There was a pause before Hilary said 'She really does come out with the most remarkable things,' in a slightly strangled voice. […] 'There's this thing called the real world,' said Hilary. 'Have you heard of it? 'She didn't wait for the answer. 'You see, we can't all decide that we want to be artists, sitting up in some lofty enclosure, […]. A smile spread itself across Hilary's face, and she turned to her brother. 'Oh, darling, she's priceless. I really must congratulate you. How did you find her? You realize what you've got here, don't you? I do believe you've managed to track down a bona fide, old-fashioned, dyed-in-the-wool, head-in-the-clouds socialist. They're terribly rare. You know. (WAC 198-199).

Hilary joue le rôle de la personne qui assume pleinement la réalité et ne se berce pas de rêveries stériles, contrairement à l'image qu'elle veut donner de Phoebe. Elle ne profère aucune insulte directe mais use de procédés plus subtils d'ordre métaphorique, lui permettant de porter un discrédit sur le raisonnement de Phoebe. Les propos d'Hilary illustrent un usage strictement conventionnel du langage, confirmant des rapports de force déjà constitués existant préalablement à toute prise de parole. Il faut alors se demander si le langage ne pourrait pas trouver sa source et son énergie ailleurs que dans la reconduction d'une « doxa » produisant un imaginaire de différenciation, offrant une légitimité aux situations existantes et les empêchant d'évoluer.

a.2) Le langage « rationnel » et les risques d'occultation de la vulnérabilité

Outre l'usage discriminant que nous venons d'examiner, il est un autre usage tout aussi aliénant et bloquant du langage qui consiste à le réduire à sa fonction strictement instrumentale. Chaque fois qu'un locuteur se contente d'appliquer des procédures langagières apparemment neutres mais très codifiées et formalisées, il se protège en réalité du risque que lui ferait courir une relation vivante et singulière avec un ou d'autres sujets. Cette approche rejoint la notion

d'énonciation procédurale à partir de laquelle Emmanuel Diet définit l'émergence d'un « *homme procédural*»[259]. Au processus complexe de subjectivation inhérent à tout rapport langagier se substitue une simple mécanique d'intériorisation de normes strictement objectives. Le langage de la procédure tend à devenir la forme de langage exclusive de pans entiers de la société. On le retrouve de façon manifeste dans les secteurs de l'entreprise, de l'armée, de la justice. Dans ce régime langagier, c'est en toute transparence que se déploie un déni absolu de la vulnérabilité. Le langage est ainsi réduit à créer des rapports prétendument objectifs à des faits exprimés eux-aussi dans toute leur froide objectivité. Un exemple en est donné dans *Even the Dogs,* lorsque le *coroner* livre à Laura ses conclusions suite à l'enquête sur les circonstances de la mort de son père :

> CORONER: […] and following your statement to the police, the photograph records of the scene were reviewed and no evidence of the items you described purchasing at the garage could be found. So, we must conclude, as we are unable to ask Ben in person, that for whatever reason he didn't or wasn't able to deliver the food.
> LAURA: *(inaudible*) (*expletive)*
> CORONER: I think we'll leave that line of questioning there; it's unlikely to shed any more light on the cause of your father's death and I can see it is causing you some distress, for which I can apologise. (ED 189).

Pourtant, le *coroner* qui s'adresse à Laura est humain, compréhensif et s'excuse même du trouble que causent ses conclusions. Son rôle est toutefois de mettre un terme à une procédure qui lui impose de respecter des normes bien précises. Il informe Laura de faits indiscutables qu'elle-même n'ignore certainement pas, mais qui n'éclairent que partiellement les circonstances de la mort de Robert. Il n'y a aucune malveillance de la part de l'homme de loi qui est même indulgent par rapport à la négligence de Laura, laquelle a certainement été fatale à Robert. Sa seule référence est la notion de faute au sens juridique qu'il ne peut retenir dans ses conclusions. Cela suffit pour ramener Laura à un doute quant à sa responsabilité et sa culpabilité. En réalité, tout a donc été dit : la justice a fait son travail et conclu qu'il n'y avait aucun coupable. Pourtant il y a eu objectivement une faute et Laura voudrait comprendre. C'est maintenant que l'on attendrait une parole mais tout se referme inexorablement comme la porte du crématorium et Mike sera le dernier à sortir :

[259] Emmanuel Diet assimile la généralisation de procédures formalisées et abstraites à l'exercice d'une véritable violence sociale : « La violence rationnelle des nouvelles formes d'exploitation prend précisément la forme de procédures qui, étayées sur les théories du conditionnement opérant et la connaissance précise des mécanismes de normalisation comportementale, se parent des prestiges de la technique et de l'efficacité des technosciences pour tenter de réduire les sujets, de manière systématique et volontaire, à l'état agentique décrit par Milgram à travers leur engagement dans des logiques qui leur échappent » (Diet 14).

> The door closing behind him and the room still ringing with his presence and we watch Laura.
> The tilt of her head as she watches the coroner gather her. And she realises there are no more. But what about. Everything else she needs to know. Everything else she wants. But she won't. It's not. It's what is it outside the remit of the court. Isn't it always. Aren't we always outside the remit (ED 194).

Le discours normé de la procédure, clôturant le dossier de la mort de Robert, ne sert en réalité à rien. L'analyse des faits selon une simple logique juridique, par son caractère objectif, n'offre aucune réponse à la culpabilité qui étreint les personnages même si on peut lui reconnaître le mérite de ne pas l'aggraver. Tout en manifestant du respect pour la peine de Laura, le *coroner* ne prend pas la mesure de sa vulnérabilité et bloque l'émergence d'un sens que Laura cherchait et va probablement continuer désespérément à chercher.

Ce même décalage du langage procédural avec un vécu vulnérable se constate dans *Jerusalem* où les rapports officiels, les statistiques ne traduisent en rien la souffrance du peuple du Zambawi :

> Sylvia had read Zambawi's national AIDS statistics. But until now, she hadn't been able to turn them into anything visual, meaningful, comprehensible. This wasn't her fault, but the fault of the statistics themselves — their breadth, their shamelessness, and their vulgar absurdity.
> Picture an individual dying of an AIDS-related illness. Place her in a room as quiet as a library, her family around her to hold her hand and mop her brow, a scene of warm colours and heady atmosphere worthy of Titian. But can you really picture two million people infected with the virus, a quarter of the adult population nationwide, and one in three in the city? Surely the lens of your mind's eye is not wide enough to record that reality and the resolution of your imagination not sharp enough to capture its consequence (J 163).

Il est effectivement difficile d'imaginer comment le langage pourrait exprimer la réalité de deux millions de personnes contaminées. Quand la misère atteint une échelle inconcevable, la traduire en chiffres ou en mots semble dérisoire. Chaque fois que le langage ne fait plus référence à des individus vivants, singuliers et identifiables la mesure des choses devient « dividuelle », comme le dit Deleuze dans *Pourparlers* (Deleuze 1990b, 244). Des entités « digitalisées » se substituent aux sujets souffrants et créent une sorte de matière « dividuelle » constituée de « dividus » indistincts. Le langage crée une illusion d'objectivité qui n'exprime rien car ne peut en émerger aucune parole. Cette objectivation n'ouvre que sur du vide, ne suscitant même pas le moindre effort pour s'interroger sur les raisons de la souffrance de tant de personnes. Sylvia s'insurge à juste titre contre ce langage mort et exprime un véritable plaidoyer pour un autre langage, pour la renaissance d'une langue sensible qui semble s'être éteinte.

Cependant, le langage dans sa dimension objectivante ne conduit pas seulement à un décalage choquant par rapport à des réalités douloureuses mais peut aussi mener à des modes d'action terrifiants. Le plan d'action que Lionel va mettre en œuvre pour empêcher les agissements supposés de sa mère Grace avec Rory, ce mystérieux écolier au blazer bleu, obéit à une logique très précise, presque trop parfaite :

> 'With such a matter as this, Des, you got to consider you objectives.' He sat back. 'Which are. One. Put an end to the nonsense with the sexual relations. Obviously. Two. Keep it quiet. Fucking hell, I'd have to *emigrate*. The Sates, I suppose. Or Australia. A paedo for a mum? A *nonce* for a mum? Nice…Three. Ensure, beyond doubt that nothing of this nature happens again. Ever…It's like—a puzzle. A labyrinth. You consider you objectives. Then you turn to you options' (LA 42).

Lionel déploie un véritable discours guerrier qui reflète toute l'ambiguïté du personnage, authentique voyou mais obsédé de l'ordre et des valeurs morales, figure oxymorique du loubard justicier. Il est difficile d'être plus violent que Lionel mais difficile aussi d'être plus sourcilleux que lui sur certains principes. Lorsqu'il prépare un mauvais coup, il devient terriblement rationnel et son langage s'améliore en conséquence. Quand le langage fait l'objet d'un effort de maîtrise, d'une espèce de rationalité calculée et froide, il peut être porteur d'une force démesurée qui peut devenir inquiétante. Le maniement habile des mots présente toujours quelque chose de suspect et conduit à s'interroger sur l'énergie qui l'anime.

À travers le discours de Lionel s'exprime toutefois une sorte de vérité quant à la force que véhicule le langage, notion qui est au cœur de l'approche pragmatique selon laquelle toute énonciation est mise en mouvement d'une énergie. François Laplantine l'explique ainsi dans *Le Social et le sensible :*

> La pensée n'est pas séparable du mouvement dans laquelle elle prend forme et s'organise […] il y a quelque chose d'énergique et de vital dans le langage qui ne laisse pas réduire à des « messages » à décoder, des informations à « communiquer » ni même des significations à « interpréter » (Laplantine 200).

Le discours et les actes de Lionel révèlent aussi une sorte de perméabilité inquiétante entre la rationalité extrême du langage et la violence physique qui soulève la question de savoir si toute forme de rationalité instrumentale ne porte pas en elle un insu de violence. Lionel réagit selon le vieux réflexe de toute société voulant se protéger, en se préservant de la contagion du mal par le châtiment de celui par lequel il est supposé s'être propagé. Toutefois, si celui qui est châtié, comme c'est le cas, est innocent, l'expédition punitive tient du cauchemar. Il faut donc toujours se demander de quelle énergie se nourrit le langage. Lorsqu'il se limite au déploiement d'une pure rationalité, sans aucun lien à l'affectif ni au sensible, la force qu'il met en œuvre risque de conduire à une réalité horrible. Si les mots qui disent les émotions et les affects ne

sont plus présents ni opérants, il faut souvent s'attendre aux pires débordements en termes de violence exercée sur l'autre.

a.3) Le langage et le sensible comme conditions d'émergence d'une capacité éthique

Le monde sensible est le plus souvent perçu comme préexistant au langage et antérieur à toute énonciation. Cette conception du monde sensible comme extérieur au langage dépasserait ainsi ses possibilités et en traduirait les limites. À l'opposé de toute tentation de maîtrise, une éthique de la vulnérabilité ne peut se concevoir qu'en relation au sensible qui seul peut contribuer à établir des rapports aux autres et au monde plus riches que ceux guidés par la seule rationalité. Ce serait certainement une erreur que d'opposer le langage et le sensible car les émotions, les sensations, les perceptions ne sont pas étrangères au langage qui les véhicule et peut puiser une force dans leur énergie singulière.

Nous venons de voir comment une énergie malsaine est mise en œuvre par Lionel Asbo à partir d'un schéma purement rationnel. Toutefois, un processus inverse peut se déclencher depuis le sensible, se nourrissant d'une autre forme d'énergie et pouvant faire naître des engagements bien plus positifs. Le sensible ne peut en effet être réduit à la sensation pure car comme l'explique Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception,* il est indissociable de son intelligibilité et c'est de cette conjonction que naît une relation dynamique du sujet avec le monde[260] :

> Le sujet de la sensation n'est ni un penseur qui note une qualité, ni un milieu inerte qui serait affecté ou modifié par elle, il est une puissance qui co-naît à un certain milieu d'existence et se synchronise avec lui (Merleau-Ponty 2021, 256)[261].

Dans *What a Carve Up !,* Michael puise dans son dégoût vis à vis des Winshaw, l'énergie nécessaire pour se lancer dans la double aventure de mener une enquête et de rédiger un livre, donnant ainsi une forme concrète à ce qui n'était qu'un réflexe sensible. Dans sa

[260] L'idée d'une dynamique partagée du sensible et de l'intelligible est une idée neuve en philosophie. La tradition philosophique occidentale s'est construite de Platon à Descartes sur l'idée d'une domination indiscutable de l'intelligible avant que Kant ne décrète une autonomie radicale des deux domaines. Le langage a longtemps servi d'argument pour justifier ces formes de dichotomies. Comme l'explique Jean Jacques Boutaud : « Les rapports de l'homme au langage, du langage à la raison, de la raison à la maîtrise des passions trompeuses, ont effectivement servi la cause de l'intelligible pour se libérer de la nébuleuse sensible plongée dans le flux, le continu, l'indistinct » (Boutaud 13).

[261] Nous retrouvons là l'expérience telle que la conçoit Merleau-Ponty comme émergeant d'un « sentir » et opérant une ouverture dynamique au monde « Nous avons l'expérience d'un monde, non pas au sens d'un système de relations qui déterminent entièrement chaque événement, mais au sens d'une totalité ouverte dont la synthèse ne peut être achevée. […]. L'unité du sujet ou celle de l'objet n'est pas une unité réelle mais une unité présomptive à l'horizon de l'expérience » (Merleau Ponty 2021, 264).

réaction très émotionnelle se profile un changement et s'amorcent un cheminement et un travail qui vont donner un sens nouveau à son existence :

> And so, out of my loathing for these people came a rebirth of my literary personality, and out of this rebirth came a change of perspective, a change of emphasis, an irreversible change in the whole character of the work. It began to take on the aspect of a voyage of discovery, a dogged, fearless expedition into the darkest corners and most recesses of the family history (WAC 90-91).

La prise en compte de sa propre émotion va produire chez Michael une parole certes très subjective mais chargée d'une vérité singulière. Il nourrit bien une sensibilité exacerbée dans son aversion envers les Winshaw mais de cette sensibilité peuvent émerger sa véritable histoire et son destin personnel. Le dégoût est en général difficile à définir car il est très réactif, ressenti d'abord sans véritable réflexion, de façon spontanée, exprimant un rejet presque viscéral. On ne peut toutefois nier qu'il correspond à une mise en mouvement qui, même s'il n'est initialement qu'un recul, incite souvent à l'action car du refus de l'abject peut naître une véritable force.

Toute expérience sensible ouvre donc un chemin souvent fait d'incertitude et de doute mais où le langage va jouer un rôle déterminant. Ce chemin peut s'ouvrir par des mots mais des mots sur lesquels le sujet n'a pas de réelle maîtrise, un peu comme s'ils l'appelaient, venaient vers lui, risquant même de le faire trébucher. Il existe une capacité du sujet à exprimer le sensible mais elle passe par l'événement d'une rencontre avec une force qui bouscule les limites de ce qu'il s'imagine être ses propres capacités d'expression[262]. Dans le choc de cette confrontation, il peut alors formuler un sens qui excède celui qu'il peut lui-même donner à ses mots et être ainsi surpris par ses propres formulations. Le rapport entre le sensible et le langage peut alors se concevoir comme un appel des mots qui sollicitent une ouverture plus large que celui offert par leur seul registre. Il nous semble que ce phénomène tient d'une forme d'adhésion du langage à une affectabilité fondamentale de la vie, notion que nous avons déjà abordée en présentant la pensée de Michel Henry. Elle servira de support théorique à notre réflexion sur une possible force spécifique du langage émergeant du pâtir de la vie.

Il nous semble nécessaire d'admettre que tout véritable rapport au sensible crée chez le sujet un effet de vulnérabilisation très ponctuel, très éphémère qui tient d'une brève déstabilisation, d'une dépossession, d'un dessaisissement mais qui en appelle à une re-

[262] Penser l'expérience sensible comme événement d'une rencontre soulève immédiatement la problématique de sa représentation. Comme l'explique Alain Badiou dans *l'Être et l'événement*, l'événement n'acquiert sa nature sensible que par une « dialectique de la présentation et de la représentation » (Badiou 1988, 200).

stabilisation, à une repossession et à un ressaisissement. Dans le rapport au sensible peuvent naître des formes de vérité, d'authenticité offrant l'intuition que l'on ne saurait tricher avec lui. Dans *Lionel Asbo,* c'est pourtant à cette forme de tricherie que ne cessent de se livrer Lionel et sa poétesse Threnody, en exhibant leur passion amoureuse dans les magazines. La compagne de Desmond, Dawn, est scandalisée par ce décalage flagrant entre le discours des médias et la réalité des sentiments de ce couple :

> 'Lionel and Threnody. There's something infinite in it,' said Dawn, peacefully and mysteriously (as always now).
> 'Infinitely what?'
> 'Poor. Imagine pretending to be in love.'
> 'Mm. Imagine.' (LA 183-184)

Ce simulacre d'amour, entre deux sujets qui se conforment en réalité à l'image qu'attendent d'eux les médias dont ils sont devenus les otages, afflige Dawn. Ce « faire semblant » est pour elle assimilable à de la pauvreté car il se réduit à un effet d'affichage creux et superficiel. Pour Dawn — et c'est une idée qui est communément admise —, le sensible doit être le domaine de la plénitude et de l'authenticité et non celui de la facticité. Contrairement à ce que croient Lionel et Threnody le sensible ne peut se limiter à sa seule représentation qui perd alors toute crédibilité. Il est en effet supposé mettre en mouvement ce qu'il y a de plus profond de plus sincère de plus émouvant chez un sujet, étant par définition indissociable de son engagement sincère et entier. Si, comme nous le verrons, la parole est un acte, il est alors intéressant d'examiner comment le sensible peut accompagner cet acte. Il existe des situations qui affectent le sujet et non seulement modifient son rapport au monde et aux autres mais aussi éveillent en lui une sorte d'énergie mobilisatrice. Tout un courant de la phénoménologie contemporaine s'est penché sur ce lien entre le sensible et l'action. Ainsi, Natalie Depraz, qui s'attache à définir ce qu'elle appelle une « phénoménologie du cœur », explique que le sentir et la passivité offrent une mise en sens émergeant de la « spécificité de l'émotion […] qui semble résider dans un type singulier de mouvoir » (Depraz 1999, 122). Nous examinerons dans notre prochain chapitre comment l'acte de parole lorsqu'il fait lien avec le vulnérable offre cette propriété de donner au sensible une véritable dimension actante.

b) Représentation par le langage et rapport au réel

L'éthique de la vulnérabilité tend à nous détacher d'un rapport au monde défini comme de nature exclusivement cognitive et rationnelle, c'est-à-dire s'appuyant sur les deux seules hypothèses contradictoires de notre capacité ou de notre incapacité à établir par le langage des

représentations objectives du monde[263]. Appréhender le langage depuis le vulnérable permet de dépasser ses prétendues limites, en positionnant la subjectivité en son cœur même et en l'articulant à des représentations qui en émanent par une relation vivante et permanente avec le sensible. Cette démarche peut effectivement conduire, comme le suggère Gilles Deleuze dans *Logique du sens,* à une totale remise en cause du concept de représentation. Pour lui, la représentation est en effet indissociable d'un effort de maîtrise qui implicitement revient toujours à objectiver le monde. Il reproche en effet à la représentation « d'en rester à la forme d'identité sous le double rapport de la chose vue et du sujet voyant » (Deleuze 1990a, 370). Deleuze préfère se focaliser sur une quête de ce qui diffère, de ce qui donne au langage une possible intensité. Sa démarche, qu'illustre une œuvre comme celle de Beckett, est celle de la recherche d'une façon de dire différente, démarche qui n'exclut pas nécessairement la représentation mais selon des formes émergeant de médiations à la fois fragiles et bien spécifiques[264].

b.1) Les mots et les choses (dire son rapport au monde)

La situation des clones Yoona et Sonmi dans *Cloud Atlas* est exemplaire de la problématique des rapports entre le langage et le monde. Pour les clones, la seule solution pour s'élever au-dessus de leur vocation purement utilitariste est d'accéder au langage. Il n'y a que par les mots qu'elles pourraient en effet s'ouvrir à ce monde extérieur dont l'accès leur a été rendu, par leur constitution même, totalement impossible. Yoona la première s'est intéressée au contenu des livres qu'elle cherche à partager avec Sonmi :

---

[263] Dans une perspective constructiviste absolue, la réalité n'existerait que par ce que le langage peut l'exprimer. Catherine Belsey dans *Culture and the Real*, formule ainsi les conséquences de cette approche quant au rapport au monde : « In American theory, in particular, a thoroughgoing constructivism or culturalism is currently paramount. […]. From this point of view, while what we can know is entirely culturally relative, what exists becomes reducible, either explicitly or implicitly, to what can be *said to* exist. In other words, epistemology subsumes ot occludes ontology » (Belsey 4). De façon très schématique, on peut considérer que le courant postmoderniste s'est défini par une opposition catégorique à la conception constructiviste du langage ainsi que l'explique Hans Bertens : « Like post-structuralism, [this] postmodernism rejects the empirical idea that language can represent reality, that the world is accessible to us through language because its objects are mirrored in the language (Bertens 6). Après avoir analysé les différentes variantes du postmodernisme, Bertens leur reconnaît un « dénominateur commun » qui serait le principe de l'incapacité du langage à représenter le réel : « If there is a common denominator to all those postmodernisms, it is that of a crisis in representation : a deeply felt loss of faith in our ability to represent the real, in the widest sense (Bertens 11). Nous chercherons à montrer que le grand défi que constitue le vulnérable, pour le langage, serait de l'affranchir d'une focalisation sur une problématique abstraite de la représentation, pour l'ouvrir à une expression du sensible.

[264] Isabelle Ost analyse ainsi la convergence des « parcours d'écriture » de Deleuze et de Beckett ainsi que de leur conception commune de la « représentation » : « […] une ferme volonté — esthétique, philosophique — de subvertir les formes de la représentation et d'en récuser la logique discursive, structurelle est partagée par Beckett et par Deleuze. Ce rejet commun a trait au refus du « bien dire », à savoir enfermer le dire dans une expression unique et figée, exactement adéquate. « L'anti-représentation » passe donc par une lutte pour le mouvement et le multiple. Lutte de l'expérimentation contre l'interprétation, afin de se maintenir entre toutes les significations — versus la tyrannie du « Signifiant-maître » […], entre tous les champs, politique, social, artistique, littéraire […], contre la maîtrise du discours afin de substituer à la maîtrise de la parole sa méprise […] » (Ost 6).

> Then she showed me the finest treasure of all; 'This book, 'she said, with reverence, 'shows outside as it really is'. […] The book had many pictures: grimy server serving three ugly sisters; a white witch showering her with stars, turning her into a lady like Mrs Rhee; a handsome pureblood clearing a way thru a thorny forest with a sword; seven even half-sized fabricants carrying strange cutlery behind a girl in a white skirt; a house built from candy; a seahorse combing a mermaid's hair; castles, mirrors, dragons. Of course, we couldn't identify most of these objects then. Most of the words in this interview I could not have employed when I was a server (CA 197).

Cependant, le monde que Yoona fait découvrir à Sonmi est un monde bien spécifique, celui de l'imaginaire et des contes. Un livre de contes n'est certes pas le meilleur accès à la réalité plutôt sordide de Nea So Copros et Sonmi expliquera combien le contact brutal avec cette réalité fut traumatique pour Yoona : « How could Yonna- 939 know that? Her Book of Outside promised a world of beauty, space and hiding-places » (CA 198). Yoona a été envoûtée par les promesses et descriptions contenues dans le livre de contes qui ont nourri en elle l'espoir d'un monde de magie et de beauté et d'une harmonie entre les mots et les choses. L'approche de Sonmi est beaucoup plus réaliste et moins restrictive car elle va diversifier ses lectures. Elle consacre son temps à lire les textes fondateurs de Nea So Copros mais aussi à découvrir des auteurs « anciens » comme Orwell et Huxley :

> My mind travelled the length, breadth and depth of our culture in those fifty days. I devoured the twelve seminal texts: Jong-Il's *Seven Dialects*; Prime Chairman's *Founding of Nea So Copros*; Admiral Yeng's *History of the Skirmishes*; you know the list. Indices in an uncensored *Commentaries* led me to pre-Skirmish thinkers. The library refused many requests of course, but I succeeded with the two Optimists translated from the late English Orwell and Huxley; and Washington's Satires on Democracy (CA 220).

Alors qu'elle est en pleine découverte du langage, émerge chez Sonmi une véritable capacité critique. Le désir de compréhension du monde qu'elle puise dans ses lectures est inséparable de son propre développement et de sa quête d'elle-même. Le langage lui permet d'accéder, malgré la censure, à la perception de la coexistence d'une multiplicité de rapports au monde qui s'entremêlent pour créer une réalité aux multiples facettes se répondant selon des jeux d'échos et de correspondances assez mystérieux. Se déploie au travers de son expérience cette idée qu'il n'y a pas un monde basique ou primaire sur lequel viendraient se rajouter d'autres mondes mais un développement parallèle de plusieurs mondes existant au même niveau de réalité, comme ceux de l'idéologie mais aussi du rêve et de l'imaginaire que révèlent les contes[265]. Toutefois, concevoir cette multiplicité de mondes symboliques ne signifie pas que ces mondes finissent

[265] Cette idée d'une pluralité des mondes a été abordée par de nombreux auteurs dont principalement William James dans *The Principles of Psychology* (James 296-297).

par se confondre mais au contraire que c'est leur hétérogénéité même qui leur permet de se mettre en relation. *Cloud Atlas*, en faisant accéder le lecteur à des monde divers mais toujours en relation, lui fait percevoir sa propre vulnérabilité quant à sa capacité à se relier à ce champ infini de correspondances et de liens qui constituent la complexité interactive du monde comme champ infini de signes[266]. Le roman de David Mitchell, de par sa construction même, est une sollicitation à sortir d'un monde fermé et uniquement fonctionnel pour s'ouvrir à une pluralité d'univers. Le personnage emblématique de Sonmi, en cherchant à se positionner en rapport à des monde symboliques très divers, procède en réalité à sa propre construction. Toutefois, comme le lecteur de *Cloud Atlas*, elle va découvrir que le sens qu'elle cherchait se dérobe sans cesse[267].

On retrouve une problématique très proche avec le personnage de Musa Musa dans *Jerusalem*. Il s'agit certainement plus pour lui de se reconstruire que de se construire et ce n'est plus le conte qui va lui servir de référent — ce qui est le cas pour Yonna —, mais le mythe. Musa Musa illustre une forme de vulnérabilité spécifique liée à ses difficultés à concilier la culture africaine de ses origines et la culture coloniale qui lui est toujours imposée par le monde occidental. Musa Musa, comme Sonmi, illustrent cette évidence qu'il n'y a aucune réalité en soi mais que tout est relié : pour accéder à un sens, il convient de se sensibiliser à des métaphorisations évoquant des jeux d'échos et de résonances parfois délicats à percevoir[268]. Pour Musa Musa, il n'y a en effet, aucun événement présent qui ne soit relié à ce qui s'est passé au temps des « Origines » qui aurait attribué à chaque chose, à chaque sujet une utilité, une fonction à remplir. La force du conte comme du mythe tient à cette capacité à dépasser le contexte d'une histoire pour en faire le support d'une construction énigmatique ouvrant toujours

---

[266] Dans *La pensée dérobée*, Jean-Luc Nancy écrit : « Pour finir, il s'agirait de penser comment nous pouvons saisir — sans la capturer — la chance d'être au monde, et d'y échanger quelques signes, cette chance presque impalpable et le plus souvent douloureuse à toucher. Les signes que nous échangeons sont sans fin. Ils ne renvoient pas à une signification commune — ni science, ni religion, ni philosophie — ils renvoient à leur propre renvoi mutuel et dans lesquels ils se dérobent tous. Ce dérobement, pourtant est notre être-en-commun » (Nancy 2001a, 105).

[267] Par sa façon de découvrir le langage, Sonmi s'inscrit véritablement dans ce que l'on a appelé « le paradigme du langage » correspondant au « linguistic turn » qui a mis fin à la primauté qui a toujours été donnée à la conscience individuelle et au sujet solipsiste ou monologique. Jürgen Habermas explique dans *La pensée post métaphysique : essai philosophique* sa « conviction selon laquelle d'une part le langage est le medium où s'incarne historiquement et culturellement, l'esprit humain, et selon laquelle, d'autre part, une analyse méthodologiquement fiable de l'activité intellectuelle doit prendre pour objet, non pas immédiatement les phénomènes de la conscience, mais les expressions langagières de cet esprit » (Habermas 1993, 173-174).

[268] Une scène de *Jerusalem* illustre à la fois la complexité du personnage de Musa Musa mais aussi son ambiguïté liée aux influences contradictoires qui ne cessent de le traverser. Les douleurs de son pied lui font perdre l'équilibre, il tente alors de se raccrocher faisant tomber quelques livres et c'est un ouvrage de Kipling qui s'ouvre : « Instead he looked at the Kipling that had fallen next to him and he read what he saw there: 'A people always ends by resembling its shadows'. Musa Musa had always felt an unlikely affinity with Kipling the great champion of imperialism, and he momentarily considered the horrid relevance of these words before he began the process of standing up again » (J 74). Il est extraordinaire qu'en tant que victime de la colonisation, il reconnaisse une pertinence à une phrase de Kipling qui, de façon métaphorique, l'aide à se relever.

sur une interrogation, voire un sens[269]. Le mythe comme le conte sont des langages qui parlent d'eux-mêmes et, même s'il est difficile de savoir vraiment d'où ils viennent, ils parviennent à dire des facettes du monde toujours très singulières. L'accès à ces facettes renvoie le sujet à sa vulnérabilité, car il ressent sa privation de toute capacité à se relier à un sens premier qui offrirait une explication du monde, globale, originelle et universelle, vulnérabilité que le monde occidental n'a fait qu'aggraver, comme l'explique Edison Burrows dans sa préface au *Livre de la mythologie zamba* :

> Finally, I consider the collective subconscious as expressed in these myths of some universal significance. In the contemporary West, our actions and morality are shaped at a societal level by law and at an impersonal level by custom, while any remaining mythologies are fragmented and typically regarded as archaic remnants of little current significance. But law is inherently inflexible and custom inherently instinctive. Increasingly, therefore, I suspect that the absence of a coherent mythological structure disables our capacity to truly understand ourselves (J 35).

En cherchant à penser l'humain dans l'univers, un auteur comme Edgar Morin n'a eu de cesse de récuser le concept d'un sujet rationnel qui aurait succédé à un homme prétendument archaïque, barbare et mythologue[270]. Les sociétés africaines qui restent animées par des références à une hiérarchie mythique de forces ont su conserver l'usage d'un langage capable d'exprimer des rêves, des cauchemars selon une dimension fantastique qui permet de s'affranchir des limites souvent sclérosantes de nos conceptions de la réalité. Chercher à dire le monde peut se concevoir en se détachant ainsi de toute opération de représentation figée pour tenter de s'inscrire dans une dynamique consistant à changer en permanence d'échelle. Il faudrait alors faire de chaque signe l'indice d'un invisible où réside peut-être une vérité du monde qui nous échappe. Notre culture occidentale nous a certainement formatés dans un rapport trop conventionnel et objectivant au monde et aux autres. Dans l'appel au mythe et au conte s'exprime le besoin de créer une parenté avec le monde, d'accéder à un sens plus intuitif et plus riche. Cet accès ne peut s'opérer que par le langage qui, par sa plasticité, ouvre sur des jeux infinis de sens en dehors de toute certitude. En effet, le langage, quand il se libère de toute

[269] L'analyse que fait Homi Bhabha de l'ouvrage de Fanon, *Peau Noire, Masque blancs*, est sur ce point très éclairante : « Fanon's question is addressed not to such a unified notion of history nor to such a unitary concept of man. It is one of the original and disturbing qualities of *Black Skin, White Masks* that it rarely historicizes the colonial experience. There is no master narrative or realist perspective that provides a background of social and historical facts against which emerge the problems of the individual or collective psyche. Such a traditional sociological alignment of Self and Society or History and Psyche is rendered questionable in Fanon's identification of the colonial subject who is historicized in the heterogeneous assemblage of the texts of history, literature, science, myth » (Bhabha 61).

[270] Tout particulièrement, dans *Le paradigme perdu. La nature humaine*, Edgar Morin dénonce ce qu'il appelle « la conception insulaire de l'homme » (Morin 1973, 28).

illusion de maîtrise, nous renvoie certes à notre vulnérabilité, celle de nos interrogations, de nos doutes, de nos errements mais, par sa capacité à dire le monde de multiples façons, il offre un cheminement vers des espaces à découvrir sans cesse .

Ainsi, par l'acquisition de niveaux supérieurs de langage, Sonmi ne se libère évidemment pas de la vulnérabilité. Ressentant cruellement son inadaptation à un monde auquel elle n'était pas préparée, elle est toutefois assaillie de questions qu'elle n'aurait jamais pu formuler si elle était restée à son état originel de clone. Le développement de son rapport critique au langage et au monde accroît même sa vulnérabilité qui prend alors une forme très différente de celle à laquelle ses origines l'avaient condamnée. Toutefois, elle va rapidement comprendre que les sociétés hyper-technologiques, dont Nea So Copros est le parangon, ont créé nombre de palliatifs pour échapper à cette forme inédite pour elle de vulnérabilité.

b.2) L'évitement du réel et les difficultés à « dire le vulnérable »

Il serait facile de conclure de cette infinie diversité de façons de dire le monde que le langage et le monde sont au fond totalement dissociés, chacun ayant son propre fonctionnement témoignant d'une sorte d'inadéquation insurmontable. Ainsi pourrait-on séparer définitivement mots et choses, soit en se réfugiant dans un tout langage totalement autoréférentiel qui ne se soucierait plus d'établir le moindre lien avec la réalité, soit en négligeant le langage en se rapprochant des choses, dans un rapport purement intuitif et contemplatif avec le monde. Il existe pourtant un rapport éthique au langage et au monde s'affranchissant de la prétention à un dire absolu qui perdrait tout contact avec le monde et de la résignation à un « non-dire » qui n'est souvent qu'un repli solipsiste. Il est en effet possible de concevoir une énonciation respectueuse de l'opacité tant du réel que du langage, ne serait-ce qu'en disant leur opacité réciproque. En faisant de la vulnérabilité le lieu privilégié où le langage se risque, il est en effet possible de sortir définitivement des prétentions à la transparence et à toute forme d'absolutisation que ce soit celle du monde ou de sa propre subjectivité[271]. Cependant, « dire le vulnérable », se relier à son énergie un peu mystérieuse et déroutante, demande au sujet un effort assez singulier. La plupart du temps, le sujet évite ce « dire » ou passe à côté, ou même se prend lui-même au piège de ses paroles, créant lui-même l'obstacle à ce « dire » et à l'établissement d'un lien même ténu avec le réel.

[271] Edouard Glissant, qui s'est employé à définir une *Poétique de la relation* (1990), n'a cessé d'insister sur la nécessité d'accepter l'opacité comme façon de résister aux tentations de catégorisation de l'autre et du monde et de s'affranchir de la « fausse clarté des modèles universels » (Glissant, 1997, 29). Il plaide pour un véritables « droit à l'opacité » : « Je réclame le droit à l'opacité. Il ne m'est plus nécessaire de « comprendre l'autre », c'est-à-dire de le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre, pour construire avec lui » (Glissant 1996, 71-72).

Dans *Jerusalem,* le personnage du gentleman britannique est la caricature d'un sujet incapable d'accepter sa vulnérabilité et encore moins de l'exprimer. Lors de son retour en Angleterre il retrouve Kitty la jeune fille dont il était amoureux et déplore que leurs relations aient perdu de leur spontanéité :

> Kitty fears that war has changed me. Her fears are justified. I have seen death in all its terrible drama and all its eviscerating mundanity and I would wish that on no one. She fears that I feel less than a full man. Her fears are justified. […]. However, for my part, I am more concerned with the awful sapping process in which we are now engaged than the reasons it began. I do not require Kitty to understand my experiences, feelings or judgements and I certainly have no desire to discuss them. But I do expect her acceptance (J 70).

Le gentleman britannique attend de Kitty non pas de la compréhension pour son handicap mais une acceptation qui se passerait de mots. S'il est aisé de concevoir qu'il ne puisse supporter des paroles d'apitoiement, ses exigences à l'égard de Kitty traduisent un rapport faussé à lui-même et aux autres. Il lui demande en fait de se charger de sa propre vulnérabilité qu'il refuse d'assumer. Le gentleman s'enferme comme toujours dans un carcan de préjugés par une incapacité à penser différemment, à commencer par désacraliser sa propre individualité qu'il a toujours voulue parfaite et auto-suffisante. Par son incapacité à dire à l'autre sa vulnérabilité, il témoigne de la rigidité de sa pensée. Si le seul véritable lien que les humains peuvent créer entre eux est celui de leur vulnérabilité partagée, il rate une opportunité de créer un lien spécifique et fort avec Kitty. Il vit son handicap comme une dévalorisation personnelle dont il ne veut surtout pas parler, la censurant et tentant de la supprimer symboliquement. Pour ce faire, il n'a d'autre solution que de chasser tout mot qui pourrait l'évoquer. Ce refus radical de toute formulation de sa propre vulnérabilité tient chez lui d'une obsession morbide de la perfection.

Toutefois, il est des situations où la façon de chercher à occulter le vulnérable est moins délibérée, plus insidieuse. C'est le cas lorsqu'existe une réelle possibilité de dire qui n'est refoulée par aucune censure mais que la parole ne parvient toutefois pas à exprimer. Le langage se maintient alors dans une sorte de vide donnant l'impression d'un échec à capter et à exprimer ce qu'il y a de plus essentiel. Le langage devient l'écran même qui empêche de pointer vers ce qui pourrait donner un sens, tournant à vide dans une insignifiance plus ou moins manifestée[272].

[272] Lacan s'est intéressé à ce processus qui fait que par ses automatismes le langage non seulement se parasite lui-même n'exprimant plus rien mais surtout « parasite le sujet ». Cette notion de parasitage est au cœur de l'articulation lacanienne du Réel, du symbolique et de l'imaginaire. Dans le système symbolique du langage il est admis que le sujet n'existe que comme effet du signifiant. Dans le séminaire *Le sinthome*, Lacan explique aussi que le sujet est « l'effet du parasitage du sujet par le signifiant » (Lacan 1976, 15).

Dans *What a Carve-Up*!, lors de leur première sortie alors que la soirée se termine et que Fiona et Michael s'apprêtent à se quitter, Michael fait cette réflexion :

> I could sense the imminence of one of those critical, life-changing moments: one of those turning points where you must either seize the fleeting opportunity presented to you or watch helplessly as it slips from your grasp and recedes into invisibility. So, I knew, apart from anything else, that I had to keep talking, even though I had nothing much left to say (WAC 153).

Ayant le sentiment d'avoir raté une occasion exceptionnelle, Michael compense sa frustration en continuant à parler comme s'il pouvait par ses paroles créer l'illusion d'une suite à un moment qui pourtant n'a pas eu lieu. L'espèce de parenthèse qu'il espérait ne s'est pas véritablement ouverte mais il redoute néanmoins qu'elle ne se referme définitivement. Ses paroles, même si elles n'ont pas le sens qu'elles auraient pu trouver, maintiennent un lien avec une éventualité qui a certes échoué mais dont elles captent encore un peu de l'énergie qu'elle recelait.

Lorsque, dans *Even the Dogs*, Danny rencontre Maureen, qui ressemble à une sorte de gentille grand-mère, cette dernière débite ses paroles à un rythme très accéléré, de peur que, si elle s'arrêtait, son interlocuteur ne s'en aille :

> Maureen looked pleased to see him. She always looked pleased to see anyone. Looked like someone's auntie or granny with her cardigans and her white hair and her glasses on a chain around her neck but she never took grief from no one. I'll have none of that from you she said, if anyone tried anything on, and that was usually enough to do the trick. Made Danny a cup of tea without asking, and started on talking about Christmas and New Year and where had everyone got to, her words coming out in in one mouthful the way they always did like she was scared that stopping for breath would give someone the chance to turn away (ED 23).

Par la parole, Maureen perçoit qu'elle peut maintenir quelque chose de précieux qui pourrait brutalement s'interrompre. Elle est entraînée dans un flot de mots qui la rassure et qui, pense-t-elle, lui permet d'entretenir un lien avec Danny. Toutefois, ce n'est pas vraiment le cas car aucun dialogue ne s'amorce entre eux. À l'illimitation du langage correspond paradoxalement son impossibilité. La tendance monologique de Maureen conforte, malgré son évidente gentillesse, cette impossible intersubjectivité caractéristique d'*Even the Dogs*. Il est significatif que, chaque fois qu'un échange pourrait se créer entre les personnages, il est vite contrecarré par des pesanteurs qui semblent insurmontables. Pourtant, Maureen exprime ce qu'elle ressent, déplorant le rythme erratique des arrivées et des départs des résidents du foyer où elle vit : « Saying if I didn't know better I'd be worried, only it's like this sometimes, some day you can't move her folk and other days you're sitting around wondering what to do with » (ED 24). Le monde s'est réduit pour elle à cet espace assez chaotique du foyer et elle en parle à Danny

sur le mode d'une parole ininterrompue. Ce besoin d'une profération continue donne un aspect pathétique à ses propos. En effet, si elle montre de la gentillesse envers Danny, s'intéressant à l'état de ses lunettes et offrant des biscuits à Einstein, son chien, il n'est pas du tout certain qu'elle l'écoute vraiment, ni que lui-même l'écoute. Ses propos expriment finalement un mélange de détresse et de générosité mais ils n'apportent absolument rien à Danny, ne faisant qu'accroître chez lui l'absence de celles et de ceux auxquels il aurait vraiment besoin de se confier : « But no one there. Not Mike. Not Laura. Not Heather or Ben or Steve or Ant or any of that crowd » (ED 24). S'il est certain que Maureen ne fait pas partie des intimes de Danny, sa rencontre crée un malaise, traduisant l'absence d'échange et le vide de paroles qui ne servent à rien. Jamais, un « dire » n'émerge ouvrant sur un monde partagé[273], ce qui est la raison pour laquelle, malgré sa gentillesse et sa sincérité, les paroles de Maureen ne présentent aucun intérêt pour Danny qui va poursuivre son chemin.

La première tentation pour le sujet, lorsqu'il vit une épreuve douloureuse, est l'isolement et le repli sur soi alors qu'il devrait plutôt chercher à nouer des échanges. Le langage est a priori l'outil adapté en offrant, par sa plasticité, des ressources pour exprimer les ressentis les plus divers. Néanmoins, comme en témoigne la première rencontre de Fiona et de Michael, mais aussi le discours ininterrompu de Maureen, le langage dans les situations délicates et douloureuses, donne l'impression de toujours passer à côté, de rater systématiquement la cible qu'il pourrait pourtant atteindre. Il faut donc se demander pourquoi les sujets ne parviennent à mobiliser dans le langage cette force qui leur permettrait de partager leurs ressentis les plus personnels.

b.3) La fonction du silence et l'approche du réel

Il est souvent difficile de savoir si les ratages inhérents à l'usage du langage tiennent à ses insuffisances mêmes ou aux incapacités du sujet à en exploiter toutes les possibilités. Le sujet et le langage ont certainement chacun leurs faiblesses mais ils ont une limite contre laquelle tous deux viennent se heurter, qui est celle du silence. Toute relation semble impossible entre le silence et le langage, l'un excluant apparemment l'autre de façon radicale. Le silence accompagne souvent la perte de repères qui, nous l'avons vu, caractérise l'expérience vulnérable. Il semblerait même l'aggraver puisque par son effacement il n'ouvre sur aucune

[273] Il semble radicalement impossible à un sujet de partager « son » monde avec l'autre. C'est le thème essentiel des réflexions de Claude Romano dans son étude du solipsisme. Pour lui, il n'y a jamais de monde spécifique à un sujet mais un monde qui est toujours commun : « Mais le monde n'est-il pas ce qui est partageable dans son essence même ? » (Romano 2010a, 796). Il reconnaît sur cette question l'apport essentiel d'Heidegger : « Le monde est toujours déjà primairement donné comme le monde commun » (797).

forme potentielle. Pourtant, nous verrons que les expériences du vulnérable et ses formes extrêmes que sont la souffrance et la douleur font émerger une double exigence, celle du silence et celle de la parole, soulevant une interrogation quant à leur éventuelle articulation et leur relation au réel.

Le vécu vulnérable est fait de moments où tout semble en effet se perdre inexorablement dans un silence très pesant. Dans *What a Carve Up !*, au moment de la mort de Fiona, Michael lui avoue ce qu'il avait promis de lui confier depuis bien longtemps, à savoir la vérité quant à sa filiation. Néanmoins, le lecteur ne peut savoir si, avant de mourir, Fiona a véritablement entendu les paroles de Michael :

> He paused. Then his voice was even quieter: 'Till you came along.'
> And then, quieter still: So now you know.'
> Then the nurse stepped forward and put her hand on his shoulder. She whispered, 'She's gone; I'm afraid,' and Michael nodded and bowed his head curling in upon himself. He might have been crying, but I think he was just very tired (WAC 419).

À l'époque où sa mère lui avait fait cette révélation, Michael était entré dans une longue période de silence que sa rencontre avec Fiona était venue interrompre. Avec la mort de Fiona, s'opère comme un retour au silence. Si l'on admet que la parole émane du silence et y retourne[274], le silence, comme le remarque Erving Goffman dans *Forms of Talk*, aurait alors une prééminence sur la parole : « Silence is the norm and talk something for which warrant must be present » (Goffman 1981, 120). Tout ce qui s'est passé et s'est dit entre Fiona et Michael n'a peut-être été finalement qu'un éphémère trait d'union entre deux périodes de silence. Mais ce trait d'union a quelque chose de vital et, s'il fallait reconnaître au silence une force supérieure à celle de la parole, ce serait pour suggérer qu'elle y puise une énergie qu'elle est dans l'incapacité de produire elle-même. Sans relations permanentes entre silence et parole, il est probable que cette dernière ne devienne rapidement creuse et stérile et tout silence, angoissant et mortifère.

Dans *Lionel Asbo*, Desmond vit un rapport de nature traumatique au silence. Après ses relations incestueuses avec sa grand-mère, ce refuge que pourrait être pour lui le silence devient le lieu même de sa souffrance. Desmond est littéralement torturé, possédé par ce qu'il ne veut pas dire ou ne parvient pas à dire. C'est un « non dire » absolu qui relève d'une dimension mortifère :

---

[274] Pierre Van den Heuvel explique dans un ouvrage intitulé *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation* : « Toute parole est issue du silence et y retourne, c'est l'évidence même » (Van den Heuvel, 65). Il ajoute quelques pages plus loin : « Le langage s'organise à partir du vide autour d'un silence qui est le commencement et la fin de tout discours » (Van den Heuvel 68).

> And sometimes when the night were huge, he felt the rending need for confession – for capitulation, castigation, crucifixion… Then morning came, and the pieces of life once again coalesced. […]
> The shadow of the window frame on the carpet made him involuntary think of a guillotine; and Christ – there was the moon, looking on, white as death on its executioner hood… (LA 209-210).

La charge de silence devient pour lui si lourde à porter qu'elle devient confrontation avec les images de sa mort, vécue comme une mise en scène de la pire des condamnations, celle de son exécution capitale. Alors qu'un énorme travail théorique autour de l'indicible a été produit, le « non-dire » semble avoir suscité assez peu d'intérêt. On peut paradoxalement le considérer comme un discours mais un discours qui se perd dans l'angoisse et le néant. Comme les formes stériles de langage que nous avons précédemment examinées, il se manifeste par des automatismes lassants et répétitifs qui donnent l'illusion au sujet de se protéger du vide. Il est alors incapable de se positionner face à ce silence qu'il perçoit comme une menace permanente qui risque de l'engloutir. Il faut alors essayer de penser le silence non comme un avant et un après de tout discours, mais comme constamment présent au cœur même du langage et indispensable à son déploiement. Les « blancs », les manques, les interruptions, les suspensions, accompagnent les mots mais surtout les soutiennent, offrant l'espace nécessaire à leur cheminement. Dans *Le Texte du roman,* Julia Kristeva en offre l'analyse suivante : « Les espaces blancs, laissés souvent non remplis, témoignent de ce vertige de l'innommable, et de la tentation du silence à toute sortie d'un type de discours vers un autre » (Kristeva 1970, 103).

Sans silence dans le langage, sans langage se servant du silence, il n'y aurait plus d'espace de transition entre les mots et les discours, ni même entre les discours. Il n'est pas absurde, si l'on veut essayer d'appréhender la force inhérente au langage, de se demander si elle n'est pas entretenue par ce vide entre les mots. Le texte d'*Even the Dogs* se caractérise par une tension permanente vers le silence et le vide, tout en résistant à cette tentation dans laquelle est tombé Desmond de s'y laisser engloutir. Les phrases de McGregor, s'interrompant brutalement sur un mot suivi par un « blanc » ou arrivant à leur terme mais sans point final, ouvrent toutes sur un espace d'indécision quant à leur sens véritable.

Dans *L'Arrêt de mort,* Maurice Blanchot déclare : « L'extraordinaire commence là où je m'arrête. Mais je ne suis plus maître d'en parler » (Blanchot 1977, 53). Dans la mesure où la vulnérabilité commence là où la maîtrise disparaît, le langage, au moment où il s'arrête, ne laissant pas totalement place au silence mais retenu à ses confins, ouvre l'accès à une dimension vulnérable qui excède radicalement le sens des mots qui viennent d'être énoncés. Or, le grec « aposiopesis » indique ce silence brusque, qui suspend le flux d'une phrase et laisse l'auditeur

ou le lecteur dans une impression de vide, comme si les mots manquaient au locuteur dans l'attente que survienne un autre pour suppléer à cette absence[275]. Il y a comme un appel à une suite que le locuteur n'assumerait plus, expression d'une forme non d'un refus de dire, mais d' « un impouvoir »[276] à continuer à dire.

Plus que l'expression d'un non-dit ou d'un refus de dire, le texte d*'Even the Dogs* est parcouru d'une difficulté à dire, d'un dire mal assuré qui va toujours aussi loin qu'il le peut mais qui, le plus souvent, s'interrompt. C'est parfois l'effet d'un essoufflement comme réponse à une nécessité presque physique d'une pause à l'errance, mais c'est aussi le signe d'un désir non formulé de silence qui naît au milieu d'un brouhaha, de bruits discordants et confus :

> Stairs all slipping with ice and piss and the handrails ripped out from the walls and the sickness coming on bad. Voices coming out of darkened doorways, mutters and murmurs and moans. Shouts from another block across the courtyard, splintering woods and a silenced scream. Dogs barking and being told to stop and barking some more and the flickering orange light of flames against the dark evening sky and the sparks flying upward into the clouds (ED 50).

Exprimant la réalité d'une étrange lumière émergeant du tumulte, éclairant de ses étincelles orangées un ciel noir, réalité qui n'a rien d'un fantasme, le texte de McGregor s'anime soudain d'une étonnante vibration[277], suggérant une transition inattendue vers une autre dimension qui n'est pas explicitée et que l'absence de ponctuation rend encore plus incertaine. Tout au long d*'Even the Dogs* sont souvent exprimées des invitations à un changement radical de dimension, se traduisant, nous l'avons vu, par des phrases qui semblent s'arrêter au bord du vide mais ouvrant en réalité sur un autre espace. Cet espace est souvent symbolisé par le ciel, même s'il est souvent bas et gris. Une double aspiration s'exprime, qui peut sembler paradoxale mais fonctionne en écho à l'existence erratique des personnages : celle d'une libération, d'une ouverture et celle d'un refuge, d'une halte, toutes deux étant en relation étroite avec un besoin de silence. La découverte tant attendue de ce cocon improbable que devient tout appartement à squatter, offre enfin un peu de silence et un arrêt provisoire mais miraculeux à l'errance :

---

[275] Jean Michel Ganteau fait référence à la notion d' « aposiopèse mentale » pour caractériser l'esthétique singulière d*'Even the Dogs* : « Such an aesthetic choice renews the reader's perception of the ordinary through the means of what Nicholas Royle has described as "omniscient" narration, by which he means that is ceaselessly interrupted to figure out what he defines as "mental aposiopesis" (Royle 13-14) » (Ganteau 2015a, 171).

[276] Derrida explique dans *L'écriture et la différence* : « L'impouvoir […] n'est pas, on le sait, la simple impuissance, la stérilité du « rien à dire » ou le défaut d'inspiration. Au contraire, il est l'inspiration elle-même : force d'un vide, tourbillon du souffle d'un souffleur qui aspire vers lui et me dérobe cela même qu'il laisse venir à moi et que j'ai cru pouvoir dire en mon nom » (Derrida 1967, 263).

[277] Dans *Le Livre à venir,* Maurice Blanchot parle du « retentissement, par avance, de ce qui n'a pas été dit et ne le sera jamais » (Blanchot 1971a, 319).

> Four walls and a roof and no one to bother them. […] Made the days easier when they knew where they were going to sleep. Sometimes seemed like he'd spent half his life looking for a bed. All the running and breaking and shouting and arguing and stealing and it was all about getting somewhere warm and dry to cook up and get some rest. Somewhere safe and quiet anti t weren't never easy to find. […] Don't matter if it's cotton sheets and feather duvets when there's no lock on the door and a mean bastard in the house. Don't matter if there's a lock when someone
>
> Jesus but it ain't much to ask…(ED 51-52).

Quand le silence prend la place du mot, il ouvre sur un sens que lui seul n'aurait sans doute pas été en mesure d'exprimer. En se servant du silence au cœur du langage, il est possible de mettre la parole en tension, de créer des effets de suspens qui, comme les étincelles orangées dans le ciel nocturne ou la tranquillité de l'appartement squatté, ne sont que provisoires, car le bruit et l'errance reprendront inéluctablement leur cours. Néanmoins, l'espace d'un court moment, les blocages inhérents à notre usage habituel du langage se sont déverrouillés. Le langage peut alors susciter cette sensation de s'approcher par les mots du silence émanant d'un réel à l'accès pourtant impossible, mais par rapport auquel il peut trouver sa fonction la plus noble. Ces moments où s'articulent une tension simultanément au relâchement de cette tension, dans un échange improbable entre parole et silence sont les moments où le langage ne masque plus sa propre vulnérabilité, mais en la révélant, y puise une force inattendue. Ce lien nécessaire au silence nous permet de définir un premier préalable à ce « dire vulnérable » dont l'appréhension est le sens même de notre recherche. Nous retiendrons ici que le langage, quand il se révèle vulnérable, n'est jamais aussi proche du silence et peut y puiser une force singulière. Deleuze explicite cette notion dans *Critique et Clinique* où il insiste sur l'importance de « porter le langage à sa limite » :

> Lorsque la langue est si tendue qu'elle se met à bégayer, ou à murmurer, balbutier, …tout le langage atteint à la limite qui en dessine le dehors et se confronte au silence. Quand la langue est ainsi tendue, le langage subit une pression qui le rend au silence […] Face à face ou dos à dos, faire bégayer la langue, et en même temps porter le langage à sa limite, à son dehors, à son silence (Deleuze 1993, 142).

La vulnérabilité du langage permettrait donc d'accéder à des réalités inaccessibles parce qu'invisibles dont la quête fait aussi l'objet comme nous l'avons déjà examiné de la thématique de *Cloud Atlas* et de *Jerusalem*. Ce qui émane de notre corpus et de ce défi de la vulnérabilité auquel il offre incontestablement de premières réponses est assurément la conviction de l' urgence d'un changement de configuration dans notre rapport au langage. Il s'agit de substituer à une parole qui se veut savante et habile et aurait la prétention de dire le monde une parole qui dirait le vulnérable, offrant ainsi une autre intelligibilité de notre présence au monde. Toutefois, si l'on accepte l'idée d'une force singulière pouvant nourrir le langage par son exposition au

vulnérable, il faut s'interroger sur la façon dont cette force peut opérer dans les rapports non plus au monde comme généralité, incluant effectivement les autres, mais plus spécifiquement dans les relations toujours singulières qui se nouent entre sujets.

c) Altérité et vulnérabilité linguistique

Il n'est pas de langage sans ouverture à l'autre et c'est la définition même de l'inscription dans le paradigme du langage. Le nourrisson en fait l'expérience, qui accepte progressivement la perte d'une relation fusionnelle avec sa mère pour trouver dans le langage un moyen de garder un lien avec elle. Le sujet ne s'affranchit jamais de ce besoin d'un rapport langagier à l'autre qui est, tout au long de son existence, la seule garantie de sa propre réalité. Pourtant, l'incompréhension rend ce rapport fragile, souvent difficile à assumer et même parfois douloureux. En effet, tout échange langagier conduit à la construction d'une représentation discursive. Les représentations que chaque individu se fait de lui-même et de l'autre semblent une nécessité pour qu'ils puissent se positionner dans le langage. Il faut s'interroger sur le fonctionnement de ces représentations en relation avec la vulnérabilité. Elles semblent en effet alimenter l'opacité et la fausseté du langage, conduisant à sa dévalorisation. La reconnaissance de l'autre dans sa vulnérabilité devrait conduire à imaginer d'autres schémas langagiers.

c.1) Opacité des échanges langagiers

L'échange langagier n'est jamais aussi simple et limpide[278] que l'on serait tenté de le penser. Le langage est porteur d'opacité à partir de cette simple constatation que, derrière les mêmes mots, chacun met un sens qui lui est propre. Le sens exprimé par le locuteur est souvent très différent de ce qu'il voulait dire initialement[279]. De même, celui qui l'écoute interprète ce sens en le déformant pour entendre souvent ce qu'il avait envie d'entendre. Se joue dans chaque échange de paroles entre deux sujets, un rapport singulier du langage à l'altérité qui ne peut

[278] L'approche vulnérable du langage s'ajuste mal avec les principes de la société de l'information et ses exigences de transparence au cœur de « l'utopie de la communication » Cette expression est reprise du titre de l'ouvrage de Philippe Breton où il condamne cette utopie comme idéologie dominante : « La communication fonctionne aujourd'hui de plus en plus dans le discours social comme un recours universel, sinon comme le seul recours » (P. Breton 1992, 120).

[279] C'est en ce sens que la parole est un acte qui, comme tout acte, peut produire un effet ne correspondant pas à son intention initiale. Selon la théorie développée par Austin, un acte de langage ne peut être ni vrai, ni faux. Il est seulement heureux et malheureux obéissant a des conditions de « félicité » qui déterminent son succès ou son échec : « And for this reason we call the doctrine of the things that can be and go wrong on the occasion of such utterances, the doctrine of the *Infelicities* » (Austin 1976, 19).

s'appréhender que par le constat d'une vulnérabilité indépassable dans toute compréhension langagière de l'autre[280].

Dans *Cloud Atlas*, lorsqu'ils sont au sommet de la Tour de Bruges, un quiproquo terrible s'établit entre Eva et Frobisher, qui va entraîner des conséquences terribles. Frobisher est amoureux d'Eva et, dans les paroles de cette dernière, il va projeter ses propres fantasmes ne prêtant pas vraiment attention au sens des paroles de la jeune fille. Il s'identifie simplement à ce garçon dont Eva lui explique qu'elle est amoureuse et pas un seul instant il ne va douter que ce garçon n'est autre que lui-même :

> Asked her straight what had happened in Switzerland? Had she fallen in love, worked in an orphanage, had a mystical encounter in a snowy grotto?
> She began to say something several times. In the end, she said (blushing!), 'I was missing a certain young man I met this June.'
> You're surprised? Imagine *my* feelings! Yet I was every inch the gentleman you know for me. Instead of flirting back, I said, 'and your first impressions of this young man? Was it not wholly negative?'
> 'Partly negative.' I observed her beads of perspiration from the climb, her lips and the fine, fine hairs on her upper lip.
> 'He's a tall, dark, handsome, musical foreigner?'
> She snorted; 'He *is* …tall, yes; dark, quite; handsome, not so much as he thinks, but let us say he can catch the eye; musical, prodigiously; a foreigner, to his score. Remarkable that you know so much about him! Are you spying him too, as he passes through Minnewater Park?' I had to laugh. So, did she. 'Robert, I sense…' She gazed at me shyly. 'You're experienced. May I call you Robert, by the way?'
> I said it was about time she did (CA 469).

Dans ce mode d'engagement conversationnel, les deux protagonistes vivent l'échange sans questionnement particulier, selon le mode d'évidence qui leur est propre. En réalité, il n'existe dans le langage de possibilité ni d'une compréhension innée ni d'une compréhension idéale qui serait une sorte de cible. Si l'on accepte le principe de la vulnérabilité de tout échange langagier, toute conversation s'inscrit dans une dynamique incertaine par laquelle des significations émergent et évoluent au fur et à mesure que la relation se construit. Ces significations se font, se défont, se modifient, non pas en fonction d'un pur contenu langagier tenant d'une illusion théorique mais d'autres modalités venant la parasiter, qui peuvent être le rêve, le fantasme, la tromperie, la duplicité, ces derniers alimentant des représentations. Ce sont ces modalités qui rendent l'échange langagier si vulnérable et si complexe. La vulnérabilité au cœur de toute relation expose ses acteurs à l'interrogation, au doute, à l'embarras, à la déception, à l'espoir et il faut bien accepter que l'ambivalence, le quiproquo, le malentendu soient le lot de toute

[280] Notre raisonnement se démarquera sur ce point de la conception du langage d'Habermas qui, dans *Théorie de l'agir communicationnel,* définit l'objectif d'intercompréhension comme à la fois de la nature même du langage et sa finalité : « L'intercompréhension est inhérente au langage humain comme son Télos » (Habermas 1987, 297).

conversation. Cette problématique échappe totalement à Frobisher, si bien que son aveuglement va contribuer à son destin tragique.

Dans *Even the Dogs*, Steve va connaître une déconvenue très semblable à celle de Frobisher. Il est amoureux de la jeune femme « Marianna, Marianne, Marie » dont le prénom demeure incertain mais qui l'a accueilli afin qu'il l'aide dans son magasin et dont la générosité va entraîner chez lui des représentations fantasmées. Steve aurait aimé entamer une vraie relation avec Marianne. Cependant, à son retour de Bosnie, il doit accepter qu'aucun de ses rêves ne pourra se concrétiser :

> Then when he came back from that road trip to Bloody Bosnia she didn't want to know. Said things had changed. Said Steve had changed, said he was too moody, and it was too hard being around him anymore. Too right he'd changed what else did she expect […]. She made out like he'd got too quiet and moody but she only had to give him a chance to think. Just sometimes. Jesus. He was still up for a laugh and a joke but he needed to clear his head and she didn't really get it. Giving it all Maybe you should talk to someone about it, like that would help. There was that time, the two of them stood on the bridge over the canal, it was right when he was getting his tenancy sorted out and he'd said something about she could stay over sometimes and as soon as he'd said it he knew he was stuffed. She wouldn't even look at him (ED 140-141).

Steve est en réalité extrêmement maladroit, affichant de façon prématurée ses sentiments et ses intentions et verrouillant toute possibilité de faire évoluer leur relation. Il est significatif que l'état amoureux, propice aux représentations fantasmées, accentue de façon dramatique toutes les formes d'incompréhension langagière. Le sujet revit d'une certaine façon le processus de quête fusionnelle à laquelle, nourrisson, il avait dû renoncer. Cette quête développe un processus qui va à l'encontre de la différenciation et du recul que permet justement le langage. Une cristallisation sur un objet élu conduit à un aveuglement où le langage certes trouve sa place mais n'ouvre plus d'espace pour la délibération et le doute. Nous avons vu que le langage ne pouvait se passer du silence, qu'une articulation existait entre eux, pouvant offrir des horizons insoupçonnés et c'est sans doute la raison pour laquelle il est dangereux de le priver de l'espace nécessaire à son déploiement. Nous sommes ainsi amenés à considérer le langage comme un champ vulnérable d'échanges entre sujets, traversé de forces qui en assurent l'animation. Il faut maintenant s'interroger sur les raisons pour lesquelles ces forces semblent souvent se perdre ou que les mouvements qu'elles initient sont soumis à autant de ratés.

Dans les cas de Frobisher et de Steve, le ratage tient à cette certitude et cette forme de « préjugement » qui font que le sujet, avant même que l'autre ait pu vraiment s'exprimer, anticipe ce qu'il va dire, comme s'il en avait déjà la connaissance. C'est une sorte de « savoir

d'avance » sur l'autre, une représentation anticipée qui dérègle radicalement le fonctionnement du langage et devient un obstacle absolu à toute forme d'altérité.

Par le langage, le sujet est appelé à s'inscrire dans une chaîne qui est celle de l'expression mais aussi et surtout de l'écoute. Un véritable « dire » est celui d'un sujet pleinement impliqué par la rencontre et, selon la terminologie phénoménologique, en capacité de recevoir « ce qui lui advient » et non ce qu'il voudrait qu'il lui advienne[281]. Pour définir une approche vulnérable du langage, un préalable essentiel consiste à le dégager d'un fonctionnement calqué sur le mode de l'image et de la représentation fantasmée. L'un des grands mérites de la phénoménologie contemporaine est d'avoir contribué à définir une philosophie de la vulnérabilité du langage dont le sens n'est jamais à chercher dans le sujet lui-même mais dans l'altérité. Merleau-Ponty analyse dans sa *Phénoménologie de la perception* le rapport au langage comme radicalement affranchi de toute référence à une subjectivité autonome et sûre d'elle-même. L'idée-même d'une « subjectivité invulnérable » qui serait celle de « l'homme intérieur » relève pour lui d'une forme de « naïveté » car ce n'est que par ses relations aux autres et au monde que le sujet peut se constituer comme tel (Merleau-Ponty 2021, 10)[282]. Comme nous l'avons fait avec le silence, il serait dès lors envisageable de considérer l'altérité comme une ressource pour le langage. Ce qui semble bloquer l'énergie que véhicule le langage serait alors le refus de toute altération que ne peut manquer de provoquer toute rencontre avec l'autre. Si la vulnérabilité offre toujours une passerelle vers l'autre, cette passerelle ne peut toutefois s'établir que par l'écoute. Il y a dans l'écoute l'idée d'un accordage, d'une acceptation par rapport à des altérations, des influences reçues de l'autre. L'autre de l'échange n'est plus alors être réduit à une surface de projection, mais, au contraire, l'écoute de sa parole pose d'emblée une limite au déploiement de toute projection fantasmée[283]. À l'opposé

[281] Heidegger a eu un rôle déterminant dans l'appréhension du langage, non plus depuis ses fonctions objectivantes et utilitaires mais comme offrant l'opportunité de l'advenue d'un « dire » qui, comme l'explique Jean Pierre Cometti, pourrait éclore « du réveil de cet irréductible possible qui sommeille au cœur du langage » (Cometti 63). Dans *Approche de Hölderlin*, Heidegger définit en effet ce « possible » du langage comme le lieu même de l'« avènement de l'être » : « Le langage n'est pas un instrument disponible ; il est tout au contraire cet avènement (*Ereignis*) qui lui-même dispose de la suprême possibilité de l'être de l'homme » (Heidegger 1962b, 47-48).

[282] Dès l'avant-propos de sa *Phénoménologie de la perception*, Maurice Merleau-Ponty présente les grandes lignes de ce que sera son argumentaire, expliquant son scepticisme quant à l'existence d'une intériorité constituante du sujet et lui opposant sa vision de « l'homme au monde » : « Le monde est là avant toute analyse que je puisse en faire et il serait artificiel de le faire dériver d'une série de synthèses qui relieraient les sensations, puis les aspects perspectifs de l'objet, […]. L'analyse réflexive croit suivre le chemin d'une constitution préalable et rejoindre dans « l'homme intérieur » comme dit Saint Augustin, un pouvoir constituant qui a toujours été lui. Ainsi la réflexion s'emporte elle-même et se replace dans une subjectivité invulnérable, en deçà de l'être et du temps. Mais c'est là une naïveté, ou, si l'on préfère une réflexion incomplète[…]. La vérité n'« habite » pas seulement l'homme intérieur ou plutôt, il n'y a pas d'homme intérieur, l'homme est au monde, c'est dans le monde qu'il se connaît » (Merleau Ponty, 2021, 10-11).

[283] Dans un autre ordre de considération, tout l'argumentaire de *Naissance de la Clinique* de Foucault repose sur cette idée qu'il a fallu en médecine des siècles pour passer de l'image et de l'observation des pathologies, à une écoute de la parole du patient

d'un langage cherchant à instaurer un rapport de maîtrise vis-à-vis de la réalité et de l'autre, la vulnérabilité conduit à penser une forme d'acceptation de la différence de l'autre, une façon de ne plus chercher à s'emparer de lui, mais à l'inverse comme l'exprime Jean-François Lyotard dans *La faculté de juger,* d'être à travers sa rencontre « requis par le langage » (Lyotard 1985, 30). Une difficulté d'ordre éthique apparaît aussitôt, du simple fait que le sujet est tenté de construire tout un système de protection pour éviter cette « réquisition ».

c.2) Fausseté et dévalorisation du langage

Si le sujet ne cesse de créer des représentations imagées de l'autre, cela s'explique en grande partie par son souci de protéger sa propre image narcissique en cherchant à écarter ce qui pourrait constituer une menace pour elle. Ce comportement va se traduire en de multiples subterfuges langagiers qui risquent de faire perdre toute crédibilité au langage lui-même. Ainsi, dans les deux premières séquences de *Cloud Atlas,* le lecteur découvre deux personnages aux attitudes très contrastées, Ewing, homme simple, presque naïf et Frobisher, homme ambigu et très complexe. À travers ces deux personnages s'opposent deux formes de langage associées à deux rapports très différents au monde. Ewing, qui vit au milieu du XIXe siècle, concilie confiance dans le progrès et foi en Dieu, en une double référence implicite au développement économique permis par la Révolution industrielle et aux préceptes de la Bible. Cependant, l'esprit de Frobisher, qui vit au début du XXe siècle, héritier des traumatismes de la Première Guerre mondiale, ne fonctionne guère sur le registre des certitudes mais sur celui d'un scepticisme affirmé. Lorsqu'il découvre le journal d'Ewing il l'associe immédiatement au roman de Melville, *Benito Cereno,* et perçoit Ewing comme un empoté incapable de discerner la malveillance du Dr Goose. Pour Frobisher, la niaiserie d'Ewing se reflète dans la structure et le langage selon lui trop formels de son journal qui suscitent chez lui une méfiance quant à son authenticité :

> Ewing puts me in mind of Melville's bumbler Cpt. Delano in *Benito Cereno*, blind to all conspirators—he hasn't spotted his trusty Doctor Henry Goose (sic) is a vampire, fuelling his hypochondria in order to poison him, slowly for his money. Something shifty about the journal's authenticity—seems too structured for a genuine diary, and its language doesn't ring quite true—but who would bother forging such a journal, and why? (CA 64).

et plus encore de faire le lien entre ces deux approches : « Pour que l'expérience clinique fût possible comme forme de connaissance, il a fallu […] l'instauration d'un certain rapport entre l'assistance et l'expérience, le secours et le savoir ; […] Il a fallu ouvrir le langage à tout un domaine nouveau : celui d'une corrélation perpétuelle et objectivement fondée du visible et de l'énonçable » (Foucault 1963, 270).

Toutefois, la réaction de Frobisher n'est pas spécifique à sa lecture du texte d'Adam Ewing. Un état de méfiance permanent l'habite, qui le distingue des autres personnages de *Cloud Atlas*. Deux arguments pourraient pourtant plaider en faveur de la méfiance. D'abord elle permet souvent de maintenir un lien avec l'autre dans des contextes hasardeux et difficiles, contrairement à la confiance qui peut être brutalement déçue et entraîner une rupture définitive de tout lien. Ensuite elle suscite une vigilance de tous les instants, une perception fine du moindre détail qui est finalement une attention à l'autre. Néanmoins, il est une dimension radicalement bloquante de la suspicion qui présente de grandes similitudes avec les autres formes de blocage et que nous avons précédemment analysée. La méfiance, le soupçon se déploient en effet à partir de la projection arbitraire sur l'autre d'un jugement le concernant qui consiste, selon des niveaux certes divers, à le figer dans une représentation. Cette projection contribue à empêcher cette ouverture, cette part d'incertitude que caractérise toute différence et que la création du rapport langagier peut faciliter ou contrarier. Ce qui fait obstacle à l'altérité est toujours une façon de tenter d'opérer sur l'autre une forme de « préhension » sans compréhension, sans aucun effort de médiation. Le soupçonneux perçoit d'emblée l'autre comme peu crédible, voire menaçant, le ramenant au besoin de se rassurer quant à sa propre cohérence et de se protéger de toute relation qui serait déstabilisante[284]. L'autre de la rencontre est encore une fois réduit à des projections fantasmatiques, sans distanciation, recul, ni ouverture. Cette réaction est facilitée par le langage et ses possibilités infinies de combinaisons et de subterfuges. La projection de l'autre comme celui dont il faut se protéger fonctionne sur le même schéma que la construction de l'autre comme celui que l'on peut abuser et manipuler. Se crée ainsi dans et par le langage une surenchère de méfiance, de manipulation, qui tiennent de postures occultant toute altérité. De façon complémentaire à son scepticisme, Frobisher est devenu très performant dans les jeux de posture :

> 'Spare me your bashfulness, boy! Ayrs leant nearer; 'Has my wife ever made advances? I have a right to know!'
> Avoided a nervous giggle by a whisker; 'I find your question distasteful in the extreme.' Jocasta's breath dampened my thigh. She must have been roasting alive under the covers. 'I wouldn't call any « friend » who spread such muck around by that name. In Mrs Crommelynck's case, frankly, I find the notion as unthinkable as it is unpalatable. […]
> 'So, you're not going to give me a one-word answer?'
> 'You shall have a two-word answer. 'Emphatically, no! And I very much hope the subject is now closed.' (CA 81).

[284] En psychanalyse, le surgissement du soupçon est le symptôme des failles narcissiques du sujet, comme l'explique Caroline Thibaudeau dans un article intitulé « Psychanalyse du soupçon » (Thibaudeau 45-60).

En réalité, Ayrs n'est nullement dupe de ce type de manœuvre et le malaise que ressent Frobisher en est certainement un indice. Confusément, Frobisher perçoit qu'il ne maîtrise pas autant le jeu qu'il le prétend, que quelque chose lui échappe, qu'il est en réalité manipulé alors qu'il se voulait manipulateur :

> Couldn't say if Ayrs felt humour, pity, nostalgia or scorn. He left. Locked the door and climbed into bed for the 3rd time that night. Bedroom farce, when it actually happens, is intensely sad. Jocasta seemed angry with me. 'What' I hissed.
> 'My husband loves you,' said the wife, dressing (CA 81).

Le lecteur découvre ainsi qu'Ayrs et Jocasta ne se cachent rien et se jouent de Frobisher. À force de subterfuges, Frobisher finit par devenir ridicule. Il se vulnérabilise par l'inefficience de ses agissements et sa participation pitoyable à une comédie dont les ressorts lui échappent. Frobisher, qui croit se jouer d'Ayrs, devient une marionnette grotesque qui s'inscrit dans des postures de fausseté où il pense jouer d'une opacité qui, finalement, se retourne contre lui.

Un autre personnage de notre corpus, Lionel Asbo, pense pouvoir se servir de l'opacité qu'offre le langage mais de façon certainement plus dramatique que Frobisher. Le lendemain de l'agression qu'il a commise sur le jeune Rory, alors que Desmond s'inquiète des éventuelles violences de son oncle, Lionel tient des propos particulièrement nébuleux :

> 'Mm. Well this'll put a spring in you step. That matter with the boy. Problem solved.'
> 'What you go and do?' said Des sullenly. 'Smash him up?'
> 'Desmond! No. Nothing of that nature. You can't smash up a kid…Des. You say you friendly with his mum and dad. Well? They need never know. Need never know how he come to bring this on hisself. There…We're due a celebration, Des (LA 48).

Lionel Asbo offre là une véritable démonstration de l'effondrement possible du langage, de sa perte absolue de crédibilité. Aucun échange véritable ne s'opère entre Lionel et Desmond. Le rôle du langage devient même de créer de l'opacité, en une opposition absolue à toute injonction de sincérité et d'authenticité. La seule information fiable transmise par Lionel est son désir que cette affaire soit oubliée, injonction à l'oubli qui est une véritable manipulation. Pourtant Lionel reparlera à Desmond à plusieurs reprises du sort qu'il a réservé à Rory Nightingale :

> 'Now, Des. I know you slightly concerned about uh, young Rory. But it doesn't matter what happens to Rory. That's immaterial. Totally immaterial. What matters is putting the right fucking wind up you gran. Besides,' he said with a grunt and a smile, 'Rory's adventurous. He'll try anything…' (LA 50).

Lionel Asbo reste le maître absolu de ses priorités. Ce qui compte, pour lui, c'est d'intimider, de faire peur, d'impressionner sa mère Grace pour qu'elle comprenne qu'il y a des comportements à éviter. Lionel se met dans une posture de donneur de leçons et peu importe si

le coût de cette leçon est la vie d'un jeune garçon innocent. Son langage est ainsi dénué du moindre doute, de la moindre interrogation, du moindre remords et surtout du moindre souci de l'autre. Hypocrite, crétin et assassin, Lionel parvient toutefois à se justifier avec une certaine crédibilité. Tout être humain, surtout s'il se sent accusé, affiche une tendance très naturelle à trouver des arguments pour se justifier et surtout s'exonérer de toute responsabilité, particulièrement si ses actes sont immoraux et stupides. Complémentaire de cette tendance du sujet à projeter sur l'autre les préjugés les plus divers, le langage peut aussi lui servir à entretenir une image de lui-même consistant à s'innocenter totalement de ses fautes et erreurs. Ce double fonctionnement de l'attribution à l'autre d'une image souvent dévalorisée et à soi-même d'une image plutôt valorisante rend le langage totalement faux et peu propice à un fonctionnement altruiste.

Dans *Jerusalem*, Preston Pinner vit dans un univers totalement faux et artificiel où les paroles n'ont plus aucune portée, qu'il s'agisse de flatteries ou de dénigrements. Dans un club londonien, « The Asylum », il rencontre une de ses collaboratrices, coprésentatrice sur AuthenTV TM, qui le présente en ces termes à une amie :

> She turned and dragged her blond friend forward for an introduction. 'Tuppence, this is Becki. Becki, this is the amazing 2P. He's not just an amazing man, but an amazing boss and an amazing friend too.' She touched her chest as though overcome by the emotion she'd just emoted.
> Preston wondered whether her insincerity might work like Pinner's cynicism: whether it might reach a level so bogus that it actually became sincerity again. (J 120).

L'expression des sentiments est tellement feinte, l'exagération tellement grossière, que Preston se demande si ce n'est pas une forme de sincérité, lui faisant penser à son père, le ministre David Pinner qui est aussi très performant dans ce genre d'exercice. Dans un système d'insincérité généralisée où personne n'est dupe, il faut se demander à quoi peut encore servir le langage dès lors que la parole a perdu toute crédibilité. Le simple souci de donner un peu de force à ses paroles en cherchant par sa sincérité à être convaincant disparaît purement et simplement et rien ne vient s'y substituer. C'est une sorte d'exil du sujet hors des fonctions les plus vitales du langage qui n'est plus seulement fragilisé mais devient moribond. Un langage privé de toute altérité est en effet un langage mort, n'ayant plus aucune utilité car condamnant les sujets à une solitude absolue.

Dans l'univers beaucoup moins factice et plus solidaire qui est celui des personnages d'*Even the Dogs*, ce processus de décrédibilisation du langage se développe également. Danny

se souvient de la dernière fois qu'il a vu Laura. C'était au foyer où elle suivait une cure de désintoxication et Danny lui avait apporté, malgré l'interdiction, une petite dose :

> Lying there smoking, and each time he rolled one for her she said Cheers mate you're a diamond you're a star. Turned out she said that to everyone not just him. So that was something else that didn't mean nothing. To go with the rest (ED 43-44).

Si Laura exprime quelques mots tendres envers Danny, ce dernier ne leur accorde aucun intérêt particulier. Il ne s'agit plus ici, comme c'était le cas de Becki et Preston Pinner, de simple flagornerie, mais d'une forme d'automatisme de langage. Toute attente vis-à-vis du langage semble disparaître, ainsi que toute forme de confiance dans la parole de l'autre. Certes, les sujets s'expriment, prononcent des paroles mais ces paroles ne produisent plus aucun effet sur l'autre qui ne les croit plus. Aborder le langage sous l'angle de sa force devient totalement incongru quand les mots ne trouvent d'autre sens que celui de leur vacuité. Le paradigme du langage dont nous nous nous sommes servis jusqu'à présent dans nos différentes analyses repose sur ce postulat que, d'emblée, par son accession au langage, le sujet est immergé dans des rapports d'altérité. Les exemples de Frobisher, Lionel Asbo, Preston Pinner, Danny semblent prouver cruellement le contraire. L'altérité n'est donc pas consubstantielle au langage et la vulnérabilité oblige à appréhender l'altérité dans le langage d'une façon spécifique.

c.3) Une éthique de l'adresse et de la reconnaissance

Nous venons d'observer comment, à partir de situations extraites des œuvres de notre corpus, le sujet avait tendance à réduire l'espace d'altérité que lui offre le langage au point que cet espace n'ouvrait souvent que sur un vide inquiétant. Dans tous ces cas, l'autre est chosifié et n'existe plus vraiment. Nous avons aussi examiné comment le sujet, en construisant de l'autre des images qu'il projette sur lui, bloque le dynamisme inhérent au processus langagier. L'ouverture à l'autre que l'on associe trop rapidement à la nature même du langage ne serait donc jamais vraiment garantie dans tout échange langagier. Lyotard a proposé une réflexion originale sur le langage en se différenciant radicalement du « Linguistic Turn »[285]. Nous avons déjà vu que pour Lyotard, si les sujets échangent au moyen du langage c'est que préalablement, « ils sont requis par le langage » (Lyotard 1985, 30). Il n'y aurait donc pas de sujets échangeant

[285] Lyotard n'a eu cesse de critiquer les philosophies de la communication, privilégiant avant toute approche pragmatique la passivité inhérente à tout échange langagier. Il écrit dans un article en 1988 : « Ce à quoi nous assistons en ce moment, que ce soit sous la forme fondationaliste d'Apel, soit sous la forme plus communicationaliste de Habermas, soit sous la forme non-fondationaliste et strictement interlocutrice (pragmatique) de Rorty, c'est finalement l'acceptation sans examen — je dirai plutôt *sans anamnèse* — de l'idée d'autrui comme constitutive de l'enjeu principal de la pensée d'aujourd'hui » (Lyotard 1988a, 97-98).

spontanément et de façon égalitaire mais plutôt un déséquilibre initial de l'entrée dans le langage qui n'aurait rien d'une relation symétrique. Cette réquisition par le langage correspondrait à une déstabilisation, celle d'une interpellation, d'une adresse qui appelle toujours une réponse. L'analyse de cette initialisation langagière peut nous aider à mieux cerner la force qui traverse le langage et son lien avec le vulnérable, notamment par sa capacité à conférer à l'autre une reconnaissance qui n'est jamais acquise. Paradoxalement, l'interpellation, l'adresse peuvent dessaisir le langage de tout ce qui lui donne un pouvoir sur l'autre. Il est en effet des formes d'adresse qui ont pour fonction non d'abolir la différence derrière une illusion d'interlocution lisse mais de générer une responsabilité vis-à-vis de l'autre garantissant le respect de sa différence. L'éthique vulnérable commence en effet là où est abandonné tout souci d'affirmer et de protéger son autonomie. On peut donc tenter d'appréhender le langage comme outil offrant la possibilité d'une reconnaissance effective de l'autre. Il faut pour cela suivre la pensée de Lyotard et appréhender le rapport langagier comme naissant d'une dissymétrie et pouvant préserver cette dissymétrie. Le rapport langagier va se déployer par sa capacité de préserver un inconciliable, une inadéquation, un décalage qui ne sont autres que des formes de reconnaissance de l'autre dans sa différence.

Dans *What a Carve Up !,* Michael reçoit un soir la visite d'une jeune femme « inconnue » qui s'avérera être Fiona et qui s'adresse directement à lui en l'appelant par son prénom, ce qui suffit à faire perdre tous ses moyens au jeune homme :

> And I would have listened at this point, I really would, for my curiosity was aroused, apart from anything else, but my brain was spinning, all my senses were in a whirl, because she had used my name, she had actually called me by my first name, Michael, she had said, 'I hope you don't mind me asking this, Michael,' and I can't tell you how long it was since anybody had called me by my name, it can't have happened since my mother came down – two, maybe three years – and the funny thing about it was that if she knew my name, then in all probability I knew hers, or I had known it once, or I was expected to know it, […] (WAC 52).

Le simple fait d'être appelé par son nom perturbe Michael et l'entraîne dans toute une série d'interrogations, comme si un espace s'était ouvert, qui devait le replonger dans des réalités qu'il aurait oubliées. Il a besoin que les choses se remettent en place, qu'il y ait une explication au fait que cette jeune femme semble le connaître. Si l'autre vous interpelle, c'est qu'il connaît quelque chose de vous-même, et ce qu'il connaît de vous, il est possible que vous ne le connaissiez pas. C'est dans un désordre suscité par le langage que Lyotard situe le moment éthique du langage. Il y a une réquisition à entrer dans un processus qui est, pour Lyotard, le véritable enjeu du langage et qu'il définit comme « le différend », c'est-à-dire :

> […] l'état instable et cet instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être encore. Cet état comporte le silence qui est une phrase négative, mais il en appelle aussi à des phrases possibles en principe. Ce que l'on nomme ordinairement le sentiment signale cet état. « on ne trouve pas ses mots », etc. Il faut beaucoup chercher pour trouver les nouvelles règles de formation et d'enchaînement des phrases capables d'exprimer le différend que trahit le sentiment si l'on ne veut pas que ce différend soit aussitôt étouffé en un litige, et que l'alerte donnée par le sentiment ait été inutile (Lyotard 1984, 29).

Un mouvement s'amorce effectivement, dont on ne sait d'où il vient, ni où il va conduire. Qu'une inconnue s'adresse à lui par son nom est vécu par Michael comme inquiétant et déstabilisant et l'on peut entendre qu'il cherche à rétablir sa maîtrise. Pour cela, il n'a d'autre choix que de poursuivre l'échange avec Fiona. La parole adressée déploie un effet de force dont l'enjeu n'est en rien maîtrisable au moment où elle est prononcée mais oblige les interlocuteurs à avancer ensemble dans un processus d'échange langagier. La dynamique du langage peut alors s'amorcer avec toute sa fragilité et ses incertitudes et non plus se figer. Ainsi, la réceptivité de Michael à la simple adresse de Fiona est l'amorce de l'histoire qu'ils vont ensemble construire.

L'adresse peut dans certaines situations avoir un caractère de grande urgence. Dans *Even the Dogs,* c'est le cas pour Danny qui, après la mort de Robert, a besoin de parler, de s'adresser à quelqu'un, d'échanger. Il pense que Sammy est celui avec lequel cet échange sera possible mais il est amèrement déçu :

> He saw Sammy, down on the corner of Barford Street and Exchange Street. […] Called out as soon as he saw him. Sammy, Sammy mate, Sammy, near enough running down towards him in his usual spot on the corner with the benches and bins and flowerpots and that sculpture of fuck knows what. Sammy mate. Sammy. His voice ragged and breathless with the pace he'd kept up since climbing out of the window at the flat. […] Sammy turning and putting his knob away, wiping his hands on his filthy trouser. Staggering with the effort of focusing on Danny, his mouth opening and closing like he'd already forgotten the question (ED 20).

Quand Danny lui demande où est Laura, Sammy ne prête aucun intérêt à sa question. L'indifférence de Sammy accentue le besoin de parler de Danny, qui va créer en lui un sentiment douloureux d'abandon :

> Had to find someone and tell them. Jesus, what was it, what had happened? Leave town for a week and you come back and he's dead and everyone else vanished like a fuck like a puff of what like a giro cheque (ED 21).

Chez Danny, au mélange d'angoisse et de solitude issu du besoin de se confier va s'ajouter un grand sentiment de culpabilité. C'est un peu comme s'il était devenu indigne de toute écoute, comme si personne ne pouvait porter le moindre intérêt à ce qu'il pouvait dire. Émerge en lui un besoin urgent de se justifier, de se déculpabiliser, de crier son innocence, au point qu'il

imagine un dialogue fictif avec la police qui lui demande d'expliquer pourquoi il a quitté les lieux et disparu après la mort de Robert. Ce scenario est purement fictif car personne n'a adressé le moindre reproche à Danny :

> Where did you go when you left the scene?
> Ran down the hill, went under the underpass, went into town.
> Why did you run?
> I didn't run but I was like scared and that.
> Scared of what?
> Don't know, I was just scared.
> Where did you go?
> Was looking for someone.
> Where did you (ED 21- 22).

Une sorte de panique l'envahit. Il est significatif que le fait de ne susciter aucune écoute culpabilise Danny qui se sent interpellé lui-même[286]. Sa situation suggère une forme de complémentarité entre ce fait d'appeler dans le vide, de ne pas être écouté et celui d'être interpellé violemment, de devoir se justifier et de rendre des comptes. Danny est en effet dépossédé de sa nature de sujet parlant. Être interpellé serait une façon de retrouver la parole et l'écoute qu'elle implique. Dans *Even the Dogs*, Danny avait cru trouver refuge chez son frère pour les fêtes de Noël. Ce dernier l'a chassé et, à son retour, il découvre que Robert est décédé, perdant aussi son dernier refuge. Il connaît à nouveau cette peur indistincte, notamment celle d'être contrôlé par la police. Il se demande donc s'il doit se rapprocher des autorités pour signaler le décès de son ami. Ce dilemme le place dans une situation de grand désarroi : il ne peut pas ne pas agir mais il imagine son interrogatoire par les policiers, ce qui met à mal sa bonne volonté et le conduit à se comporter comme un animal traqué. On retrouve la logique même du « différend » tel que le définit Lyotard. Tout sujet, avant de devenir sujet parlant, doit accepter son interpellation par un système du langage qui lui est à la fois étranger, extérieur et préexistant[287].

Tout au long d*'Even the Dogs,* persiste le sentiment d'une difficulté constante des personnages à inscrire leurs relations dans le système du langage. Un blocage se crée rapidement entre eux, empêchant toute dynamique langagière, comme s'il existait un espace

[286] Dans *Écrits*, Lacan fait cette remarque : « La demande en soi porte sur autre chose que sur les satisfactions qu'elle appelle. Elle est demande d'une présence ou d'une absence » (Lacan 1996, 691).

[287] C'est aussi autour de cette logique que Butler, dans *Excitable Speech*, définit le paradoxe de l'interpellation. Dans le premier chapitre, « On Linguistic Vulnerability », elle explique en effet que nous ne pouvons devenir sujets que par voie de sujétion au langage : « Could language injure us if we were not, in some sense, linguistics beings, beings who require language in order to be? If we are formed in language, then that formative power precedes and conditions any decision we make about it, insulting us from the start as it were by its prior power. […]. Being called a name is also one of the conditions by which a subject is constituted in language. (Butler 2013, 2-3).

d'échange auquel l'accès leur était interdit. Cette situation est exprimée de façon particulièrement dramatique, lorsque Laura vient passer une nuit chez son père Robert. Quelque chose échoue entre le père et la fille, leur relation ne parvenant jamais à se nouer :

> He woke up, and saw her looking at him. It was confusing. Who was it? Thought it was Yvonne for a minute, looking as young as when they'd first met, come back to set things straight. And then he realised. It gave him something like a pain in the chest, a pain which near enough swelled and sucked in the air as he looked at her and realized just what he'd missed and just how much he'd failed, at this precise fucking moment, to be what she wanted him to be. He had no idea what to say. She looked at him (ED 97).

La parole qui aurait tout rendu possible n'a pas été prononcée : le lien entre père et fille n'a pu se créer. Robert n'a pu se hisser à la hauteur des attentes de sa fille, et réciproquement. Aucun d'eux n'a pu s'élever à la hauteur d'une affection inexprimable. Ils sont restés en deçà du processus de subjectivation qui les aurait fait naître tous les deux comme sujets. Il aurait suffi que s'exprime leur vulnérabilité, alors qu'ils sont restés cantonnés à un schéma dualiste de maîtrise où ils ont cru qu'il leur fallait trouver un terrain d'entente, une façon de s'adapter l'un à l'autre, alors qu'une rencontre intersubjective implique de se positionner dans un tout autre espace :

> So, how have you been, Dad? She said, her voice brittle with disappointment. How are things? He rested the almost empty can on the floor and looked at her, steadily. Things are going okay thank you Laura, he said. Things are going fine. How about you? How about your mum?
> She was gone again by the time Heather got back that afternoon, and Robert didn't say much about what had happened or where he thought she'd gone. He didn't say much at all. Give my regards to your mother. What did you expect? If' I'd known you were coming (ED 99).

Effectivement, Robert parle à sa fille mais quasiment pour ne rien dire. Robert est déçu et finalement ne s'adresse qu'à lui-même : « What did you expect ». Il tente de comprendre cet échec et l'explique par l'aspect trop inattendu de la visite de Laura, estimant qu'il lui aurait fallu du temps pour se préparer. Il vit son impuissance à échanger avec sa propre fille comme un échec absolu. Il espérait certainement une sorte de compréhension spontanée et réciproque par laquelle père et fille seraient devenus, comme par miracle, proches l'un de l'autre. Il s'est en réalité figé dans la déstabilisation causée par l'arrivée inopinée de Laura et s'en veut de ne pas avoir saisi cette occasion inespérée. Il était comme « requis » par le langage qui lui offrait le champ d'une reconnaissance possible. Il existe toujours en effet dans le langage une possibilité d'ouvrir un échange avec l'autre sans nourrir l'illusion d'une fausse similitude, d'une vaine compréhension directe de l'autre, en exprimant seulement le respect de sa différence et de sa singularité. Robert s'imagine que sa fille lui est semblable parce qu'elle vit dans une

détresse comparable à la sienne. McGregor ne suggère nullement que leur rencontre aurait pu se passer autrement mais il en émane une telle impression de gâchis que le lecteur est tout naturellement conduit à se demander quel comportement aurait dû adopter Robert pour qu'une véritable relation puise se créer avec sa fille. Il aurait peut-être suffi qu'il la reconnaisse pleinement dans ses capacités de « dire » sa singularité alors qu'il s'est bloqué dans une attitude compassionnelle n'ouvrant l'espace à aucun « dire ». Il n'y a pas d'altérité dans le langage sans l'acceptation d'un décalage absolu avec l'autre qui subsistera toujours. Le souci de l'autre, l'accès à sa vulnérabilité par l'échange langagier ne semblent pouvoir s'opérer que dans une réciprocité dans la différence. L'accès à l'affect de l'autre étant très improbable, l'expérience de la vulnérabilité partagée offre une ouverture vers un processus de reconnaissance et d'échange permettant d'imaginer ensemble des réponses possibles à des blessures semblables. Ce sera l'objet de la troisième partie de ce travail que de montrer comment la vulnérabilité n'incite ni à s'apitoyer réciproquement, ni à masquer ses insuffisances mais plus simplement à tenter ensemble de rendre le monde un peu moins cruel. La vulnérabilité reconnue n'est jamais un échec de la relation car elle peut au contraire empêcher toute tentation de se projeter en l'autre et protège ainsi des illusions de la fusion.

Dans l'épisode *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After* de *Cloud Atlas*, nous avons pu observer à quel point Zachry était méfiant envers Meronym. Cependant, vers la fin de cet épisode, une grande confiance va naître entre les deux personnages. Au fil des épreuves qu'ils partagent, jamais Meronym ne juge Zachry, ni ses croyances, ni ses comportements pourtant souvent condamnables. Elle se contente de lui expliquer que d'autres possibilités existent, que la vision du monde à laquelle il est très attaché n'a rien d'absolu. Ainsi, lorsque les Kona envahissent l'île et que les habitants des Vallées sont soumis aux pires traitements, elle lui offre son aide alors que Zachry reste aveuglé par un besoin de vengeance à assouvir. Jamais Meronym ne cherche à influencer Zachry ni même à faire évoluer sa façon de penser :

> *A bleaksome'n'dark choice to settle, Zachry*, she replied. *Stay in the Valleys til you're slaved. 'Scape an' stay till the Kona attack an'be killed or slaved. Live in backwilds as a hermit bandit till you're catched. Cross the straits to Maui with me an' probb'ly never return to Big I no more*. Yay, that was my all choices, no frettin', but I cudn't settle one, all I knowed was that I didn't want to run away from Big I without vengeancin' what'd happened here.
> *This ain't the safest place to sit'n'think*, Zachry, said Meronym, so tendersome that fin'ly my tears oozed out (CA 314-315).

Les propositions de Meronym ne sont qu'une possibilité offerte à Zachry. Toutefois, cette possibilité lui ouvre un espace très large, celui de la quête de sa propre parole lui permettant enfin de s'approprier une histoire qui serait la sienne. La réciprocité qui s'établit entre Meronym

et Zachry n'était pas innée et elle s'est construite au prix de nombreuses difficultés. Leur dissymétrie originaire ne s'est jamais effacée et Meronym ne l'a jamais occultée. C'est toute la problématique de *Parcours de la reconnaissance* où Ricoeur se demande quels sont les critères permettant à « un sujet de s'estimer véritablement reconnu » (Ricoeur 2004, 316). Sans que ce soit un élément de réponse, il évoque dans le même ouvrage le développement nécessaire de « la capacité d'éveiller par la critique chaque acteur d'un monde aux valeurs d'un autre monde, quitte à changer de monde » (Ricoeur 2004, 306). C'est en quelque sorte ce que Meronym a opéré vis-à-vis de Zachry, démarche qui incite à vivre cette réquisition à laquelle nous soumet le langage comme ouverture d'un espace, d'une entente possible au sens que lui donne Gadamer dans *Vérité et méthode* :

> Cette entente pose la chose, sur laquelle elle porte, devant ceux qui sont appelés à s'entendre, à la façon dont l'objet d'un litige est 'déposé au milieu', entre les parties en causes. Le monde est ainsi le sol commun sur lequel nul ne met pied et que chacun reconnait, le sol de ceux qui s'adressent l'un à l'autre la parole (Gadamer1976, 298-299).

La vulnérabilité est le noyau de ce rapport fondamental d'une commune appartenance au langage et au monde. Le système du langage peut ainsi participer d'un lien d'appartenance réciproque par lequel l'idéal illusoire de maîtrise cède la place à un respect inconditionnel de la différence. Sans cette reconnaissance, la force qui est au cœur du langage et qui, nous le verrons, lui donne sa puissance créatrice, risque fort de s'éteindre[288]. Le langage, par sa grande plasticité, offre toutes les possibilités de se libérer de toutes les formes de schématisations qui sont toujours préconçues. Il permet de tenter un « dire » qui dépasserait tout ce qui a été déjà dit ou même tout ce que l'on aurait envie de dire. La reconnaissance de l'autre passe par celle de ses propres limites et une mise à distance de son propre discours aussi juste et légitime soit-il.

[288] Wilhelm von Humboldt (1767-1835) est considéré comme le fondateur d'une approche du langage comme « energeia ». José Voss lui a consacré un ouvrage, *Le langage comme force selon Wilhem von Humboldt,* dans lequel il développe le concept de langage comme « force agissante, créativité vivante, énergie spontanée » (J. Voss 13), utilisant le terme de « 'révolution copernicienne du langage' à la faveur de laquelle le regard du philosophe cesse d'être braquée sur la langue en tant que structure achevée (*forma formata*) pour remonter ou tenter de remonter, suivant le principe de causalité, à la source de celle-ci, savoir le langage en tant que force de structuration (*forma formans*). (J. Voss 17). Le langage est aussi appréhendé comme dynamique créatrice par Claude Romano qui s'inspire également de l'œuvre de von Humboldt, expliquant « La langue (*Sprache*) n'est plus dans ces conditions un *instrument* au service de pensées préalablement données dans l'intériorité de la conscience, qu'elle se bornerait à transférer dans l'extériorité. Elle n'est plus du tout en réalité un instrument. […] Loin de constituer le véhicule extérieur et contingent d'une pensée transparente à elle-même, elle est le berceau où celle-ci prend forme dans la mesure où elle est le lieu d'une 'formation'(*Bildung*) de l'humanité en tant que telle » (Romano 2019, 35).

CHAPITRE V : VULNÉRABILITÉ ET FORCE ILLOCUTOIRE DU LANGAGE

L'approche pragmatique, en donnant à la parole le statut d'acte, libérant le langage de sa seule fonction descriptive et représentative, le positionne dans un rapport permanent avec le vulnérable qui est indissociable de toute action humaine. Comme l'explique Sandra Laugier, « L'intérêt de la théorie d'Austin c'est qu'elle est justement une théorie de la vérité, du rapport du langage au réel, sans être une théorie de la représentation, en aucun sens du terme » (Laugier 2004, 293). En effet, en tant qu'acte, le langage est susceptible d'échouer et la théorie d'Austin accorde une grande place à l'échec des actes de langage notamment à travers l'analyse des excuses[289]. Avant Austin, la parole avait déjà été antérieurement associée à un acte[290], mais cet acte venait en quelque sorte se surajouter au langage proprement dit. L'apport d'Austin a été de considérer que le langage se manifeste systématiquement par des actes[291] et que l'acte de parole ne se limite donc pas à apporter un vague supplément d'ordre pragmatique à ce qui est dit[292]. Ainsi, la parole ne se décompose plus en la somme d'un énoncé et d'une force qui viendrait s'y surajouter, mais cette force actante, qu'Austin qualifie d' « illocutoire »,[293] anime le langage et lui est totalement inhérente. En tant qu'acte, le langage acquiert une dimension vulnérable qui le sort ainsi de la prison conceptuelle de signes abstraits dans laquelle on avait tenté de l'enfermer, pouvant alors exprimer, par sa nature même, la vulnérabilité de nos « formes de

[289] Austin attribue dans *A Plea for Excuses,* la principale cause d'erreur à une notion sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir: le manque d'attention: « So too in real, or rather civilian life, in moral or practical affairs, we can know the facts and yet look at them mistakenly or perversely, or not fully realize or appreciate something, or even be under a total misconception. Many expressions of excuse indicate failure at this particularly tricky stage: even thoughtlessness, inconsiderateness, lack of imagination, are perhaps less matters of failure in intelligence or planning than might be supposed, and more matters of failure to appreciate the situation » (Austin 1990, 391).

[290] Claude Romano remarque « Bien avant Charles Morris et John Austin, l'acte fondateur de ce qu'on appellera après eux la « pragmatique » remonte – et ce n'est pas un hasard – à la phénoménologie du langage de Daubert et Reinach » (Romano 2010a, 839). Au tout début du XXème siècle, les membres de ce que l'on a appelé les « Cercles de Munich et de Göttingen » parmi lesquels Johannes Daubert, Adolf Reinach, ont en effet posé les prémisses d'une phénoménologie du langage.

[291] Pour Austin, un évènement de parole peut se segmenter en trois actes : l'énonciation d'une phrase déjà existante dans le registre d'une langue (acte locutoire) la réalisation d'un effet tenant de la nature d'un acte (acte illocutoire) et la poursuite de certaines finalités concrètes dans un certain contexte (acte perlocutoire). Nous nous intéresserons spécifiquement à la dimension illocutoire qui traduit la vulnérabilité au cœur du langage. Aucun énonciateur ne peut en effet maîtriser les effets qu'auront ses paroles. Et comme l'explique Austin ces effets ne sont pas associés à des mots qui les explicitent : « thus I may surprise you or upset you or humiliate you by a locution, though there is no illocutionary formula 'I surprise you by...', 'I upset you by...', 'I humiliate you by...' » (Austin 1976, 119).

[292] Pourtant, une définition de l'acte comme force additionnelle demeure fréquente en pragmatique mais cette notion n'est pas originellement celle d'Austin.

[293] Catherine Kerbrat-Orecchioni définit ainsi le champ très diversifié qu'ouvre la dimension illocutoire de l'acte de parole : « Un acte de langage c'est quoi au juste ? Une suite linguistique dotée d'une certaine valeur illocutoire (ou force illocutionnaire) ; mais encore ? Une séquence qui prétend opérer sur le destinataire un certain type de transformation…Mais ces transformations que visent et généralement opèrent, les actes de langage, peuvent être de nature extrêmement diverse » (Kerbrat-Orecchioni 1995, 5).

vie »[294]. L'approche pragmatique du langage permet d'appréhender le rapport avec les autres et le monde non pas de façon abstraite mais à partir de sa forme vulnérable même : « forme que prend la vie lorsqu'elle est exprimée et prise dans le langage » (Laugier 2015, 66)[295]. Il y a toujours une fragilité inhérente à l'énonciation illocutoire qui provoque une ouverture à l'autre tout en ne sachant pas exactement quel effet elle va produire sur lui [296]. C'est à partir de l'interaction et des accords de langage que nous examinerons dans une première section comment, dans notre corpus, se crée ce lien vulnérable ente les actes de parole et les formes de vie qui leur sont associées.

Nous examinerons ensuite dans une deuxième section comment l'énonciation illocutoire, affranchissant le langage de toute prétention à la construction d'une relation parfaitement maîtrisée avec le monde et les autres, peut assurer une ouverture bien spécifique vers le sensible. Le lien du sensible avec la force illocutoire est toutefois complexe. Nous verrons comment, lorsque ce sensible correspond à des vécus insupportables et injustes, il peut bloquer l'émergence de toute force illocutoire langagière et conduire à des situations de pure violence ou de désespoir dans lesquelles la parole s'absente tragiquement. En revanche, il semble que, le plus généralement, les situations de vécu vulnérable, par leur confusion, leur

[294] Le terme « forme de vie » apparaît pour la première fois dans *Le Cahier bleu* de Wittgenstein (1934). Il ne s'agit plus pour lui par le langage de faire jouer des correspondances et des ressemblances mais au contraire de discerner un maillage complexe de jeux de langage inextricablement associés à des expériences multiples. Il est assez paradoxal de constater que Wittgenstein n'explicite que très rarement le concept de « forme de vie » dans son œuvre alors qu'il en est souvent présenté comme le concept majeur. Comme l'explique Peter Hacker, il a permis *a posteriori* d'assurer une cohérence avec d'autres concepts que Wittgenstein a plus largement développés comme celui de « jeu de langage » : « The expressions 'form of life' (*Lebensform*) occurs in the *Philosophical Investigations* only three times; […]. This makes it difficult to accept the suggestion that the idea of a form of life is of pivotal importance in the book. […]. However, the general conception that underlies this very sparse invocation of the expression, and its links with other notions in Wittgenstein's later philosophy and methodology, in particular *language-game*, *following rules* and *practice*, are of capital importance » (Hacker 3-4). En effet, pour Wittgenstein, les mots n'acquièrent de sens que par leur usage dans des jeux de langages pleinement incorporés à l'activité humaine et définissant ainsi ce qu'il est désormais convenu d'appeler des « formes de vie ».

[295] Sandra Laugier poursuit : « Une anthropologie ordinaire de la vulnérabilité s'élabore alors qui n'a plus pour centre de gravité (comme dans les approches du care précédemment développées à partir de Carol Gilligan et Joan Tronto) les relations sociales entre *caregiver/receiver*, largement explorées dans l'œuvre de Tronto, mais la vulnérabilité ordinaire de l'humain, que chacun ressent quand il ou elle s'efforce, au quotidien, d'incarner sa subjectivité et d'explorer les manières d'être humain, et qui apparaît de façon tragique dans les situations de perte de la vie ordinaire » (Laugier 2015, 67).

[296] Austin explique que le sujet ne peut avoir de réelle maîtrise du phénomène langagier : « When we examine what we should say, what words we should use in what situations, we are not looking *merely* at words (or "meanings," whatever they may be) but also at the realities we use the words to talk about. We are using our sharpened awareness of words to sharpen our perception, though not as the final arbiter of the phenomena » (Austin 1990, 384). Il est significatif de remarquer chez Austin que toutes les difficultés liées au langage viennent toujours de son rapport avec la réalité. Et cela tient essentiellement à sa fonction illocutoire. James en donne l'analyse suivante: « It is not that we collect certain data about language and from that data infer something about the "realities." We do not look merely at words or language in isolation from the world-the circumstances under which an utterance is made. The whole notion of speech-act analysis requires us to regard language—or more specifically, speech-acts-as something taking place in the world […]. The whole doctrine of the illocutionary force of an utterance requires us to regard acts of doing something and acts of saying something as inseparable. And, in these cases, the utterances are not descriptions of the phenomena; they are indistinguishable from the phenomena themselves » (Harris 388).

aspect paradoxal, leurs dimensions souvent informes, facilitent l'émergence de la force illocutoire du langage, elle-même force vulnérable. Une forme de recouvrement peut ainsi s'opérer entre le langage et le réel, que nous observerons dans notre corpus lorsque les personnages expriment leur vécu vulnérable dans un langage ordinaire[297]. Nous tenterons alors de montrer comment, par l'usage du langage le plus ordinaire, des indices réellement porteurs de sens émergent, qui témoignent d'une véritable dimension illocutoire.

Enfin, dans une dernière section, en tentant d'avancer un peu plus dans cette quête d'une parole qui assumerait et exprimerait pleinement la réalité vulnérable de l'existence ordinaire sans aucune velléité de fuite ni de protection, nous irons à la rencontre de la pensée de Michel Henry. La phénoménologie radicale permet d'appréhender l'acte illocutoire comme un véritable défi : celui d'une énonciation puisant sa force et sa crédibilité dans une adhésion absolue au pâtir de la vie. Appréhender cette force comme n'ayant d'autre finalité que de créer par le langage un rapport diffèrent au Réel exige préalablement d'aborder la problématique des moyens dont la parole dispose pour ouvrir sur un sens qui ne se fermerait sur aucune certitude tout en facilitant l'expressivité humaine de la vulnérabilité des existences. Ainsi se joue dans tout acte de parole la proximité du sujet avec son semblable et le monde, constitutive de toute forme de vulnérabilité. La philosophie de Michel Henry nous semble offrir un cadre conceptuel approprié à la problématique des relations entre la vulnérabilité et une pragmatique du langage articulées autour de la notion austinienne d'illocutoire, en la hissant toutefois à un niveau d'exigence éthique de l'ordre de l'absolu.

a) Actes de parole et formes de vie vulnérables

Nous avons vu que, par toute expérience lui faisant prendre conscience de sa vulnérabilité, le sujet est incité à sortir de son immobilisme en s'inscrivant dans une dynamique d'ordre langagier et une relation à l'autre dont l'issue est par nature indéterminée[298]. Par la vulnérabilité s'ouvre toujours un cheminement hasardeux éloignant le sujet de toute prétention à quelque forme de maîtrise de la réalité. L'approche pragmatique définissant toute interaction langagière comme portant en elle la possibilité de son échec permet de penser les processus d'énonciation

[297] Sandra Laugier insiste dans ses travaux sur cette urgence de s'intéresser « à la vulnérabilité ordinaire de l'humain, que chacun ressent quand il ou elle s'efforce, au quotidien, d'incarner sa subjectivité et d'explorer les manières d'être humain, et qui apparaît de façon tragique dans les situations de perte de la vie ordinaire » (Laugier 2015, 67). Elle associe cette urgence à la tâche d'une « maintenance du monde » (69).

[298] Une approche allant dans ce sens est celle de Laplantine dans *Le Social et le sensible* qui définit l'énonciation vulnérable comme métabole, « c'est-à-dire comme un cheminement au travers duquel tout ce qui vit devient autre que ce qu'il était » (Laplantine 107). Il nous incite à appréhender la forme de vie un peu à la façon d'Héraclite au sens « de ce qui se forme, se déforme, se transforme et appelle par conséquent, un mode de connaissance qui est celui du devenir » (Laplantine 108).

en relation constante avec l'incertain, le flou et l'imprécis[299]. Dans toute situation énonciative, une connexion souvent maladroite cherche en effet à s'établir entre ce que vit le sujet, ce qu'il voudrait exprimer, et les mots, les souvenirs d'expression de formules qu'il connaît et qui pourraient s'adapter à cette finalité mais sans aucune certitude. C'est ce qu'explique Stanley Cavell dans *Must We Mean What We Say* :

> We learn and teach words in certain contexts, and then we are expected, and expect others, to be able to project them into further contexts. Nothing ensures that this projection will take place, (in particular, not the grasping of universals, nor the grasping of books of rules), just as nothing ensures that we will make and understand, the same projections. That on the whole we do is a matter of our sharing routes of interest and feeling, modes of response, senses of humor and of significance and of fulfilment, of what is outrageous, of what is similar to what else, what a rebuke, what forgiveness, of when an utterance is an assertion, when an appeal, when an explanation—all the whirl of organism Wittgenstein calls "forms of life." Human speech and activity, sanity and community, rest upon nothing more, but nothing less than this (Cavell 2015, 48).

Cavell en s'inspirant de Wittgenstein, démontre ainsi que tous nos accords de langage émergeant de façon incertaine de nos formes de vie sont extrêmement fragiles. Cette articulation du langage à nos formes de vie, n'est pas tant une affirmation de son lien évident avec chacune de nos activités qu'une façon d'analyser pourquoi toute énonciation révèle une difficulté qui lui est toujours spécifique. L'énonciation est ainsi appréhendée comme une épreuve pour le sujet qui doit faire face à la quasi-impossibilité de lui faire porter toute la singularité de ce qu'il voudrait exprimer. Chaque nouvelle prise de parole exige qu'il trouve un compromis entre une manière de dire qui lui soit propre et des formes d'énonciation existantes associées à des formes de vie dans lesquelles chacun se reconnaît. Cet ajustement est d'autant plus délicat que l'objectif de toute énonciation consiste pour le sujet à se faire comprendre de son interlocuteur. En se penchant sur ces difficultés, la démarche pragmatique offre des outils illustrant à quel point la vulnérabilité est présente au cœur de tout échange langagier. Nous tenterons d'abord d' analyser quelques situations d'interactions langagières apparaissant dans notre corpus en montrant comment elles obéissent à une logique de construction incertaine et vulnérable d'une relation qu'aucun des interlocuteurs ne peut avoir la prétention de maîtriser. Ensuite, nous examinerons la vulnérabilité des accords eux-mêmes auxquels conduisent ces interactions. Nous analyserons ainsi les raisons pour lesquelles la dynamique que devraient susciter les échanges langagiers

[299] Avec Austin, il faut en effet admettre que l'acte illocutoire connaît un échec s'il ne produit pas l'effet escompté sur l'interlocuteur c'est à dire que tout simplement s'il n'est pas reconnu par ce dernier dans sa force illocutoire initiale. Nous sommes en effet loin de la linguistique structurale qui appréhende l'efficacité d'un message par la circulation effective d'une information objective d'un émetteur vers un récepteur.

peut se perdre dans des formes figées et inertes que sont les assignations, bloquant toute capacité de développer des relations ouvertes et nouvelles. Enfin, nous verrons comment, dans notre corpus, la mise en œuvre d'une force illocutoire singulière aide le sujet à se libérer de ces représentations figeantes et sclérosantes qu'il lui faut d'abord s'approprier, avant de les transformer et de les resignifier radicalement.

a.1) Interactions et partages langagiers

Exprimer une pensée n'a de sens que si son énonciation offre le moyen de la partager. La finalité de tout échange langagier est donc bien d'assurer une compréhension entre celui qui exprime une parole et celui qui la reçoit[300]. Une sorte d'équilibrage doit être trouvé entre les deux interlocuteurs garantissant une compréhension réciproque minimale correspondant à ce que le niveau d'engagement de chacun soit perçu et accepté par l'autre. Dans « La vulnérabilité de l'ordinaire », Sandra Laugier explique : « La réussite de l'acte de langage ne réside plus en lui-même, ou en ses circonstances mais dans le maintien d'une qualité expressive » (Laugier 2012, 358)[301]. L'interaction langagière atteindrait donc sa finalité chaque fois qu'elle parviendrait à maintenir chacun de ses participants dans une réalité suffisamment partagée pour leur assurer la possibilité de continuer à s'exprimer. Dans *Even the Dogs*, Danny, lorsqu'il recherche Laura, imagine que leur échange sera probablement fort délicat. Il doute de trouver les mots adaptés et s'inquiète de la façon dont elle va réagir : « Probably she wouldn't even let him speak to her after last time after what happened the » (ED 26). Il y a dans les craintes de Danny l'expression de toute une problématique langagière. Il se soucie de Laura et espère confusément effacer le malentendu qui gâche leur relation mais il doute de sa capacité à trouver les mots pour y parvenir. Dès le début du roman de McGregor, le lecteur découvre en Danny un personnage qui ne cesse de s'isoler, de s'enfermer, de se perdre dans un désir qu'il ne peut assumer, par son incapacité à exprimer une parole qui enfin le libèrerait. Plus il en prend conscience, plus son incapacité de dire le renvoie à ses propres échecs.

[300] Les linguistes appréhendent de plus en plus le langage comme un événement interlocutionnel. L'approche se revendiquant de « l'interactionnisme » cherche à privilégier les fonctions de communication du langage sur celles de représentation en insistant sur « l'importance des phénomènes d'interaction », c'est-à-dire des réseaux d'influences mutuelles que les participants créent entre eux (Kerbrat-Orecchioni 1990).

[301] Erving Goffman a consacré l'ensemble de son œuvre de sociologue à l'étude des interactions comme moments au cours desquels les individus en coprésence agissent réciproquement les uns par rapport aux autres. Sandra Laugier a tracé des liens entre la pragmatique du langage d'Austin et les travaux de Goffman dans plusieurs articles dont « La vulnérabilité de l'ordinaire. Goffman lecteur d'Austin » (Laugier 2012).

Danny, continuant son errance et son monologue, pense aussi à Mike qui lui avait déconseillé d'aller célébrer Noël chez son frère, ce qui ne fait qu'augmenter son sentiment de culpabilité :

> Mike had told him hadn't he, Mike had said he was better off not going, said there was no way his brother would let him in the house. So, if he'd listened. He should have listened. Seemed like Mike was talking bollocks half the time but then he turned out right (ED 28).

Malgré leur scepticisme envers la parole que nous avons déjà eu l'occasion d'examiner, les personnages d*'Even the Dogs* accordent une réelle importance à l'effet des paroles qu'ils échangent. Leur rapport au langage est en réalité assez complexe, fait de méfiance mais surtout d'une reconnaissance de la puissance affective des mots, même s'ils ne savent pas l'utiliser, suscitant chez eux une forme d'appréhension et même de peur. Fondamentalement, il n'y a chez eux aucune indifférence à ce que dit l'autre, même si la plupart du temps, comme nous l'avons vu, ils ne s'écoutent pas. Il est significatif de constater que, dans leur monde où rien ne compte que de survivre et de s'approvisionner en produits stupéfiants, la parole est encore reconnue comme dotée d'un pouvoir réel. Lorsque Danny se reproche de ne pas avoir suffisamment discuté avec Laura, il est évident que, pour lui, la parole n'a rien d'abstrait et même s'il ne parvient pas à trouver celle qui conviendrait, il est conscient qu'elle pourrait exprimer ce qu'il ressent profondément. *Even the Dogs* déploie ainsi une approche spécifique du langage car les personnages, dans l'incapacité d'exprimer une intériorité très subjective, s'en servent comme le seul moyen à leur disposition pouvant les aider à trouver le chemin vers l'autre. Nous sommes vraiment dans l'effort souvent infructueux de création d'un « espace transitionnel » au sens où l'entend Winnicott[302]. De façon très significative, c'est lorsqu'une relation tend à se détériorer entre eux que naît alors chez les personnages *d'Even the Dogs* une sorte d'incomplétude qui les pousse vers l'autre. Certes, Danny semble bloqué dans un discours très monologique mais qui, s'inscrivant dans une sorte de chaînage, est loin d'être un monologue solipsiste[303]. Le langage peut alors être analysé comme l'expression d'une sorte de mise en branle d'une force dirigée vers l'autre pour l'aider, le comprendre, voire l'influencer. C'est justement parce que dans *Even*

[302] Winnicott décrit cet espace comme naissant initialement entre l'enfant et sa mère lorsqu'elle entreprend de le sortir de sa dépendance absolue. Cet espace se constitue par une articulation à trouver pour le sujet tout au long de sa vie entre deux besoins contradictoires, celui de liens et celui d'autonomie. Ce concept est développé par Winnicott dans *Playing and Reality* (1971) qui reprend un article qu'il avait publié en 1951 : « Transitional Objects and Transitional Phenomena ».

[303] Ce chaînage est très proche de l'interaction langagière telle que la conçoit Mikhaïl Bakhtine, comme s'insérant dans une chaîne. Dans *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Bakhtine explique : « Toute énonciation, même sous forme écrite, figée est une réponse à quelque chose et construite comme telle. Elle n'est qu'un maillon de la chaîne des actes de parole. Toute inscription prolonge celles qui l'ont précédée, engage une polémique avec elles, s'attend à des réactions actives de compréhension, anticipe sur celles-ci, […] » (Bakhtine 1977, 105).

the Dogs, cette force inhérente au langage reste en sourdine, qu'elle demeure timide, fragile et le plus souvent silencieuse, qu'elle finit par acquérir une dimension émouvante comme si rien, pas même les formes de vie les plus oppressantes et les plus aliénantes, ne pouvait jamais l'étouffer.

Dans *What a Carve Up !,* nous avons également déjà analysé les difficultés de Fiona et de Michael pour créer un véritable espace d'échange langagier et particulièrement comment Michael, lors de leur première sortie au restaurant, avait eu le sentiment d'être passé à côté de quelque chose de très important. L'attitude bienveillante de Fiona n'avait pas suffi. Il existe pourtant une force qui pousse Michael à confier à Fiona un élément essentiel de l'histoire de sa vie :

> Then I admitted: 'Well, yes, I did come here with my mother once. We had a terrible row and … well, it's not something I really wanted to talk about.'
> 'I thought that was the whole point of this evening,' she said. 'To tell me things.'
> « Yes, it is. And I will. It's just that there are certain things, certain areas … 'This was coming out badly, and it was clear that if I was to regain her confidence, a major gesture was called for. 'Come on, you can ask me anything. Anything at all. Ask me a question' (WAC 147).

Pour pouvoir « dire », se confier réellement à Fiona, Michael a besoin d'être aidé. Il sollicite donc sa collaboration en lui demandant de lui poser les questions auxquelles il s'efforcera simplement de répondre. Il attend d'elle qu'elle l'entraîne dans une sorte de jeu qui permettrait une sorte de co-construction d'un « dire », lui demandant d'en poser les fondations. Il exprime le besoin que se mette en place un jeu de reflets qui opérerait telle une polyphonie au sens où la comprenait Bakhtine : « Les énoncés ne sont pas indifférents les uns aux autres, se reflètent les uns les autres […]. Un énoncé est rempli des échos et des appels d'autres énoncés, auxquels il est relié à l'intérieur d'une sphère commune de l'échange verbal » (Bakhtine 1984, 298). Michael serait rassuré par un échange avec Fiona s'opérant dans une sorte de « sphère commune ». Toutefois, cette dernière n'existe pas de façon innée car il faut la construire. Le besoin de dialogue, lorsqu'il est intense, correspond en réalité à celui de partager une expérience au-delà de ce que peuvent en traduire les mots. Par sa demande, Michael exprime quelque chose de subtil, tenant de l'espoir que des propos de Fiona pourrait émerger un « dire » nouveau, inédit que lui seul ne pourra jamais exprimer. Michael a besoin de s'ouvrir à une autre façon de dire et il a compris que la seule empathie ne pourra suffire. Toutefois, ce qu'il attend de Fiona est de l'ordre de l'impossible et de la démesure. De son seul échange avec elle, il espère pouvoir trouver enfin la parole qui mettrait de l'ordre dans sa vie et donnerait un sens aux événements traumatiques de son existence. Il est aisé de comprendre qu'une telle tâche dépasse les capacités

de Fiona[304]. Dans le cadre d'une interaction intensément affective, l'échange ne renvoie à aucune utilité directement visée mais constitue plutôt une sorte d'appel à une forme de don réciproque. C'est un « donner de soi » en attente d'un « donner de l'autre » mais qui en cela même, selon l'acception de Derrida, dénaturerait le don[305]. Toutefois, dans le cadre d'un échange strictement langagier, le raisonnement de Derrida ne peut pas vraiment s'appliquer. En effet, le partage verbal est une forme d'échange dans laquelle on n'abandonne jamais ce que l'on offre comme lors du don d'objets matériels. La force qui se déploie dans l'interaction est en réalité créatrice car elle peut conduire à métamorphoser la relation elle-même et ceux qui y participent. Par l'entrelacement de leurs paroles, les interlocuteurs s'abandonnent au risque d'une parole authentique dont la force pourrait conduire à leur propre transformation. Le partage langagier, dans ce qu'il a de plus sincère, comme consentement à la vulnérabilité, peut faire naître cette force porteuse d'une énergie très singulière. Nous aurons l'occasion de revenir à maintes reprises sur cette idée centrale de notre réflexion, celle de l'existence d'une force illocutoire du langage intrinsèquement liée à la vulnérabilité. A la forme minimaliste de l'interaction définie dans *Even the Dogs* répond une forme maximaliste dans *What a Carve Up !*, mais les deux sont également porteuses d'une force potentielle de nature très semblable quoique d'intensité très différente, émergeant d'une même vulnérabilité traumatique.

a.2) Difficiles accords et effets de distorsion du langage

La création d'un espace singulier d'échange langagier où peut circuler, comme nous venons de l'examiner, une énergie bien spécifique, ne prend véritablement de sens que par la compréhension qu'il facilite. Cette compréhension demeure toutefois trop souvent partielle, voire inaccessible. Sandra Laugier, en reprenant l'argument de Wittgenstein selon lequel tous nos accords ne se feraient pas par le langage mais dans le langage lui-même, explique que c'est la raison pour laquelle nous n'avons sur eux qu'une maîtrise très relative[306]. De plus, les mots,

[304] La parole qui se dévoile à l'autre peut produire au sens psychanalytique une forme d'« abréaction », terme définissant le poids trop lourd à supporter d'un trauma qui restait enfermé dans un silence mortifère. C'est le moment où dans la cure se lèvent les résistances (Laplanche et Pontalis 2).

[305] Dans *Donner le temps,* Derrida appréhende le don comme se dégageant radicalement de tout schéma de réciprocité, de retour, d'échange et même de dette. Il faudrait donc que le don soit imperceptible et que surtout le donateur n'en attende aucune reconnaissance.

[306] Dans un article intitulé « Wittgenstein : anthropologie, scepticisme et politique », Sandra Laugier commente ainsi la remarque de Wittgenstein : « Il est capital que Wittgenstein dise que nous nous accordons dans et pas sur le langage. Cela signifie que nous ne sommes pas acteurs de l'accord, que le langage précède autant cet accord qu'il est produit par eux, et que cette circularité même constitue un élément irréductible de scepticisme » (Laugier 2002, 3).

par l'indétermination de leur sens, ne facilitent guère la compréhension entre les partenaires de ces accords. Dans *Les Vérités de la Palice*, Michel Pêcheux explique :

> Le sens d'un mot, d'une expression, d'une proposition, etc., n'existe pas « en soi-même » (c'est-à-dire dans son rapport transparent à la littéralité du signifiant), mais est déterminé par les positions idéologiques mises en jeu dans le processus social historique où mots, expressions et propositions sont produits, c'est-à-dire reproduits (Pêcheux 144).

Dans le chapitre de *Signes* (1960), « Le langage indirect et les voix du silence », Merleau-Ponty conteste également toute notion de transparence de la signification, développant une conception du langage comme « architecture de signes » et « texture langagière » toujours en train de se constituer, ne permettant jamais aux sujets de s'accorder sur un sens qui se stabiliserait définitivement :

> Nous n'avons jamais affaire qu'à des architectures de signes dont le sens ne peut être posé à part, n'étant rien d'autre que la manière dont ils se comportent l'un envers l'autre, dont ils se distinguent l'un de l'autre. Si le signe ne veut dire quelque chose qu'en tant qu'il se profile sur les autres signes, son sens est tout engagé dans le langage, la parole joue toujours sur le fond de la parole, elle n'est jamais qu'un pli dans l'immense tissu du parler (Merleau-Ponty 1960, 52-53).

Les accords de langage, en tant qu'ils ne seraient que des agencements de mots aux sens incertains et variables, seraient ainsi des constructions d'une extrême fragilité[307]. Outre les raisons qui viennent d'être évoquées, il semble qu'une autre cause des incompréhensions inhérentes à l'usage du langage tienne à ce que les sujets ne peuvent pas véritablement s'approprier les mots qui ne sont jamais leurs propres mots. Se crée alors ce décalage que nous avons déjà eu l'occasion d'observer entre les sens souvent multiples et contradictoires de ces mots et l'expression de la singularité que les sujets en attendent[308]. La pragmatique explique que les mots ne tirent pas leur signification de ce à quoi ils réfèrent mais de la façon dont ils sont utilisés en rapport avec des formes de vie. Ses outils permettent donc d'appréhender le

[307] Thomas Franck propose l'analyse suivante du texte de Merleau-Ponty : « La métaphoricité gravitant autour du tissu symbolise cette idée, structurante en analyse du discours, d'une indissociabilité matérielle entre la forme et son idée, entre la signification et son ancrage contextuel, entre le signe et le phénomène, entre l'idée et la matérialité. […] Cette indissociabilité constitutive du signe et du contexte de production, pris dans le même tissu dont les expressions sont les plis d'une étoffe, pose la question de l'arbitraire de ce signe […] » (Franck 106).

[308] Il est généralement admis que Wittgenstein est l'initiateur d'une critique radicale du « mythe de l'intériorité » qui est en général associé à l'expression de toute singularité et qui demeure encore une référence en littérature et en philosophie. Wittgenstein s'est employé à démontrer qu'un tel « mythe » ne tient que par une incompréhension de la façon dont fonctionne le langage. Un peu dans cette même veine, Laurent Jenny dans *La Fin de l'intériorité,* appréhende une singularité qui ne peut être perçue que de façon fugitive et sporadique, étant toujours condamnée à se dissoudre.

langage en réfutant toute forme d'hypostase, de certitude abstraite et définitive[309] et de considérer les accords langagiers comme des expériences aux résultats toujours incertains, d'autant plus que les locuteurs en sont rarement conscients. En supposant qu'ils le soient, ils ne seraient jamais en mesure de systématiquement vérifier, tester, négocier le sens de ce qu'ils disent et de ce qu'on leur dit. Ce schéma, tout en insistant sur la faiblesse constitutive des accords de langage, ne conduit néanmoins pas à penser une déstabilisation absolue du sujet qui ne pourrait trouver dans le langage aucun repère. Il ne conduit pas non plus à en déduire une inefficacité et un blocage de toute dynamique langagière. Nous verrons comment la vulnérabilité inscrite au cœur du langage peut au contraire associer le sujet à une dynamique, participant de sa construction. L'approche pragmatique nous semble en effet conforter la possibilité pour le sujet vulnérable de s'ouvrir à des expériences multiples à partir des interactions fragiles entre sa propre énonciation et celle des autres. Au préalable, il nous faut néanmoins examiner les situations généralement pénibles et douloureuses par lesquelles cette dynamique se bloque radicalement, condamnant le sujet à une désorientation radicale où le langage devient totalement inopérant et inutile.

Ainsi, dans *Jerusalem,* le député David Pinner, venu au Zambawi délivrer l'homme d'affaires Tranter, est totalement mis « hors-jeu », incapable de comprendre ce qui se passe autour de lui. Le dialogue entre Tranter et l'assistant de Pinner, Jeremy, est tout à fait abscons, incompréhensible, probablement un langage codé qui suppose que les deux hommes sont complices. Il est question d'un surprenant Père Noël :

> 'Hmm,' Jeremy hummed, then thought for a moment. 'So, what have they got?'
> 'Who?'
> Jeremy lifted a finger and painted a circle in the air, as if indicating the immediate surroundings. 'The children.'
> 'The Children? They haven't got anything? Look, I've played St Nick before – Sierra Leone, Mozambique, Angola – but here I'm just Santa's little helper. My only job is to make sure that the good little boys have been good enough the whole year to get their presents come Christmas time. My guess is that one of them wasn't nearly as well behaved as we'd hoped.
> Pinner could no longer contain himself. He said, 'What the fuck are you two talking about?' (J 294).

[309] Il s'agit sur un plan philosophique d'éviter l'erreur condamnée par Heidegger consistant à construire des hypostases, c'est-à-dire de procéder à des généralisations absolues à partir d'aspects isolées de la réalité. Les mots facilitent ce type de confusion car ils créent une impression de correspondance immédiate avec les choses. Wittgenstein dont l'approche philosophique repose sur l'usage en appelle au contraire à une véritable discipline intellectuelle pour sortir des pièges de ces fixations dans lesquels nous conduit invariablement le langage.

Le ministre Pinner est brutalement dépossédé de son importance et du sens de sa mission, au point même d'être ridicule, réduit au rôle du pion inutile, ne sachant plus où est sa place ni à quoi il peut bien servir. De retour à l'hôtel, il entre dans une colère folle et demande des explications à Jeremy :

> Jeremy told him that he was naïve. He told him that this was the nature of a modern democracy in global political framework. He made some complex points about the practicalities of representation in nations of tens of millions, which concluded with the idea that delegation to an 'unelected executive' was an inevitable and necessary evil. He correlated Suez, Kissinger, and Iraq in ways his boss didn't understand. He claimed that intervention in Zambawi had no specific planned outcome; rather, it was a case of supporting the underdog in an inherently one-sided scenario, giving the donkey a carrot, putting the cat among the pigeons. The metaphors were tailgating (J 297).

Jeremy et Tranter font figure de deux initiés détenteurs de secrets utilisant un langage incompréhensible pour Pinner. Il est significatif que ce soit par l'usage du langage que Pinner perde tous ses moyens. Le pire arrive lorsque Jeremy, prétendant expliquer le sens de tout cet imbroglio, se sert de métaphores encore plus obscures pour Pinner, se jouant de la vulnérabilité d'un ministre paralysé par des mots différents de ceux qu'il manie habituellement avec une grande habileté.

Toutefois, il est une situation certainement encore plus cruelle que celle vécue par Pinner, lorsque les mots que l'on croit comprendre conduisent à une erreur radicale sur leur sens. Dans *Lionel Asbo*, après que Lionel a gagné une somme fabuleuse au loto, il organise un repas mémorable pour ses frères, leur promettant que les temps difficiles sont derrière eux :

> 'Your number-one headache – from now on, completely taken care of. You needn't give it another thought. Ever. That shadow that never goes away? That nagging concern that wakes you in the middle of the night? A thing of the past. Over.'
> Lionel looked forgivingly from face to face.
> 'And what's that worry? Well. Come on, let' not be shy. Begins with an *em*. Say it. *Em*. Mm. Mmuh…'
> Lionel lifted his gaze to the night sky.
> 'Mum,' he said.
> The brothers. As pale, still, and silent as the statues.
> 'Mum. Mum. « Mum ». Our mum in her declining years – mum mate!' Lionel dipped his head and wiped his eyes. He sniffed richly. 'Ah, look. I can see the lovely glow in you faces. You feeling better already. Knowing I'll take care of Mum. Our mum. Us against the world, eh lads? Us for Mum! (LA 99).

Lionel se livre à un jeu assez vicieux, consistant à faire miroiter à ses frères l'espoir d'une aide financière de sa part. Il crée un effet de douche écossaise en s'attribuant un très beau rôle. Après leur avoir fait croire qu'il partagerait avec eux un peu de sa fabuleuse cagnotte, il leur explique que rien n'est plus noble que de se soucier des vieux jours de sa maman. Il n'engage avec eux

aucun dialogue, ne leur donne pas la parole mais affirme seulement la puissance que lui apporte son nouveau statut.

Les situations vécues par David Pinner comme par les frères de Lionel offrent l'exemple d'un usage du langage qui tient certes d'un jeu mais un jeu qui repose sur un effacement de toute considération de l'autre. C'est la raison pour laquelle la théorie des actes de langage ne peut se passer d'une problématique éthique dépassant le strict cadre linguistique. Si l'on veut que deux interlocuteurs puissent échanger de façon significative, il faut en effet que chacun d'eux assume l'irrémédiable altérité de l'autre et respecte, comme nous avons déjà eu l'occasion de l'examiner, leur différence inaltérable. Sans ce souci de l'altérité, le langage ouvre la voie à de multiples jeux dénaturant sa fonction première mais dans lesquels certains sujet peuvent rapidement exceller et d'autres devenir des victimes. La problématique du jeu est certainement essentielle dans l'analyse des processus langagiers et révèle des situations certainement plus subtiles et complexes que celles que nous venons d'examiner.

Il existe en particulier tout un art de la première rencontre, du premier contact qui est souvent l'occasion d'un jeu subtil entre deux interlocuteurs. Ainsi, lorsque dans *Cloud Atlas* Robert Frobisher se rend chez le compositeur Vivyan Ayrs pour lui proposer de devenir son assistant, il effectue un véritable petit numéro :

> Our overture proceeded more or less like this. 'Good afternoon, Mr Ayrs.'
> 'Who in hell are you?'
> 'It's a great honour to –'
> 'I said, "who in hell are you?"'
> 'Robert Frobisher, sir, from Saffron Walden. I am – I was – a student of Sir Trevor Mackerras at Caius College, and I've come all the way from London to –'
> 'All the way from London on a bicycle?'
> 'No. I borrowed the bicycle from a policeman in Bruges.'
> 'Did you? Pause for thought. 'Must have taken hours.'
> 'A labour of love, sir. Like pilgrims climbing hills on their knees.'
> 'What balderdash is this?'
> 'I wished to prove I'm a serious applicant.'
> 'Serious applicant for what?'
> 'The post of your amanuensis.'
> 'Are you mad?' (CA 50).

La métaphore très hypocrite du pèlerin gravissant une colline à genou, exprimant la vénération que Frobisher vouerait à Ayrs, ne séduit pas vraiment ce dernier qui le prend pour un fou. Le décalage qui se crée entre Frobisher et Ayrs est drolatique et conduit à se demander qui sera le vainqueur de ces joutes assez stériles. L'extravagance verbale de Frobisher fait de lui un personnage complexe voire ambigu qui tranche avec Ewing, lequel est toujours authentique et sincère dans ses propos. Frobisher préfère se livrer à des mots d'esprits que d'exposer

clairement sa pensée. En réalité, le seul langage qui importe véritablement pour Frobisher est celui de son monologue intérieur. Il se crée ainsi ses propres scenarios, ne se souciant pas vraiment de l'autre mais de ses intuitions qui sont en général sombres et se révèlent erronées :

> 'Execrable, Frobisher, get out of my house this instant!' would have aggrieved, but not much surprised me. Instead, he admitted, 'You may have the making of a musician. It's a nice day. Amble to the lack and see the ducks. I need, oh, a little time to decide whether or not I can find use of your … gifts (CA 53).

Les pérégrinations internes de Frobisher se révèlent bien plus pessimistes que l'avis que se fait Ayrs de ses compétences musicales. L'espèce de cinéma intérieur de Frobisher alimente son orgueil démesuré. Il ne veut en aucun cas être redevable de quoi que ce soit envers Ayrs et lui offrir le spectacle de la moindre gratitude : « The old goat wants me, it seems, but only if I'm pathetic with gratitude. If my pocket book had allowed me to go, I'd have hired a cab back to Bruges and renounced the whole errant idea » (CA 53). Frobisher n'a même pas besoin d'entrer en interaction avec un autre pour se montrer confus et contradictoire. Entre l'image du pèlerin confondu d'admiration pour le maître et le personnage qui ne veut en aucun cas exprimer la moindre gratitude envers lui, il est difficile de savoir qui est le vrai Frobisher. Comme très fréquemment au cours de son roman, David Mitchell place le lecteur au cœur des jeux souvent complexes du langage. Le mélange d'hypocrisie, d'habileté, de fausseté est proche de la notion de *mètis* chez les anciens Grecs[310]. Même s'il a toutes les meilleures raisons de recourir à cette *mètis*, le sujet qui l'utilise, par définition connaît un déficit éthique. En se positionnant dans l'ambiguïté, il accepte implicitement que ses paroles puissent perdre toute force « actante » dans la mesure où elles n'expriment ni authenticité, ni sincérité. Pourtant, le sujet utilisant ce schéma langagier est convaincu de sa capacité à s'insinuer dans l'esprit de son interlocuteur, de le persuader et même de le mettre à sa merci. Se cache toujours derrière la *mètis* une illusion de maîtrise mais sa mise en œuvre ne va dépendre que d'une compétence verbale strictement factice qui repose sur l'art du sujet de travestir son propre message. La condition humaine marquée par l'ambigüité, l'incertitude, l'instabilité, constitue effectivement un terrain propice à toutes les ruses et manipulations langagières[311]. S'y ajoute une forme de plaisir à jouer avec

[310] Cette notion de *mètis* est développée dans l'ouvrage de Marcel Detienne et Jean Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence, La mètis des Grecs* (2009). Pour eux, dans toute situation de compétition, il n'y a que deux voies pour réussir, celle de la puissance naturelle ou celle « consistant à utiliser des procédés d'un autre ordre, dont l'effet est de faire triompher celui qu'on pouvait tenir à coup sûr pour battu » (Detienne 15). Ce serait originellement une ruse du plus faible pour triompher.

[311] Pascal dans ses *Pensées* (Fragment 758), écrit que « l'homme n'est donc que déguisement, que mensonge et hypocrisie, et en soi-même et à l'égard des autres. Il ne veut pas qu'on lui dise la vérité. Il évite de la dire aux autres, et toutes ces dispositions, si éloignées de la justice, ont une racine naturelle dans son cœur » (Pascal 502).

les mots en télescopant des signifiants et des signifiés souvent contradictoires et créant des articulations langagières insolites associées à une polyphonie de formes souvent très originale. Mais ces jeux totalement désincarnés, détachés de tout souci éthique et de tout rapport sincère à la vulnérabilité par leurs effets bloquants sont l'antonyme exact de la parole vulnérable, telle que nous tentons de la définir.

a.3) Assignation ou re-signification

Si l'on ajoute à la difficulté à s'accorder, dans le langage, sur un sens que les mots ne permettent jamais de saisir la facilité qu'offre le langage de servir d'outil fonctionnant en dehors de toute éthique à des fins manipulatoires, on peut émettre quelques doutes sur l'intérêt de cette force qui le traverse pour porter les intentions des locuteurs. Pourtant, cette force que la pragmatique qualifie d'illocutoire est supposée apporter un changement, quelque chose de nouveau. Les effets de cette force illocutoire présentent toujours globalement un caractère aléatoire mais, si on les associe aux formes de vie dont elle émerge et qu'elle traverse, il est ainsi possible de les séparer en deux grandes catégories. Ainsi, quand son déploiement ne fait que confirmer des formes de vie bien établies, confirmant un sens qui lui préexistait, la dynamique illocutoire perd de sa finalité initiale. En revanche, quand elle contribue à l'émergence même timide d'un sens nouveau, d'une singularité qui n'avait jamais été exprimée, elle exerce pleinement sa fonction illocutoire. Ce qui nous importe est de montrer maintenant que la force illocutoire animant toute énonciation, est essentielle à la manifestation d'un « dire autrement » qui ne peut en réalité être qu'un « dire vulnérable ». En effet, c'est bien dans cet écart qu'offre toute différenciation vulnérable qu'un sens nouveau peut naître. Une sorte de convergence peut alors être pensée entre cette force illocutoire et le concept de vulnérabilité qui, lui-même, comme nous l'avons vu, est un processus qui constamment oblige à s'inscrire dans un mouvement. Le concept qui leur est le plus radicalement opposé est celui d'assignation. L'assignation est ainsi une immobilisation sclérosante produisant un blocage dans des relations figées qui, réfractaires à toute plasticité, rendent impossible la naissance de toute forme nouvelle. La parenté entre force illocutoire et vulnérabilité, trouve son antonyme dans celle liant assignation et représentation. Il nous faut donc revenir à ce concept de représentation qui nous semble le plus souvent un obstacle au « dire vulnérable ». Tout sujet a en effet tendance à s'identifier à l'image que lui renvoie le langage de l'autre et à s'y figer[312]. Toutefois, plus fondamentalement, il faut se

[312] Pour Lacan, le véritable sujet n'est pas l'ego, mais le sujet de l'inconscient, produit par le langage ou, plus précisément, par les signifiants du langage qui constituent donc le sujet. Le sujet ne peut trouver ce qui le cause que dans l'effet de langage. Lacan en donne l'explication suivante dans *le Séminaire XI*, *Les quatre concepts de la psychanalyse* : « Par cet effet, il n'est pas cause de lui-même, il porte en lui le ver de la cause qui le refend. Car sa cause, c'est le signifiant sans lequel il n'y aurait

demander s'il est vraiment en capacité de s'affranchir de toute représentation de lui-même renvoyée par l'autre.

Ainsi, depuis qu'il a gagné au Loto, Lionel Asbo se réduit à l'image que construisent de lui les médias, suscitant chez lui des interrogations existentielles qui lui étaient inconnues dans son existence antérieure de petit-voyou :

> A process was under way within Lionel Asbo, within his head and breast. He was twenty-four – and he suddenly had time to think. Money, *money* (his sole and devouring preoccupation since infancy), was now meaningless to him. *Lionel*, a voice would say. *Yeah? What you want?* Then silence. Then, *Lionel, mate*. And he'd go, *Jesus. What? What you want*? Then they'd talk. Lionel was no longer thinking out loud. He was having a conversation with what seemed to be a higher intelligence. The voice was cleverer than he was. It even had a better accent" (LA 116-117).

S'il est difficile de concevoir un sujet affranchi de toute représentation de lui-même, on peut toutefois concevoir chez lui la création d'une forme de distanciation par rapport à celle-ci. Cependant, quand elle est devenue pour lui le seul vrai repère, la seule façon de se sécuriser, il court le risque de s'y enfermer et de se livrer à des comportements agressifs dès lors que le moindre élément de cette image est remis en question. Au contraire, en se détachant de cette représentation de soi-même, le sujet accepte sa finitude et sa vulnérabilité. Sortir de cette forme d'assignation est le préalable indispensable à une ouverture à d'autres possibles. Il est significatif d'observer que, chez les personnages le plus fermés des romans de notre corpus, existe toujours une velléité de sortir de ce qui les réifie. Ainsi, Lionel Asbo vit son expérience des médias comme un enfermement plus contraignant que celui de la prison où il fait d'épisodiques séjours. Fondamentalement, il ne parvient jamais à intérioriser l'image que les médias donnent de lui, se sentant constamment piégé dans une représentation dans laquelle il ne se reconnaît pas. Cette étrange voix intérieure qui l'interpelle est porteuse d'une force que l'on peut qualifier d'illocutoire : elle l'incite à trouver des moyens de sortir d'une situation qui le fige dans une assignation sclérosante.

Les personnages d'*Even the Dogs* sont victimes d'une autre forme d'assignation : celle qui en fait des exclus et des marginaux. Après l'autopsie et le rapport du *coroner*, alors que tout semble se diriger vers une sorte de point final, ils continuent à s'interroger sur les véritables circonstances de la mort de Robert qui demeure pour eux une énigme. Ils font des suppositions, émettent des hypothèses, suggèrent des réponses incertaines à ces questions qui les torturent,

---

aucun sujet dans le Réel. Mais ce sujet, c'est ce que le signifiant représente et il ne saurait rien représenter que pour un autre signifiant à quoi dès lors se réduit le sujet qui écoute. Ce sujet, donc, on ne lui parle pas. Ça parle de lui, et c'est là qu'il s'appréhende, et ce d'autant plus forcément, qu'avant que ça s'adresse à lui, il disparaisse comme sujet sous le signifiant qu'il devient, il n'était absolument rien » (Lacan 1990, 142).

concernant le rôle de Laura et son éventuelle responsabilité dans la mort de son père. Ils essaient d'imaginer la scène, la dernière rencontre entre Laura et Robert, les mots qu'ils auraient pu échanger, se demandant si finalement Laura n'aurait pas refusé d'aider son père sous le prétexte que, lorsqu'elle a eu besoin de lui, il n'était jamais là :

> Where did she go. Why did she never go back to the flat when she knew he was waiting. How could she just forget. How could she just let someone else. Was she trying to. Was she making him. We sit and look at his body in the back of the van. We want to ask him but we can't. Did she go back. Did she see him again. Did she climb in through the window one more time and say Dad I'm back but I didn't bring nothing I aint got nothing for you. You 'll have to wait for someone else (ED 167).

Il n'y a aucune certitude que les événements se soient déroulés ainsi. Ils ont beau s'interroger sans fin, essayant d'imaginer la scène, ils ne parviennent jamais à créer une image qui serait définitive et offrirait enfin une explication plausible. Toutefois, leur incapacité à comprendre les circonstances de la mort de Robert va devenir secondaire. Une réalité s'impose à eux comme plus forte que tout : celle de la souffrance de Laura, de la culpabilité avec laquelle elle va devoir continuer à vivre. C'est une vérité qui est bien plus forte que toutes les explications qu'ils pourraient trouver car elle fait écho à la réalité de leur vie, une réalité à laquelle ils sont assignés, correspondant à la place qui est devenue la leur, celle de ceux auxquels personne ne répond, de ceux auxquels on ne donne jamais l'occasion d'exprimer :

> All these questions we want to ask. But we can't and. We say nothing. […] We look at him in the coffin, his eyes closed and his hands folded awkwardly across his. There are more questions we want to. But we don't. It's too. We can't and they put the lid over him and he's gone (ED 172-173).

Leurs questions resteront donc sans réponses, alors qu'ils regardent une dernière fois le cercueil de Robert. Ils pourraient effectivement poser ces questions à Laura. Sans doute préfèrent-ils s'enfermer dans cette mécanique angoissante des questions sans réponses, car ces dernières ne pourraient que confirmer cet épouvantable gâchis de leurs existences : ces défaites, ces échecs, ces circonstances qui les dépassent et surtout cette fatalité qui se déploie et dont ils ne sont que les jouets. Les questions autour de la culpabilité de Laura, mais aussi de celle de Robert et d'eux-mêmes, n'ont plus aucun sens face à un tel sentiment d'impuissance. Ce concours de circonstances malheureuses n'obéit à aucune vraie logique. Même s'ils ont tous été négligents, il n'y a jamais eu de véritable malveillance, ce que la justice retiendra, en n'incriminant personne. Les questions sont en partie résolues sur un plan juridique mais demeure ce mystère que Laura ne résoudra jamais. Tout au plus peuvent-ils projeter quelques fragiles éléments de réponse. On pourrait en conclure à une assignation finale et définitive, sorte de triomphe

inéluctable de l'entropie, par un retour définitif à cette misère de l'impuissance et de la mort. Cependant, par leurs interrogations, par leur sentiment d'impuissance émerge une sorte de voix, un peu comme celle qu'entend Lionel Asbo, très intérieure, ouvrant sur un autre sens qu'ils ne sauraient formuler mais qui s'exprime à travers eux par la seule force dont témoignent leurs existences. L'effet de l'illocutoire n'est pas de construire nécessairement une représentation. Du lieu de leur « non-parole » où les personnages d'*Even the Dogs* semblent à jamais assignés va naître une parole chargée d'une force singulière, exprimée par ce « nous » qui devient vecteur de rupture avec toute les formes qui ont fait d'eux des objets de représentation. Ils parviennent ainsi à s'abstraire de leur assignation sociale par leur usage singulier du langage et à se « resignifier » eux-mêmes en affirmant leur subjectivité par une parole retrouvée.

Cette forme de parole est aussi très présente dans *Jerusalem*. Alors que le jeune garde Simeon Matete prodigue quelques soins au pied douloureux de Musa Musa, le prisonnier 118, une conversation s'engage entre les deux hommes. Une relation d'entraide va se construire entre eux, initialisée par Musa Musa qui, malgré son emprisonnement et son handicap, tente d'ouvrir l'esprit de Matete à la possibilité de concevoir des rapports différents avec les autres :

> '[…] should I feel privileged to be well or distressed that others are not so fortunate? What I am asking is this: must we always judge our position in relation to other people, or might we all permit ourselves certain expectations? '
> The guard said nothing. […].
> 'This is a vital question, especially for Africans,' Prisoner 118 continued. 'What might we reasonably expect? You should think about it (J 242).

Entre les deux hommes, il ne s'agit pas d'un jeu de langage, ni même d'un partage d'émotions mais plus simplement de la création d'un espace effectif d'échange. Le zakulu tente de donner à Matete les capacités de mettre des mots sur un possible espoir. Matete est pour lui ce seul témoin du monde extérieur susceptible de le délivrer de l'identification mortifère à des images de déchéance auxquelles sa situation semble le condamner. Dans le huis clos de la prison, un espace s'ouvre pour une parole de résistance qui, n'ayant aucune finalité étroite, s'inscrit dans un champ très vaste. Dans la mesure où Musa Musa a perdu sa liberté et le souci de sa propre représentation, il développe d'autres capacités, comme celles de se positionner dans un rapport au langage et de transcender la réalité de sa séquestration[313]. Matete, le jeune gardien, devient alors une sorte de passeur, par sa perméabilité entre le dedans et le dehors. La parole que Musa Musa lui adresse peut alors opérer un cheminement paradoxal. N'étant close dans aucun schéma

[313] Toute l'œuvre romanesque et théâtrale de Sartre est hantée par la thématique de la séquestration. Albert Camus lui a donné aussi beaucoup d'importance notamment dans *L'Étranger* où Meursault ne commence à se sentir libre qu'au moment où il est jeté en prison.

préconçu, elle acquiert la force d'excéder toute limite. Au lieu de se conformer au cliché qui voudrait que son espace de prisonnier soit celui de la non liberté, Musa Musa en fait un lieu de libération et de jonction avec une énergie insoupçonnée. Il ne s'agit pas pour lui de s'inscrire dans une utopie qui figerait tout espoir en voulant l'objectiver malgré son irréalité. Le terme d'atopie conviendrait car il évoque la quête d'« un hors-lieu toujours fuyant et cherchant constamment à se dire »[314]. Les personnages d'*Even the Dogs*, comme le zakulu de *Jerusalem,* montrent également comment les formes les plus radicales de l'impuissance et de la détresse en appellent constamment au langage et à sa capacité d'ouvrir un espace vers un lieu de fuite indéterminé. Il ne permet certainement pas de remédier concrètement à l'impuissance, ni à l'échec, ni même de chercher à les compenser mais en les rappelant inlassablement il peut y puiser une force. L'appel à cette force du langage tient d'un défi car, n'étant jamais un remède, elle offre un moyen d'échapper à des forces mortifères qui risquent à tout moment de figer irrémédiablement le sujet dans sa vulnérabilité.

b) « Dire » le vulnérable : une syntaxe du sensible

Le langage peut véhiculer une force qui ne tient pas d'une recherche d'effets rhétoriques, mais qu'il puise dans cette énergie très spécifique que lui apporte son lien avec le vulnérable. Ainsi peut-il être appréhendé comme un outil éthique contribuant à transmuter l'épreuve qu'impose toute expérience vulnérable en opportunités de développer une sensibilité spécifique. Il s'inscrirait donc dans une autre dimension que celles dans lesquelles il est trop souvent cantonné, à savoir d'abord sa fonction exclusivement référentielle et, à l'opposé, son improbable quête de transparence par un accès très illusoire à une sorte d'intériorité idéale. Il faut reconnaître à la pensée phénoménologique de Merleau-Ponty cet incontestable mérite d'avoir défini une praxis ancrée dans un rapport sensible au monde où la parole retrouverait sa fonction pleinement expressive. Nous voudrions montrer qu'il n'existe aucune incompatibilité à considérer, à la suite d'Austin, le langage comme un acte ni à admettre, dans une perspective phénoménologique, que cet acte, pour exercer toute sa puissance, a besoin d'être traversé par

[314] Jean-François Hamel propose la distinction suivante : « Étymologiquement, l'utopie se présente comme un non-lieu localisé alors que l'atopie est un sans lieu fuyant, un hors lieu. En extrapolant, on peut affirmer que l'utopie est essentiellement de l'ordre de la description et du constat, elle se fige par adjectivation ; l'atopie au contraire est performative et inachevable, elle cherche à se dire, puis à se redire disant ». (Hamel 135). Il est certain que l'énonciation de l'utopie ne peut correspondre à l'acte de parole que nous cherchons à caractériser par son lien au vulnérable. L'utopie se construit sur la conviction d'une fin de l'histoire correspondant à un refus de l'indéterminé et de l'événement. L'énonciation de l'atopie au contraire subvertit toute certitude et toute doxa, thème cher à Roland Barthes. Dans *Le Plaisir du texte,* il suggère que tout texte est par nature atopique : « Le texte, lui, est atopique, sinon dans sa consommation, du moins dans sa production. Ce n'est pas un parler, une fiction, le système est en lui débordé, défait (ce débordement cette défection, c'est la signifiance) » (Barthes 1973, 42).

une force sensible nourrie de vulnérabilité. Toutefois, les multiples usages du langage ont tendance à rendre confuses les conditions de mise en œuvre de cette propriété. Nous verrons d'abord que la vulnérabilité elle-même peut souvent créer un blocage à la circulation de toute énergie et exige pour être force positive un positionnement éthique du sujet vulnérable. C'est le cas dans notre corpus lors de situations d'extrême humiliation. Nous examinerons ensuite comment les notions de chaos et de paradoxe permettent de mieux appréhender les lieux d'émergence de cette force langagière issue du vulnérable. Enfin, nous tenterons de montrer que le langage ordinaire est la forme la plus propice à l'expression de cette force par sa capacité à traduire la présence sensible du sujet au monde et aux autres.

b.1) Les épreuves de l'humiliation

Notre corpus est riche de situations où tout échange sensible devient totalement impossible, donnant un caractère totalement inopérant au langage. Des forces négatives se déploient, qui submergent toute possibilité d'expression du sujet. Les personnages ainsi vulnérabilisés ne sont plus en capacité de mobiliser les ressources nécessaires pour neutraliser des forces qui les dépossèdent de toute capacité d'analyse nécessaire au processus langagier. C'est particulièrement le cas lors de vécus d'humiliation extrême où le sujet se sent tellement rabaissé qu'il réagit de façon souvent irraisonnée. Une simple blessure d'amour propre peut constituer une émotion très profonde et être perçue comme insupportable. Beaucoup de crimes ont des mobiles totalement futiles comme un simple échange verbal agressif ou une banale insulte. Se venger de celui qui est la cause de votre souffrance apparaît comme une pulsion universelle obéissant à un automatisme irrépressible. La parole, même parfois la plus anodine, peut ainsi créer des humiliations qui induisent des réactions destructrices.

Dans *Cloud Atlas*, lors de la remise du prix *Lemon* à l'occasion d'une petite fête organisée sur les toits d'un prestigieux édifice du quartier de Bayswater, l'auteur Dermott Hoggins se plaint auprès de son éditeur Timothy Cavendish de la façon dont le critique Felix Finch a éreinté son ouvrage :

> 'Felix f*****g Finch! That C*** who *shat* on my book in his poncy f*****g mag?'
> 'It wasn't your best review, but –'
> 'It was my only F*****g review!'
> 'It really didn't read so badly –'
> 'Yeah? '*None-hit wonders like Mr Hoggins are the road-kills of modern letters*.' Notice how people insert the 'Mr' before sinking the blade in? "*Mr Hoggins should apologize to the trees felled for his bloated 'auto-bio-novel'. Four hundred vain-glorious pages expire in an ending flat and inane quite beyond belief'"* (CA 150).

La réaction de Dermott Hoggins est radicale puisqu'il projette Felix Flinch du haut de la terrasse avec néanmoins un commentaire implacable :

> Dermott 'Duster' Hoggins brushed his lapels, leant over the balcony, and yelled: 'SO WHO'S EXPIRED IN AN ENDING FLAT AND INANE QUITE BEYOND BELIEF NOW' (CA 152).

La phrase assassine qui avait blessé Hoggins est retournée à son auteur et à son vol plané depuis le douzième étage. Il semble que le sentiment d'humiliation atteigne le sujet en lui révélant une forme de vulnérabilité, tenant souvent du narcissisme et de la vanité, déclenchant alors une dynamique qui n'est que très rarement positive, aucun sujet n'acceptant facilement d'être dévalorisé, dénigré ni déprécié[315]. Il est pourtant évident que la réaction violente n'atténue en rien l'effet de l'humiliation. Ce type de réaction que Montaigne qualifiait d'« appétit de vengeance »[316] était pour lui absolument haïssable, exprimant la part la plus furieuse et irascible de l'être humain.

L'humiliation comme forme de dépossession de soi présente ce point commun avec la douleur physique que le lien qu'elles créent avec le vulnérable est trop violent et confus pour qu'en émerge une force raisonnable qui trouverait un cheminement positif dans le langage. Il faut pour cela, comme nous le verrons, que le vécu vulnérable offre, par l'espace qu'ouvre le langage, les moyens de surmonter tout risque d'envahissement ou de déchaînement. Dans notre partie consacrée à la politique, nous reviendrons sur cette tentation de la violence que peuvent générer des situations de vulnérabilité extrême liées à l'injustice, à l'humiliation et sur les problèmes éthiques qui y sont associés[317]. Au stade de notre raisonnement, retenons seulement qu'il existe des modalités du vulnérable empêchant une généralisation du modèle référentiel

---

[315] La violence est un moment de rage narcissique comme lorsque dans *Even the Dogs,* Ben tue gratuitement un pigeon. C'est une pulsion destructrice tournée vers l'autre et le monde extérieur. L'acceptation de cette violence implique une conception spécifique du rapport aux autres qui est difficilement compatible avec une éthique de la vulnérabilité. Commettre une violence en réponse à une agression tient en effet d'une réaction sur le plan éthique, radicalement incohérente et irrationnelle.

[316] Montaigne explique que la vertu consiste justement à se rendre maître de cette pulsion : « Celui qui d'une douceur et facilité naturelle, mépriserait les offenses reçues, ferait chose très belle et digne de louange : mais celui qui piqué et outré jusques au vif d'une offense, s'armerait des armes de la raison contre ce furieux appétit de vengeance, et après un grand conflit, s'en rendrait enfin maître, ferait sans doute beaucoup plus. Celui-là ferait bien, et cestui-ci vertueusement : l'une action se pourrait dire bonté ; l'autre vertu » (Montaigne 665-666).

[317] Une différence essentielle existe entre l'approche freudienne des relations entre le ça et le moi et celle de Winnicott qui a une incidence sur leur vision respective de l'agressivité. Freud les a toujours définies dans un rapport conflictuel dont la barrière du refoulement limite les effets destructeurs. Winnicott, lui, définit autour de la notion de « Vrai Self » leur proximité offrant au sujet une sorte de réserve « instinctuelle » d'où émerge son dynamisme et sa créativité. Cette réserve se nourrit d'une agressivité spontanée et originaire : « L'agressivité est présente avant l'intégration de la personnalité. Un bébé donne des coups de pied dans le ventre de sa mère. On ne peut présumer qu'il cherche à s'en évader. […] A l'origine, le comportement agressif est presque synonyme d'activité » (Winnicott 1969, 151). Si la société est menacée, selon Winnicot ce n'est pas tant du fait de l'agressivité innée chez l'humain que la façon dont il va la gérer en relation son « Faux Self ». Ce « Faux Self » apparaît sous l'effet des contraintes sociales qui obligent le sujet à s'adapter et à protéger son « Vrai Self : « The False Self's defensive function is to hide and protect the True Self whatever that may be » (Winnicott 1965, 142).

qui en ferait un lieu susceptible de systématiquement nourrir le langage d'une force singulière et positive, facilitant l'émergence de formes nouvelles et créatrices.

Nous avons déjà examiné comment, dans *Jerusalem,* le gentleman britannique, par sa totale incapacité à gérer les bouillonnements de ses désirs, est conduit à commettre une agression inqualifiable sur la jeune Lizzie dont il est secrètement amoureux. Ayant surpris une conversation entre Lizzie et le jeune Chavney, il comprend que tous deux sont amants. En outre, ils se moquent ouvertement du gentleman, après que Chavney a indiqué à Lizzie que la façon dont le gentleman la regardait lui déplaisait énormément :

> 'You *are* jealous, dear Jack,' she said firmly. 'But how little you know of a woman's heart. I am sorry for him is all. Do you honestly believe I could ever want a life in the company of such pompous misery?' Then she laughed. […]. She moved back from Chavney and began to reel on the spot, laughing all the time, before pretending to stumble and support herself on the doorway; 'Oh, my wretched st-st-stump!' she exclaimed. 'One of you men fetch me a tot! Oh, those B-B-B-oers! the b-b-b-buggers! It took me a moment to comprehend that she was mimicking me. […] I have asked for pity from no one but the complete absence thereof was shocking. Chavney laughed too and they embraced and parted before my shock slowly gave way to anger (J 335-336).

Chavney et Lizzie se moquent ostensiblement de l'infirmité du gentleman, ce qui rend compréhensible sa colère. Ils n'ont en revanche aucune intention de faire mal car ils sont loin de s'imaginer qu'ils sont épiés. Cependant, il faut également admettre que le handicap du gentleman suscite une forme d'agressivité de la part des deux amoureux, même si elle ne se manifeste que dans le registre de la moquerie. Cette situation opère une forme de cristallisation de plusieurs ressentis négatifs qui, par leur conjonction, vont conduire à une abdication du gentleman face à l'envahissement de pulsions destructrices. Cet envahissement, que l'on peut grossièrement assimiler au travail de la pulsion de mort, soulève la délicate question éthique de savoir s'il existe véritablement des modalités permettant d'y résister. Une éthique de la vulnérabilité, loin de nier ou d'exclure les multiples formes de la négativité humaine, se doit de réfléchir aux moyens de rendre ses effets soient moins désastreux.

Étonnamment, une solution semble timidement s'esquisser dans *Jerusalem* par le biais de David Pinner. Ce très honorable ministre de la couronne va être jeté en prison comme un vaurien sous l'accusation d'espionnage et y connaître de terribles humiliations :

> The new few hours therefore, were a blur of heaped humiliations. He was taken to a police station. He adopted various postures – angry, indignant, desperate, insinuating – but each was as unsuccessful as the last. He demanded to make a phone call. When that didn't work, he pleaded to make a phone call. That didn't work either. He was locked in a communal cell and sat quietly in a corner. The other occupants soon worked out that if they ran up to him and shouted at him in the local language, they

> could frighten the life out of him. So, in the absence of other distractions, they took it in turns to do this. He wailed to make a phone call (J 301).

Son incarcération est vécue par Pinner comme une expérience douloureuse mais surtout humiliante, voire dégradante. Le manque de respect qu'il subit est insidieux car le comportement infantile de ses compagnons illustre ce sentiment jubilatoire que ressent le faible lorsqu'il peut se venger du puissant. Même s'il n'a pas vraiment le choix de l'attitude à adopter, Pinner a le mérite de ne pas entrer dans un rapport de force dont il ne sortirait probablement pas vainqueur. Sa seule planche de salut et de rétablir un contact avec « son » monde , de se servir du langage, seul moyen à sa disposition pour espérer sortir de cet enfer. Même si ses pleurnicheries pour obtenir un téléphone portable sont ridicules et inefficaces, elles lui permettent de ne sombrer ni dans le désespoir, ni dans une rage folle. Finalement cet épisode de son existence aura pour seul effet d'être une parenthèse pénible sans effets désastreux sur son équilibre personnel.

Dans *Cloud Atlas*, Timothy Cavendish subit une autre forme d'incarcération purement arbitraire et il est également humilié mais cette fois par les comportements abusifs d'une infirmière autoritaire et intraitable. Il vit pourtant son arrivée à « La Maison de l'Aurore » comme un événement idyllique, exprimant un besoin constant de s'illusionner lui-même, de se raconter des histoires et surtout de se croire à l'abri de tout danger :

> 'Sweet dreams, then.' I knew they would be. I took a quick shower, slipped into my jim-jams, and cleaned my teeth. My bed was firm but comfy as beaches in Tahiti. The Hoggins Horrors were east at the Horn, I was Scot Free, and Denny, dearest Denholme, was footing my bill. Brother in need, brother indeed. Sirens sang in my marshmallow pillows. In the morning life would begin, afresh, afresh. This time round I would do everything right (CA 175).

L'espèce de douce rêverie de Cavendish, accompagnée d'une reconnaissance infinie envers son frère auquel il doit sa nouvelle résidence, sonne extrêmement faux. Il va vite comprendre qu'il est enfermé dans une maison de retraite sans aucune possibilité d'en sortir, se construisant alors d'autres scenarios selon lesquels sa libération serait toutefois imminente :

> Still, I believed my confinement would not last until noon. One of several exits must open up. The management would realize its mistake, apologize profusely, sack the Offending Noakes and beg me take compensation in cash. Or, Denholme would learn his gag had backfired and command my release. Or, the accountant would realize nobody was paying my bills and boot me out. Or, Mrs Latham would report me missing, my disappearance would feature on Crimewatch UK, and the police would trace my whereabouts (CA 180).

Le discours interne de Cavendish, initialement en totale opposition à la réalité mais auquel il s'accroche désespérément, prenant le lecteur à témoin, va incontestablement le sauver en

l'aidant à s'abstraire d'un univers étouffant et absurde. Se réfugiant dans une logique exclusivement discursive, il s'y laisse porter, allant jusqu'à finir par accepter la réalité en changeant son regard sur les autres résidents, ses compagnons d'infortune. Il a compris qu'il était inutile de se révolter, de pousser de hauts cris, conscient que tout prisonnier récalcitrant ne fait qu'exciter la férocité de son geôlier, et il choisit la voie du subterfuge, comprenant qu'elle seule peut ouvrir sur des espaces de liberté[318] :

> Now was the season for subterfuge. I should take copious notes for my eventual compensations' settlement. I should be courteous to the Black Noakes. But as I pushed cold peas on to my plastic fork a chain of firecrackers exploded in my skull and the old world came to an abrupt end (CA 183).

Cavendish s'est inséré dans un processus discursif par lequel, parti de représentations erronées et illusoires, il va pouvoir s'inscrire progressivement dans un schéma d'adaptation souple à la réalité non dénué d'espoir de libération. Cette forme de cheminement nous semble offrir un éclairage très pertinent sur celui d'une force illocutoire que nous cherchons à définir comme issue du vulnérable, traversant le langage et ouvrant le sujet à des horizons toujours nouveaux.

b.2) Capter l'énergie de l'informe et du paradoxal

Le langage, par sa plasticité, permet non seulement d'exprimer ce qui semble confus et contradictoire mais surtout, en tentant de le démêler, de capter l'énergie singulière qui en émane. L'informe et le paradoxal, constitutifs d'un espace d'où émane une énergie singulière, peuvent être appréhendés en analogie à la notion de *chôra* définie par Platon dans son *Timée*. Derrida insiste dans *Khôra* (1993) sur l'impossibilité de définir ce terme et sur la nécessité de le laisser « à l'abri de toute traduction » (Derrida 1993b, 23). Le *Timée*, récit sur la formation du cosmos, fait en effet référence à une antécédence absolue non définissable et à laquelle selon Derrida il est difficile d'associer des figures pouvant lui « ressembler » et que la philosophie ne peut non plus véritablement appréhender :

[318] Cette idée qu'il existence toujours une possibilité d'infléchissement des contraintes les plus pesantes est une thématique constante de *Cloud Atlas*. Comme nous le verrons dans notre troisième partie cette possibilité tour en émanant de comportements individuels suggère toujours un élargissement ayant une portée d'ordre politique. Casey Shoop et Dermot Ryan en offrent l'analyse suivante : « Mitchell's novel turns on a central agon between deep evolutionary imperatives that seem to shape the fate of characters within the novel's many fictional worlds and certain countervailing possibilities that suggest that the human and posthuman actors in these worlds might trans-historically determine the fate of our species and our planet » (ve, D. Ryan 93). La révolte « contemporaine » et finalement assez pathétique de Timothy Cavendish prendra avec Sonmi et son combat contre la société totalitaire de Nea-So-Copros une dimension bien plus structurée, historique et même mythique dans l'épisode « Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin 'After , comme le souligne Scott Selisker : « The text of "Orison" becomes a sacred relic to the future primitive society in the final episode within *Cloud Atlas*, where the obsolete story of rebellion against the totalitarian state is activated as a myth » (Selisker 456).

> C'est dans ce cosmos qu'on puisera néanmoins les figures propres — mais nécessairement inadéquates — à décrire '*khôra'* : réceptacle, porte-empreinte, mère ou nourrice. Ces figures ne sont même pas de vraies figures. De ce qu'elles approchent, la philosophie ne peut parler directement, sur le mode de la vigilance ou de la vérité (vrai ou vraisemblable). […]. La philosophie ne peut parler philosophiquement de ce qui *ressemble* seulement à sa « mère », sa « nourrice », son « réceptacle » ou son « porte-empreinte » (Derrida 1993b, 95-96).

Nous retiendrons l'idée d'une matrice nourricière productrice d'une force issue d'un en-deçà de toute figure et de tout sens[319], dont l'indétermination absolue va permettre de s'ouvrir à une infinité de formes et de sens, offrant un cadre théorique particulièrement approprié à l'approche d'une poétique de la parole vulnérable[320]. Ce qui caractérise en effet le langage, contrairement à l'image, c'est qu'il excède tout ce qui peut être transmis de façon immédiate, ouvrant en permanence sur une indétermination liée à un champ très vaste d'interprétations. Le vulnérable, toujours associé à des événements déstabilisants dont l'issue est incertaine, est en capacité d'exploiter cette particularité du langage au point de le subvertir en le sortant littéralement du cadre de maîtrise rationnelle dans lequel on voudrait encore le cantonner. En tentant d'exprimer l'existence de discordances, d'impossibilités, d'absurdités indépassables, de paradoxes, le langage peut sembler s'égarer dans ce qui ne devrait pas être son domaine, à savoir l'ambigu et le flou. Ce n'est pourtant qu'en abordant ces espaces d'indécision, qu'il peut s'ouvrir à un sens qui n'est jamais ni figé, ni prédéfini mais plutôt en continuelle gestation[321]. Ainsi, le vécu vulnérable, par ses aspects chaotiques et paradoxaux, peut être appréhendé comme une véritable matrice de formes en gestation, comme si le contexte hostile et embrouillé dans lequel se débat le sujet recelait d'une énergie développant une véritable capacité créative[322]. Le langage devient

---

[319] De nombreuses études ont été consacrées à la distinction entre *topos* et *chôra*. De façon très schématique on peut considérer que le *topos* est toujours un lieu physique « cartographiable » alors que la *chôra* est plutôt un lieu sensible et existentiel. Les géographes se sont aussi beaucoup intéressé à cette notion. Il faut remarquer le travail d'Augustin Berque qui dans *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains* en donne une définition très pertinente par rapport à notre problématique : « Il faut s'attacher à ce en quoi la chora peut être un lieu géniteur, c'est-à-dire une ouverture à partir de laquelle se déploie quelque chose, et qui justement ne limite et ne définit pas » (Berque 34).

[320] Julia Kristeva s'est attachée dans *La révolution du langage poétique,* à définir une « chôra sémiotique », comme « espace rythmé » de « conjonctions et de disjonctions indéfinies et fonctionnantes » qui ne « tolère d'analogies qu'avec le rythme vocal ou kinésique » (Kristeva 2014, 23).

[321] C'est cette propriété de création d'un sens toujours nouveau et inédit que dans son ouvrage *Les Figures du Discours,* Pierre Fontanier attribue au paradoxe : « […] artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord, et produisent le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique » (Fontanier 137).

[322] La psychanalyse s'est toujours intéressée à cette problématique qui n'est pas loin de celle même de la cure. Il faut noter les travaux de Pierre Fédida qui a tenté de formaliser à partir de son expérience auprès de patients psychotiques ce lien entre l'informe et le langage. Il a consacré un ouvrage à cette problématique *Par où commence le corps humain* (2000). Dans un article de 1996, « The movement of the informe », il avait expliqué: « The setting in motion of forms—what Hermann Rorschach described as *kinesthesi*a—is not just an "animation" of forms, but rather, from the point of view of strict animist projection, would be the power of the *inanimate*, such as it is capable of producing the *informe.* And, from this perspective we could add that the *informe* is, in Bataille, not an absence or loss of form, but the *setting in motion* effected by the language of

l'outil, utilisant cette capacité de ne pas figer le sens dans une logique strictement binaire et rationnelle mais qui, en se servant de l'énergie émanant de l'informe et du paradoxal, peut véhiculer une force argumentative très singulière[323]. L'ensemble des œuvres de notre corpus — et c'est la raison pour laquelle elles sont exemplaires d'une écriture de la vulnérabilité — sont effectivement construites autour de paradoxes et de situations douloureuses et apparemment insolubles, témoignant de l'existence d'une force au cœur du langage en capacité de les transcender.

Even the Dogs se déploie autour de la présence d'un « nous » qui s'affirme tout en se cherchant constamment et ne se trouve de façon très fragile qu'à la toute fin du texte de McGregor. Émergeant d'un monde confus et pesant, n'ayant d'autre cohérence que celle de la quête addictive, ce « nous » tient à la fois du défi et du paradoxe en parvenant à exprimer une parole authentique contrastant avec des décors sordides et une cacophonie assourdissante :

> Stairs all slipping with ice and piss and the handrails ripped out from the walls and the sickness coming on bad. Voices coming out darkened doorways, mutters and murmurs and moans. Shouts from another block across the country yard, splintering wood and a silenced scream (ED 50).

Paradoxalement, les personnages d'*Even the Dogs* parviennent à s'abstraire d'un contexte aliénant et oppressant pour trouver un mode d'expression singulier à partir de l'événement de la mort de leur ami Robert, construisant une présence au monde qui leur est véritablement propre. Au cœur des forces autodestructives qui les menacent se glisse une énergie qui nourrit leur besoin de survivre. Le texte de McGregor cale son « dire » en écho du comportement même des toxicomanes et s'affranchit ainsi des formes langagières les plus communément admises. Entraîné par une dynamique susceptible de faire naître des formes inédites et courant le risque de ne pouvoir totalement les maîtriser, le texte de Jon McGregor parvient à libérer des énergies extraordinairement positives[324]. C'est un peu comme si l'auteur avait fait le choix de se servir de l'informe pour faire émerger une force vitale qui le transcende afin que les existences les

---

that which passes itself off at first as a form » (Fédida 1996, 54-55). L'informe est alors conçu comme un substrat en attente de mots à la fois matrice et mouvement et non comme absence de forme, mais comme le déformable et le mouvant en tant que tels.

[323] Sans prétendre résumer la démarche très originale de Stéphane Lupasco, on peut relever quelques éléments d'une nouvelle logique ayant vocation à opérer une révolution du discours notamment artistique et surtout un bouleversement de ce rapport au monde qui continue de reposer sur une logique très rationnelle. Lupasco tente en effet de définir une interaction permanente entre une énergie de contradiction et une énergie de non contradiction se relativisant réciproquement. Ce philosophe français d'origine roumaine, auteur de *Les trois matières (1960) et Qu'est-ce qu'une structure (1967)* a exercé une influence significative sur la pensée d'Edgar Morin.

[324] Nous retrouvons à nouveau l'ambigüité du *pharmacon*, qui, par sa double nature de remède et de poison, ne cesse à la fois de s'affirmer et se renverser. Ainsi dans *Even the Dogs,* l'hyper visibilité donnée aux comportements autodestructifs se renverse souvent pour suggérer des formes subtiles et paradoxales d'automédication.

plus précaires puissent résister, voire renaître : « For what. For this. For when all this is over and done with and life can begin again » (ED 145). L'accumulation produite par l'absence de ponctuation, la succession de phrases très brèves, puis très longues suggère un effet de fatalité indépassable s'inscrivant dans un processus qui n'aurait jamais de fin. Le texte d'*Even the Dogs,* par sa singularité esthétique, parvient à désarticuler les dimensions d'un monde devenu informe, afin de l'ouvrir à une énonciation singulière et paradoxale. C'est une mise en rapport avec « la clinique de l'informe »[325] au sens psychanalytique qui consiste à brouiller sans cesse les limites entre une chose et son contraire. La présence des personnages n'est assurée que par une fragile dialectique d'autodestruction et d'autoconservation entre lesquelles les frontières tendent à s'estomper. La forme même d*'Even the Dogs* conduit à penser des sujets pris dans des polarités totalement opposées mais dont l'articulation seule donne sens à l'existence. Le texte fonctionne lui-même selon ce schéma, ne se murant jamais dans l'expression de certitudes sur la vie appréhendée de façon substantielle mais se révèle lui-même vivant dans ses incertitudes et ses vulnérabilités.

Dans *Lionel Asbo*, une autre forme de désarticulation langagière est illustrée par le personnage de Grace. Desmond lui rend visite alors qu'elle vient d'être placée par Lionel dans ce qu'il faut bien appeler un mouroir dans le North West Highlands. Leurs échanges très limités peuvent certes s'expliquer par la maladie dégénérative du cerveau dont Grace est atteinte, mais traduisent surtout une réalité traumatique devenue insurmontable pour Desmond : au moindre mot de sa grand-mère Grace qui pourrait mettre « la puce à l'oreille » à son oncle Lionel, il panique, perdant toute capacité d'analyse et de recul. Le destin de Desmond dépend d'un hasard absolu, les mots prononcés par Grace fonctionnant comme une roulette russe pouvant le conduire à la catastrophe :

> *Unresisting, even so*, moaned Gran as he eventually kissed her goodbye. *Fifteen!* Des remembered that one. Was it reference to the things that took place between them in 2006 – when he was fifteen, and hadn't resisted? Neither Des nor Grace had said a word about it all since the disappearance of Rory Nightingale (LA 130-131).

[325] Cette « clinique de l'informe » a été conceptualisée par Sylvie Le Poulichet qu'elle définit elle-même à partir des notions de limites et de paradoxalité : « En cette clinique de l'informe, toute limite étant indécidable, la vie ne cessera justement de se porter aux limites pour tenter d'être éprouvée. J'ajouterai qu'en cette clinique, nous serons sans cesse confrontés à des paradoxes qu'il s'agit d'accueillir et de déployer, plutôt que de les réduire à des significations univoques. Le propre de la clinique de l'informe est de mettre en œuvre simultanément une chose et son contraire, car il existe une sorte de réversibilité et non une frontière étanche entre les deux : par exemple — comme nous le verrons à travers la clinique ici présentée — il n'y a pas de limites claires entre l'autodestruction et l'autoconservation, entre la sensation d'anéantissement et la subite impression d'exister, entre l'aspiration d'un désir propre et l'aspiration à la disparition, ou encore l'angoisse liée aux déformations par une vitesse démesurée et l'étrange réinvention d'une continuité temporelle par le défilé des images déformées entrelacées » (Le Poulichet 22).

La situation pesante et paradoxale dans laquelle sont enfermés Desmond et Grace traduit une situation de blocage assez confuse rendant impossible d'identifier ce qui relève de la culpabilité, de la pathologie, du besoin de parler ou de se taire. Ne domine plus que le sentiment d'un malaise que rien ne pourra dissiper, ni le silence, ni la parole qui sont dénaturés, ne pouvant plus créer de déclic libérateur. Le vécu traumatique s'impose, n'opérant plus de distinction entre langage et silence, se manifestant par des effets langagiers énigmatiques. Dans ses dernières confrontations avec sa grand-mère responsable de son traumatisme, Desmond est désemparé, ne sachant comment se comporter. Un seul mot tout à fait anodin, « quinze », prononcé par Grace réveille en lui une charge émotionnelle démesurée associée au souvenir traumatisant de ses quinze ans. Ce qui domine est un espace chaotique et pesant, s'ouvrant entre parole et silence, où les mots ne trouvent de sens qu'en relation avec un vécu traumatique. Une autre forme de rapport à l'informe se dessine, très diffèrent de celui d*'Even the Dogs,* car rien ne semble pouvoir en émerger. Le langage, au lieu de suggérer un sens susceptible de transcender le trauma, semble s'y replier et s'y engluer. Dès qu'un début de dynamique relationnelle s'amorce, tout se bloque vite dans une négativité radicale. Martin Amis exprime une forme absolue de vécu vulnérable correspondant à un inaccomplissement désespérant où seule circule la force du trauma.

La notion d'inaccomplissement est également incarnée — mais de façon certes beaucoup moins extrême — par le personnage de Michael dans *What a Carve Up !*. Depuis son enfance il est écartelé entre deux mondes, ne sachant jamais quelle est sa véritable place. Cela a commencé lors de sa sortie au cinéma le jour de son anniversaire. Le film l'avait fasciné et plus précisément une actrice, Shirley Eaton :

> I was staring at her too, I suppose, and thinking that I had never seen anyone so lovely, and from that moment it was no longer Kenneth she spoke to but me, my own nine-year-old self […] Shirley and I were sitting on the double bed together. She said: 'I've a proposal to make.'
> Grandma said: 'Come on then, if we're going. We've got to stop somewhere for dinner, I suppose.'
> On the screen, I said: 'Oh?'
> Off the screen, I said: 'Mum, I want to stay and see the end.'
> 'Well, you can't.' (WAC 40-41).

Les voix que Michael entend, venant de l'écran, et celles de ses proches dans la salle se télescopent. Il imagine un dialogue passionnant avec Shirley, qui est vite contrarié par les injonctions de sa mère et de sa grand-mère pour sortir de la salle de cinéma. Michael est tiraillé par ce que l'on appelle une « simultanéité contradictoire », ne pouvant être présent dans deux

mondes à la fois[326]. En fait, il se rend compte qu'il aimerait bien quitter le monde dans lequel il vit pour un monde qui lui semble bien plus attractif mais auquel il ne peut accéder. Michael n'hallucine pas, car il réagit à de véritables images et de vraies voix. De là, vont naître toutes ses difficultés à se positionner car cet écartèlement entre réalité et fiction, entre parole et image, va le poursuivre pendant toute son existence[327]. Le paradoxe de la fiction dans *What a Carve Up !* tient à ce qu'elle vient au secours de la réalité offrant même des outils pour en démêler les incertitudes. À l'inaccomplissement que suscite le ressassement traumatique dans *Lionel Asbo* correspond plutôt une indétermination créatrice dans *What à Carve up!.* Ces deux formes de vécu vulnérable que sont l'indétermination et l'inaccomplissement conduisent à chercher des ressources nourrissant le langage d'une puissance lui permettant d'opérer d'improbables dénouages.

Dans *Jerusalem*, Nobody vit une situation encore plus paradoxale et intenable que Michael dans *What a Carve Up !*, ne pouvant à la fois s'inscrire en opposition radicale à un système, tout en cherchant à se faire reconnaître par celui-ci. Il lui est en effet totalement impossible de concilier l'invisibilité à laquelle le contraint sa situation de clandestin et la visibilité qu'impose la diffusion de ses créations musicales :

> She said, I'm not sure he wants anything.' He could hear a smile in her voice.
> Preston got more frustrated. He said, 'Are you fucking me about?'
> 'No!' he backtracked. 'I'm not swearing at you, Lorraine. Really. Sorry. Look: why did you send me his music if you don't want to meet me?'
> She sighed. 'I dunno. Maybe it was a mistake.' (J 173).

La notion d'invisibilité totale, à laquelle aspire Nobody, constitue en réalité à elle seule un paradoxe. Se vouloir invisible est incompatible avec le seul fait d'exister. Cela consisterait à vouloir continuer d'exister uniquement pour soi et à disparaître aux yeux des autres. Nous

---

[326] Dans la théorie psychanalytique, la « simultanéité contradictoire » est indissociable du processus que Freud a désigné comme « clivage du moi ». C'est pour lui un processus de défense qui permet au sujet de s'adapter plus ou moins bien à la déchirure provoquée par la contradiction entre des revendications d'ordre pulsionnel et l'objection de la réalité. Cette notion qui a fait l'objet de la part de Freud d'un article tardif (1938) et inachevé : « Le clivage du moi dans le processus de défense » (Freud 1985, 283-285), est toutefois au cœur de l'approche clinique de la névrose comme de la psychose. Sur un plan littéraire, ce clivage est une thématique très fréquente. Les personnages de Corneille toujours tiraillés entre des positionnements inconciliables en sont un exemple parfait. Dans un article intitulé « Petite psychanalyse du Cid », Michel Grimaud offre une définition du clivage qui peut s'appliquer à la construction narrative de *What a Carve Up !* : « Le processus du clivage, fondement de notre discussion est à la fois déni de la réalité et sa reconnaissance sous forme déguisée » (Grimaud 77).

[327] Nous avons vu comment Michel Foucault analyse, dans *Naissance de la clinique,* la corrélation entre le regard et le langage comme condition même du développement de la médecine moderne. En effet, le regard médical est pour lui indissociable du langage mais s'il reconnaît que l'image est antérieure au langage, c'est ce dernier qui s'impose : « Au-dessus de tous ces efforts de la pensée clinique […] plane le grand mythe d'un pur Regard qui serait pur Langage : œil qui parlerait. […] et à mesure qu'il verrait, qu'il verrait, qu'il verrait plus et mieux, il se ferait parole qui énonce et enseigne » (Foucault 1963, 163). Il est significatif que cette conciliation du regard et de la parole s'opère depuis l'observation du corps souffrant.

aurons l'occasion de revenir sur cette notion d'invisibilité dans ses dimensions sociales et politiques et verrons comment ceux que l'on appelle « les invisibles » sont peut-être justement trop visibles mais d'une manière qui leur est spécifique. En réalité, il nous semble que le sujet est conduit à s'inscrire dans un jeu multiple de visibilités et d'invisibilités sur lequel il n'a lui-même que très peu de maîtrise. Nobody s'illusionne quand il croit qu'il peut créer sa propre invisibilité. Le sujet se prétendant invisible ne peut échapper à la visibilité que lui offre le langage. Il y a de la part de Nobody un « vouloir dire » qui est extrêmement puissant, lié à son histoire et au besoin de délivrer un message, le contraignant à sortir du paradoxe dans lequel il voudrait s'enfermer. La force inhérente même au langage, à laquelle il ne peut échapper, va non seulement le sortir de son illusoire invisibilité mais également lui offrir la plus grande des visibilités.

Cette force du langage qui peut transcender toute velléité manipulatrice, Sonmi, dans *Cloud Atlas,* en offre une autre forme d'expérience étonnante. Alors qu'elle s'est investie pleinement dans son rôle d'opposante, elle découvre qu'elle a été du début à la fin totalement manipulée. Il est significatif de constater qu'elle assume toutefois pleinement le rôle qu'on lui a fait jouer et paradoxalement continue à afficher les mêmes convictions après s'être rendu compte qu'elle était victime d'une machination. Elle revendique aussi être l'auteur de pamphlets comme « La Déclaration des Droits des Fractaires », alors que l'archiviste qui l'interroge en doute :

> **Many xpert witnesses at your trial denied *Declarations* was the work of a fabricant, ascended or otherwise and maintained it was ghosted by a pure-blood Abolitionist**.
> How lazily 'xperts' dismiss what they don't understand!
> I wrote *Declarations* in Ulsukdo Ceo, outside Pusan, in an isolated xec villa overlooking the Nakdong estuary. During its composition I consulted a judge, genomicist, syntaxist and An-Kor Apis; but the Ascended Catechisms of *Declarations,* their logic and ethics, denounced at my trial as 'the foulest wickedness in the history of social deviancy', were the fruits of *my* mind Archivist. My *Declarations* were germinated when Seer Rhee maimed Yoona-939; nurtured by Boom-Sook and Feng; strengthened by Mephi and the Abbess, birthed in Papa Song's slaughter ship (CA 362-363).

Pour Sonmi, ce qui donne toute leur valeur à ces écrits ne tient nullement aux conditions de leur rédaction, ni à la finalité qu'on a voulu leur donner mais au fait que, malgré un contexte détestable, ils expriment son expérience et son ressenti très singuliers. L'archiviste qui l'interroge a du mal à comprendre cette réaction et notamment qu'elle ait pu collaborer à ce qui n'était qu'une basse manœuvre afin de susciter une inquiétude de la société de Nea So Copros à l'égard de fractaires :

> **But if you knew about this …conspiracy, why did you cooperate with it?**
> Why does any martyr cooperate with his judases? He sees a further endgame.
> **What is yours?**
> The *Declarations*. Media have flooded Nea So Copros with my Catechisms. Every schoolchild in Nea So Copros knows my 'twelve' blasphemies' now. My guards tell me there is even talk of a State-wide 'Vigilance Day' against fabricants who show signs of the *Declarations*. My ideas have been reproduced a billionfold (CA 364-365).

Même si tout était manipulé, demeure néanmoins une authenticité irréductible de ces « Déclarations » dans lesquelles Sonmi se reconnaît pleinement. Elles ont été diffusées à des millions d'exemplaires dans le but évident de faire peur et de susciter la méfiance, mais nul ne peut affirmer quel sera leur véritable effet. Sonmi fait le pari que la manipulation va se retourner contre les manipulateurs. Quand un texte est doté d'une force indéniable personne ne peut avoir la prétention d'utiliser cette force à son seul profit. L'effet de cette force est indéterminé. L'émergence d'un espoir assez ténu et confus chez Sonmi justifie à lui seul l'aventure singulière qu'elle vient de vivre. Le paradoxe est indissociable de formes de déstabilisation provoquant le bouleversement des schémas de pensée trop bien établis. L'attitude de Sonmi offre quasiment une synthèse de tout ce que nous cherchons à définir autour du paradoxe : son lien avec le vulnérable, l'ambiguïté dont il est porteur, la force créatrice dont il peut doter le langage, le cheminement indéterminé qu'il ouvre vers une signifiance qui n'est plus d'ordre strictement rationnel[328].

b.3) Présence vulnérable à l'autre et pouvoir du langage ordinaire

La force illocutoire est indissociable de cet engagement singulier du sujet dans son « dire » : un « dire vulnérable » que l'on ne peut concevoir que s'exprimant en toute authenticité[329]. Le quotidien, l'ordinaire, les situations les plus simples de l'existence sont un peu de l'ordre de cette *chôra* que nous venons d'examiner. Leur vécu constitue une sorte de fond indistinct où se mêlent une multitude chaotique d'événements qui semblent insignifiants, ne suscitant a priori aucune attention particulière. L'engagement du sujet dans sa parole émerge pourtant d'un effort

[328] Deux penseurs pourtant très différents ont analysé le paradoxe comme obéissant à une rationalité bien spécifique et pouvant même créer un lien avec l'irrationnel. Dans *Le crépuscule des pensées*, Cioran associe le paradoxe à une forme de « triomphe de la vie : « Que surgisse le paradoxe, le système meurt et la vie triomphe. C'est à travers lui que la raison sauve son honneur face à l'irrationnel. Seul le blasphème ou l'hymne peuvent exprimer ce que la vie a de trouble. Qui ne saurait en user garde encore cette échappatoire : le paradoxe forme souriante de l'irrationnel » (Cioran 16). S'inscrivant dans un schéma de pensée très différent, Jean-Luc Marion attribue au paradoxe des vertus semblables : « On peut dire que le paradoxe, en changeant le paradigme de la rationalité (du possible à l'impossible) énonce une réponse très intelligible, parfaitement rationnelle et saturée de sens multiples à une question restée jusqu'alors informulée, jamais encore explicitement posée et dont la rationalité n'a pas encore été conçue » (Marion 2020, 53).

[329] Les travaux de Danièle Quinodoz, *Des mots qui touchent* (2015), insistent sur la nécessité d'user d'un langage incarné c'est-à-dire d'un langage qui transmette une part d'authenticité du sujet qui s'exprime.

pour exprimer cet ordinaire constitué souvent de multiples expériences de situations de vulnérabilité, de détresse et de souffrances. Le souci d'efficacité technique propre au langage contemporain et sa quête d'une maîtrise sans-faille autour d'une véritable idéologie de la communication a radicalement occulté cette dimension du langage[330]. Le « dire vulnérable » est au contraire incertain, tissé d'imperfections, de ruptures, de ratages mais se construisant par des paroles maladroites, parfois même confuses ou irritantes, il peut capter cette force singulière qui les ouvre sur un autre sens. Néanmoins, cette force ne se déploie pas de façon systématique chaque fois que le sujet tente de « dire » sa vulnérabilité, car elle tributaire d'une qualité de présence qui ne peut ni se décréter ni se vouloir mais est conditionnée par un rapport particulier à l'autre et au monde. De façon très générale, la présence définit simplement le fait d'être là, présent dans un lieu où le sujet parle à un autre sujet. Néanmoins, il existe des modalités infinies de la présence qui peut être appréhendée à partir de multiples postures. Nous nous intéresserons uniquement aux formes de présence vulnérable à l'autre qui, dans une perspective levinassienne, peuvent se définir comme les façons de percevoir chez l'autre une part douloureuse semblable à la sienne. De cette présence à l'autre en relation avec sa vulnérabilité peut alors naître une force singulière débordant radicalement le sens littéral des mots qui sont échangés, approche qui devrait permettre de dépasser le scepticisme généralement associé aux limites du langage. Le langage le plus simple, celui qui s'exprime de façon spontanée, sans aucune prétention, mais qui crée le lien entre des sujets et leurs expériences sensibles, peut ainsi devenir un véritable outil d'accès au vulnérable de par ses limites mêmes.

Dans *Cloud Atlas*, les sens multiples que l'on peut donner aux mêmes mots interpellent Ewing, ainsi que les différences d'interprétation que le langage ne cesse de donner à des faits pourtant apparemment indiscutables et objectifs. Cette constatation produit chez lui un grand scepticisme quant au langage :

> As many truths as men. Occasionally, I glimpse a truer Truth, hiding in imperfect simulacrums of itself, but as I approach, it bestirs itself & moves deeper into the thorny swamp of dissent (CA 17).

La question posée par Ewing est celle de l'existence éventuelle d'une forme de vérité absolue que le langage serait dans l'incapacité de saisir[331]. Adam Ewing, homme du XIXe siècle,

[330] En ce sens, dans le sillage de George Orwell on peut faire ici référence à une « novlangue » contemporaine.

[331] Dans un article intitulé « The Sound Of Silence : Eschatology and the Limits of the Word in David Mitchell's *Cloud Atlas* » Scott Dimovitz se livre à une lecture lacanienne du roman de Mitchell. Reprenant la thématique de la chute dans l'ordre symbolique comme créant une incapacité à capter le réel, il analyse comment les narrateurs de *Cloud Atlas* cherchent à transcender cette dépendance : « A further problem with Ewing's constructivism is that if words are our Lacanian castration, which inscribe us within the patriarchal symbolic order, ever alienating us from the real, how could merely better words save

s'interroge sur l'existence d'un sens ultime du monde, suggérant la présence d'un « ailleurs » qui ne cesserait de se dérober. Cependant, il est parfaitement conscient que toute tentation de chercher cet ailleurs dans une « dissidence » qui le mettrait à l'écart du monde et du langage des hommes, le conduirait à s'embourber dans un « marécage épineux ». L'un des enseignements de *Cloud Atlas* est qu'il serait illusoire, voire dangereux pour l'humain, de chercher une vérité en dehors de ses propres limites. *Cloud Atlas* oblige à ne pas s'abstraire des contingences de l'histoire humaine, en relation avec les capacités et les insuffisances du langage qui demeure bien le seul outil pouvant offrir un accès à un sens du monde. Indépendamment de cette référence à une quête de vérité absolue qui est caractéristique de l'esprit de son époque, la problématique soulevée par Ewing est tout à fait sensée et pertinente. Il n'y a chez lui aucune volonté de se rendre maître du réel mais un simple souci d'une présence plus vraie au monde et aux autres. Cette posture modeste permet d'appréhender cette dynamique d'ordre « poïétique » qui, comme nous avons pu l'analyser, émergeant du vulnérable et se manifestant selon des formes le plus souvent paradoxales, déploie par le langage une force capable de renouer des liens tant avec les autres qu'avec le monde. Cette dynamique n'a rien d'utopique car elle adhère à la réalité dont elle épouse les failles, les effondrements mais aussi les surgissements inespérés, voire les épiphanies. Notre corpus tend à démontrer que les formes de vie les plus ordinaires, de langage le plus simple, entretiennent cette dynamique tandis que le fonctionnement de sociétés comme Nea So Copros constitue un obstacle radical à son expression. Le monde est alors dépossédé de tout sens hormis celui correspondant à un schéma idéologique prétendant le circonscrire. Ainsi, Sonmi qui, en accédant au langage, éprouvait une véritable soif de contacts et de découverte, est très vite déçue. Sortant d'un monde clos, elle accède à une société tout aussi fermée :

> My curiosity is dying, I told Professor Mephi during our seminar on Thomas Paine.
> It was a brite First Day, and noise from a baseball game drifted thru his open window.
> My mentor said we had to identify the source of this illness, urgently.
> I said something about reading not being true knowledge, that true knowledge without xperience is food without sustenance.
> 'You need to get out more,' remarked the professor (CA 233).

us from our fall and eventual destruction? How can we escape that primal fracture? Perhaps the possibility of a wordless existence, an existence free of signifiers, written or otherwise, would open the prospect of a true encounter with the real. This wish haunts all of the characters, who are always already characters, written letters within discourse who exist for us only as textual traces. At several key moments of the novel, *Cloud Atlas* attempts to present the unpresentable, to serve as an index finger, pointing to the real that transcends the written word » (Dimovitz 82). Il nous semble que c'est depuis cette tension exprimée par des vécus vulnérables « pointant vers le réel » que se déploient les narrations certes de *Cloud Atlas* mais aussi des quatre autres œuvres de notre corpus.

Les quelques lectures de Sonmi ne suffisent pas à l'ouvrir sur un sens possible et les conseils que lui donne le Professeur Mephi se révèlent dérisoires et pathétiques. Ewing comme Sonmi expriment le besoin de retrouver confiance dans les capacités du langage. Lorsque le monde et l'autre se révèlent indisponibles, inaccessibles, insaisissables, le langage semble chargé d'une force qui le fait fonctionner à vide comme si elle était gaspillée, le détournant de ce vers quoi il aurait pu tendre.

Les personnages d'*Even the Dogs* illustrent d'une façon très originale la problématique de l'inadéquation du langage à offrir un sens, à faciliter une meilleure compréhension des autres et du monde. Immergés dans une réalité pénible, oppressante et le plus souvent douloureuse, leurs rares dialogues servent uniquement à exprimer les difficultés de leur vécu. Ainsi, lorsqu'une une discussion se noue entre Robert et Steve, c'est l'occasion pour Robert d'exprimer sa souffrance après le départ d'Yvonne et de Laura :

> Robert and Steve, back then. Sitting there in the smoke and the gloom of Robert's empty flat. The curtains closed and the windows jammed shut and the clearing up long forgotten. Like a two-man support group or something. This was when, years back. Robert telling Steve about his wife taking off with the kid, and Steve telling him to forget about it, something like that always happens sooner or later. They're never happy though are they mate, he said, and Robert laughed and said That's about the fucking size of it (ED 67-68).

Ce dialogue peut effectivement sembler d'une banalité affligeante, nourrie de lieux communs[332], Steve rassurant Robert quant au départ de sa compagne et de sa fille Laura, affichant une misogynie plutôt stupide qui ne dédouane en rien Robert de ses responsabilités. Il importe toutefois de ne pas s'attarder au sens littéral de leurs mots. Par leur échange, Steve et Robert parviennent à être pleinement présents l'un à l'autre, se comprenant au-delà des mots dérisoires qu'ils utilisent. L'émergence d'une forme subtile de compréhension est encore plus évidente lorsque Robert raconte ses déboires militaires aux Malouines :

> Didn't take Steve long to tell Robert he'd been in the army. Didn't take him long to tell anyone that, as it happens. […]. Served in the Falklands, he said. Slept out On Mount Tumbledown a good few nights. Woke up in the rain and looked down across the sodden moorland at the tin roofs of Port Stanley, the long narrow bay, the sheep on the hill, the fishing boats in the harbour, and wondered what the point of all that was for. It was a pissing contest, he told Robert, and Maggie won, and never mind

[332] Si l'on suit la réflexion de Sartre dans *L'idiot de la famille*, la notion de lieux communs doit perdre sa connotation négative puisqu'ils seraient porteurs de sens nouveaux dès qu'ils sont utilisés : « […] si l'on veut, nous nous exprimons tous et tout le temps par lieux communs. Le mot, à lui seul, est idée toute faite puisqu'il se définit en dehors de nous, par ses différences avec d'autres mots dans l'ensemble verbal. Mais d'une autre manière, nous sommes tous intelligents : les lieux communs sont des mots, en ce sens que nous les dépassons vers une pensée toujours neuve dans la mesure où nous les utilisons » (Sartre 1971, 622).

all the boys who go left down there. Near enough crying when he told Robert this,
and Robert didn't say a thing.
And never said much neither (ED 68-69).

Robert n'exprime quasiment rien, suite au récit de Steve, mais il est incontestable que se noue entre eux une forme d'acquiescement sans restriction, une façon d'être en pleine compréhension du vécu de l'autre. Robert et Steve utilisent les mots qui leur sont propres pour exprimer la singularité de leur parcours de vie et de leurs souffrances. Il n'y a de la part de McGregor aucune forme de recul narratif par rapport aux formulations de Steve et Robert, recul qui risquerait de dénaturer leur vécu en ce qu'il a de singulier[333]. Toute parole cherchant à expliciter une vulnérabilité ou une souffrance risque toujours d'être engloutie, voire niée, dans un raisonnement trop abstrait. En revanche, l'échange langagier, quand il est sincère et traduit l'émotion de vécus ordinaires, constitue un outil essentiel pour rendre compte du vulnérable. Il s'inscrit toujours dans une dynamique qui se construit, se renforce voire peut s'affaiblir au fur et à mesure qu'elle se déploie. Il permet aussi d'appréhender ce qu'est un acte de langage dans sa dimension à la fois illocutoire et vulnérable. Une force émerge en effet de cet échange qui n'est pas lié à un souci de transmission d'informations mais plutôt à un effort pour partager avec l'autre ses émotions et ses valeurs. Cette force est d'autant plus efficace qu'elle puise son énergie dans l'expérience du sujet en ce qu'elle a de plus vulnérable. Seule l'attention au langage le plus ordinaire peut ainsi aider à percevoir que ce qui est dit du vulnérable est souvent à percevoir au-delà de ce que les mots eux-mêmes peuvent en dire[334].

Une parole que l'on serait tenté de juger trop rapidement comme insignifiante et dérisoire peut faire taire la parole qui se prétend experte. Une éthique de la vulnérabilité conduit à privilégier une sorte d'éloquence de l'insignifiance en s'attardant non à la banalité de ce qui est dit mais en portant attention à un implicite souvent douloureux[335]. Les échanges langagiers

[333] L'éthique de la narration que David B. Morris définit comme de nature bioéthique dans son ouvrage *Illness and Culture in The Postmodern Age*, devrait selon lui s'appuyer sur trois notions qui sont trop souvent négligées : « emotion, dialogue, and the everyday » (D. B. Morris 259). Il ajoute : « The answer to scepticism, in other words, is not to construct a new philosophical argument or system but to transform philosophy into an engagement with the neglected everydayness of human life» (D. B. Morris 267). Quelle que soit la façon sommaire, maladroite et parfois contestable avec laquelle un sujet interprète les événements de son existence, c'est toujours en exprimant à l'autre ses émotions qui sont toujours porteuses d'une force singulière. En ce sens, le texte de McGregor remplit les trois conditions posées par Morris et illustre de façon singulière la force illocutoire du langage ordinaire.

[334] Yves Moraud dans un article sur « La dramaturgie de l'absence dans les théâtres de Marguerite Duras et de Jean Genet », explique que le sens de l'écriture tient toujours à une articulation entre présence et absence, et notamment au fait que ce qu'elle « montre » n'est jamais explicite : « Certes les auteurs […] de cette seconde moitié du siècle n'ont pas tous lu Heidegger. Il semble cependant que [l'écriture] qu'ils ont élaborée se donne comme une illustration de sa philosophie en tentant de faire apparaître l'être dans une disjonction entre le réel et lui-même, entre le présent et la présence, entre l'existence qui est absence et l'absence qui est présence. Cette [écriture] vaut moins par ce qu'elle montre que parce qu'elle n'exprime pas ou qu'elle n''exprime que confusément indirectement » (Moraud 201-202).

[335] L'attention à la parole de l'autre en ce qu'elle révèle sa vulnérabilité comme nous y reviendrons dans notre troisième partie a une dimension très politique qui tient de l'accueil et du don. Dans un article intitulé « Partager la parole » (2005) Fred Poché

les plus quotidiens qu'il est tentant d'associer à des formes d'aliénation ou même d'inculture, recèlent une force qui est trop souvent négligée. Cette force s'articule toujours à une stratégie propre à tout sujet d'adaptation à son vécu de souffrance et vulnérabilité. Respecter cette force et y porter la plus grande attention est le seul moyen, comme nous l'examinerons plus précisément dans la partie dédiée à la politique, d'envisager un possible vivre ensemble et d'éviter les dérives de la violence que portent en germe toutes les formes de frustration et de mécontentement. Accorder le plus grand intérêt au langage ordinaire oblige à s'abstraire des grandes références conceptuelles, notamment aux grands schémas centrés sur les processus d'aliénation et de libération[336], et à se focaliser sur la façon dont le langage est utilisé pour s'adapter à des existences difficiles et leur donner un sens[337]. Le dynamisme singulier du dialogue peut effectivement exprimer des ruptures avec la doxa mais le plus souvent sous forme d'une dérision qui en appelle surtout à une compréhension et une solidarité dans l'échec et la souffrance[338]. Il ne s'agit pas d'affranchir le langage de toute exigence formelle mais de lui associer les domaines de l'affect et de l'émotionnel comme les leviers de tout rapport à l'autre[339]. Ainsi, redonner toute son importance au langage ordinaire permet de comprendre comment l'échange langagier, par son lien privilégié avec le vulnérable, génère une dynamique

---

l'explique de façon très convaincante : « Manifester son attention à la parole dévoilante de l'autre relève, certes, d'un recevoir. Autrui me fait don d'un secret par la verbalisation de quelque ombre de son existence. Il me livre son sentiment, sa réflexion, sur un sujet qui le touche de manière radicale ; il me fait don et, en même temps, gagne ce qu'il donne. Car la parole possède une dimension créatrice. Elle fait naître et structure ce qui ne pourrait jamais advenir sous la forme solipsiste. L'écoute se pose comme réception de don ; autrui me fait confiance, il me donne à entendre un fragment d'existence caché-dévoilé qui enrichit, questionne, altère ma propre vie » (Poché 79-98).

[336] L'attention au langage ordinaire s'accommode mal des discours volontaristes et de la prétention à changer le monde. Elle incite plutôt à chercher à exprimer plus modestement l'inscription du sujet dans des agencements et des rythmes susceptibles de lui ouvrir sans cesse l'accès à l'imprévu. Guillaume Le Blanc à partir du personnage de Charlot en offre une illustration particulièrement signifiante : « […] concernant Charlot, les termes d'émancipation et de libération conviennent (si) mal. Charlot ne se libère pas d'un état de servitude en quittant l'usine des *Temps modernes*. C'est plutôt qu'il entre à ses dépens dans un rythme tel qu'il quitte par mégarde l'usine, y retourne, la quitte à nouveau pour être transporté ailleurs, dans un lieu commun. Nulle libération, mais une sortie à l'air libre » (Le Blanc 2014, 30).

[337] C'est tout le sens de l'œuvre de Michel Maffesoli et de son souci de ce qu'il appelle « La connaissance ordinaire » qu'il illustre dans deux de ses ouvrages : *La conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne* (1979) et *La connaissance ordinaire. Précis de sociologie compréhensive* (1985).

[338] Michel Maffesoli explique : « Ce n'est pas en se libérant des contraintes économico-politiques, ce n'est pas en luttant contre les diverses formes d'aliénation que la communauté existe, mais c'est peut-être en vivant au jour le jour le contradictoire passionnel et affectif » (Maffesoli 1979, 138).

[339] Georges Molinié, qui a cherché à articuler le concept aristotélicien du pathos dans le cadre d'une philosophie du langage, soutient l'idée d'une relation fondamentale entre le langage et les affects, le dynamisme langagier étant pour lui toujours de nature pathique (Molinié 59-63).

conditionnant toute reconnaissance réciproque entre sujets[340]. Cependant, cette dynamique peut aussi avoir bien d'autres effets que de faciliter cette seule reconnaissance.

Dans *Jerusalem*, la complicité qui s'est créée au fil des années entre Jim et Sylvia ne les a nullement repliés sur eux-mêmes, mais au contraire les réunit autour de perspectives et de projets partagés :

> She lay down, next to Jim and told him about her dreams, things she hadn't said since they were married; simple dreams of passion, kindness, and security that, surely, shouldn't have been too much to hope for. Then she told him how it had felt to bring home Tefadzwa, the first orphan to stay at Mama's House. She told him it hadn't been a question of feeling maternal, it was a question of purpose. […]. Now she began talking about the future. But she daren't talk about their future or that of the positive kids, so she talked about the other children instead (J 327-328).

Dans la situation pénible qu'ils affrontent, Jim et Sylvia sont loin de s'abandonner à des épanchements mais ils se manifestent une présence à l'autre témoignant d'une subjectivité engagée. Il est significatif de constater que leur façon de partager un même combat s'exprime de façon extrêmement subjective, dans une approche qui privilégie leur sensibilité au détriment de toute objectivation[341]. Par l'engagement, une interaction des subjectivités est pensable et la présence à l'autre prend alors une autre dimension[342]. C'est à ce type d'expérience, ce rapport singulier à l'autre qu'Ewing comme Sonmi ont initialement des difficultés à accéder, ce qui justifie leur frustration à l'égard du langage. Comme nous le verrons, cette expérience est le plus souvent d'ordre politique, correspondant à un engagement sensible de sujets partageant une même responsabilité. C'est ainsi que dans leur rapport au langage ordinaire, les sujets peuvent se libérer de façon radicale de toute forme de solipsisme en faisant du sensible le lieu où s'opère leur subjectivation[343].

---

[340] Cela implique, notamment en psychanalyse, une attention de plus en plus grande au petit autre au détriment du grand Autre qu'elle a toujours privilégié. La reconnaissance du sujet par son semblable peut en effet être appréhendée comme chargée d'un bien plus grande intensité affective que celle correspondant à toute forme de reconnaissance que pourrait lui accorder une autorité le positionnant dans une hiérarchie sociale.

[341] C'est en fait toute l'approche de Merleau-Ponty des relations intersubjectives qui l'oppose à Sartre. La relation à l'autre obéit chez Sartre à une logique d'image et d'objectivation et se réduit donc à une relation d'objet. La relation à l'autre chez Merleau-Ponty se structure dans un invisible qui ne peut s'expérimenter que de façon perceptive et affective.

[342] Dans *Le Traité des Solitudes*, Nicolas Grimaldi explique : « Ainsi sommes-nous redevables à ce qu'autrui a de plus intérieur, de plus singulier et de plus subjectif, de sentir plus intensément notre propre subjectivité. De la sorte, notre sensibilité est comme éveillée, conduite, nuancée, éduquée par la sienne. […] » (Grimaldi 2003, 188).

[343] Selon Herman Parret, le langage ordinaire par son rapport authentique au quotidien, peut faciliter l'irruption du sublime : « Vie quotidienne, homme quotidien, langage quotidien: retour à l'authentique, à l'origine des expériences, des passions et des raisons. […]. Le quotidien ne se dit pas, ne se remarque pas, puisqu'il se vit sans théorie ni distance. […]. La fracture du quotidien, la rupture de l'isotopie de la quotidienneté par l'irruptions du sublime, c'est ce qui constituera le quotidien et le sublime comme pôles d'une délimitation réciproque » (Parret 2007, n. p.).

c) Le défi illocutoire

Émettre un énoncé en lui donnant une force communicative et en l'adaptant à un contexte bien précis ne suffit pas à le rendre pleinement illocutoire. Pour cela, il faut qu'il soit engagé dans une finalité portée certes par des mots mais tenant d'une forme de défi. En effet, l'énonciateur, en se servant d'une force inhérente au langage, doit chercher avant tout à produire quelque chose de nouveau, sans aucune certitude de le produire. Impliquant sa sincérité, l'énonciation illocutoire implique aussi une prise de risque de sa part[344]. Toutefois, s'il y a risque et défi dans l'énonciation illocutoire, c'est bien parce que le langage dispose d'une puissance qui donne toute sa dynamique à l'interaction langagière mais dont le sujet n'a qu'une maîtrise très limitée[345]. Searle, qui s'est particulièrement intéressé dans *Speech Acts* (1969) et dans *Intentionality* (1983) à la dimension illocutoire de l'acte de langage, l'analyse à partir de l'intention de produire un effet en observant que cet effet dépend exclusivement de règles propres au langage[346]. Il y aurait donc un caractère très interne au langage de l'effet obtenu par la dimension illocutoire alors que l'effet perlocutoire fait toujours intervenir des éléments externes. Nous examinerons d'abord comment le simple fait d'assimiler cette force illocutoire à la mise en œuvre d'une simple performativité rhétorique conduit à en dénaturer la portée. En revanche, intégrer l'énonciation dans une perspective vulnérable permet de montrer que, lorsque cette énonciation assume ses difficultés, ses incertitudes et ses faiblesses, elle peut alors produire des effets singuliers. Parmi les modes d'énonciation qui offrent cette propriété, nous nous intéresserons ensuite plus spécifiquement à quelques formes d'énonciation ironique présentes dans notre corpus, offrant cette particularité d'ouvrir sur une indétermination ayant une réelle portée éthique. Enfin, en nous inspirant de l'œuvre de Michel Henry, nous tenterons

---

[344] Dans sa *Phénoménologie de la perception,* Merleau-Ponty explique que ce risque inhérent à toute prise de parole est ce qui crée la nature paradoxale du langage : « Il est vrai que la communication présuppose un système de correspondances tel que celui qui est donné par le dictionnaire, mais elle va au-delà, et c'est la phrase qui donne son sens à chaque mot, c'est pour avoir été employé dans différents contextes que le mot peu à peu se charge d'un sens qu'il n'est pas possible de fixer absolument. […]. Et quant au sujet qui parle, il faut bien que l'acte d'expression lui permette de dépasser lui aussi ce qu'il pensait auparavant et qu'il trouve dans ses propres paroles plus qu'il n'y pensait y mettre, sans quoi on ne verrait pas la pensée, même solitaire, chercher l'expression avec tant de persévérance. La parole est donc cette opération paradoxale où nous tentons de rejoindre, au moyen de mots dont le sens est donné et de significations déjà disponibles, une intention qui par principe, va au-delà et se modifie, fixe elle-même en dernière analyse le sens des mots par lesquels elle se traduit » (Merleau-Ponty 2021, 448-449).

[345] L'illocutoire est très diffèrent du performatif qui s'adapte à des conventions et s'insère toujours dans un cadre institutionnel : le prêtre qui baptise, le maire qui déclare deux personnes mariées, le juge qui prononce un divorce. Mais c'est incontestablement la notion de performativité — que finalement Austin a abandonnée — qui est restée l'élément essentiel de sa théorie des actes de langage. La pertinence de la dimension illocutoire de la parole tient à ce qu'elle offre une approche subjective du langage privilégiant la relation sujet-sujet et s'adapte mal à une relation sujet-objet.

[346]« In the performance of an illocutionary act in the literal utterance of a sentence, the speaker intends to produce a certain effect by means of getting the hearer to recognize his intention to produce that effect: and furthermore, if he is using words literally, he intends his recognition to be achieved in virtue of the fact that the rules for using the expression he utters, associate the expression with the production of that effect » (Searle 1969, 45).

de pousser les limites de ce « défi illocutoire » en examinant comment une « parole, vulnérable » appréhendée comme un « dire » de l'affectivité pure, tend à se détacher de toute référence à une discursivité abstraite et rationnelle. L'adhésion au pâtir de la vie, associée au consentement à la vulnérabilité du désir de vivre, produit selon Michel Henry une intensification pathétique du vécu, y compris dans les expériences les plus quotidiennes de la vie. Nous tenterons donc d'illustrer comment un rapport bien spécifique au langage, dans ses dimensions illocutoires et vulnérables, conditionne cette adhésion et ce consentement.

c.1) Force illocutoire et performance langagière

Dès que l'on cherche à définir ce que serait une forme de langage exprimant le vulnérable, on pense immédiatement à des formes humbles d'expression, celles de paroles incertaines, hésitantes, trahissant un doute quant à leur capacité d'exprimer vraiment ce qu'elles cherchent maladroitement à formuler. Toutefois, ces paroles en tentant de faire lien avec des réalités de vécu vulnérable offrent l'intérêt précieux d'établir chaque fois un rapport nouveau à ces réalités qui peut échapper aux intentions initiales de celui qui les exprime. Les travaux d'Elizabeth Anscombe[347] offrent à ce sujet un éclairage extrêmement pertinent. Pour elle, le problème de l'intentionnalité dans la parole est indissociable de la fragilité du langage car non seulement le « dire » ne traduit que très rarement le « vouloir dire » mais, de plus, ce « dire » peut conduire à un « faire » qui ne lui correspond pas, sans pour autant mettre en cause l'honnêteté du locuteur[348]. Élaborer une éthique du langage ne peut consister pas à se résigner à ce jeu d'écarts qui font que la visée initiale de l'énonciation n'atteint que rarement sa cible, déviée par un contexte et des paramètres aux manifestations plus ou moins aléatoires. Toutefois, plutôt que de chercher à remédier artificiellement à ces distorsions, une approche éthique du langage pourrait consister à se demander si l'adhésion de l'énonciation à la nature vulnérable du langage ne pourrait pas avoir pour effet de l'inscrire dans une dynamique singulièrement positive. Jacques Bouveresse, s'il définit la parole comme « malheureuse »[349] parce que porteuse de

[347] Philosophe britannique dont l'œuvre se caractérise par la double influence d'Aristote et de Wittgenstein notamment dans ces deux textes majeurs, *An introduction to Wittgenstein's Tractatus* (1959) et *Intention* (1963), Elizabeth Anscombe a abordé des domaines variés comme la logique, l'action, la politique, la religion mais toujours dans une perspective éthique.

[348] Dans *Intention* (1963), Elizabeth Anscombe s'interroge sur cette vulnérabilité du langage qui conduit à des paroles fausses, indépendamment de toute erreur ou de tout mensonge du locuteur: « If I do not do what I said I would, I am not supposed to have made a mistake, or even necessarily to have lie; so, it seems that that the truth of a statement of intention is not a matter of my doing what I said? But why should we not say: this only shows that there are other ways of saying what is not true, besides lying and being mistaken » (Anscombe 2000, 4).

[349] Jacques Bouveresse considère la parole comme « hantée en permanence par la mauvaise conscience et le sentiment de l'échec, jamais assurée de son statut et de ses possibilités » (Bouveresse 1971, 11).

vulnérabilité par la blessure toujours possible attachée à son échec, considère que c'est par là-même qu'elle peut mettre en œuvre des ressources inédites. Lorsque le sujet fait l'expérience frustrante de ne savoir que dire ou de ne savoir comment dire ce qu'il voudrait dire et trouve rarement les mots adaptés, il en appelle à une énergie que, certes, il a quelques difficultés à mettre en œuvre mais dont il perçoit confusément l'existence. Si l'énonciation est toujours associée à un risque de mal-dire, c'est en rapport à un interlocuteur et à cet écart entre ce que le locuteur veut dire et ce que son interlocuteur en comprend, d'où les incompréhensions, les malentendus que nous avons analysés et qui sont effectivement au cœur du langage et en traduisent les limites évidentes. Toutefois, il n'est pas éthiquement possible de se satisfaire de cette constatation. La question que soulèvent toutes les failles du langage est celle de savoir si finalement elles n'auraient pas une fonction essentielle. Pour tenter de l'appréhender, le mieux est d'examiner ce qui se passe lorsque le langage fonctionne très bien, même trop bien, quand le locuteur atteint ses objectifs et même parfois au-delà.

Dans *Jerusalem,* l'affaire du chanteur clandestin Nobody tourne au scandale, aggravée par la publication d'un clip vidéo où l'artiste ridiculise la reine. Preston Pinner doit alors faire face à cette tâche très délicate de défendre le jeune chanteur en expliquant à quel point la présence de Nobody s'imposait lors de l' « Africa Unite Festival » :

> Preston spoke quietly. His words began to hum with emotion. He didn't know where that came from. He wondered if it was real. He said that obviously he didn't know all the details of the case, but it seemed to him that the British government claimed to support democratization in Africa but couldn't even support those at the forefront of the movement, the Democratic Movement. […] But if Britain could ignore a vulnerable young man in his hour of need, maybe Mr Mandela was right and the great initiative vas nothing but tokenism. The Africa Unite festival was supposed to be the Authority's showpiece conclusion. Nobody was billed as one of the headline acts. Indeed, he was the only African artist in the line-up (J 368).

Preston réalise un véritable tour de force et fait de cette opération de communication, qui représentait un risque énorme pour sa réputation, un véritable triomphe personnel. Il est chaleureusement applaudi et vit son petit numéro télévisuel comme un moment de pure euphorie :

> Preston suspected there was still a camera on him and, if not, the audience was still watching so he kept his game face – serious and a little pained. But his heart was racing and he was almost bursting with exhilaration. Fuck honesty. Fuck the truth. Preston Pinner TM told The Truth (J 369).

Dans toute cette affaire, la vérité n'a plus aucune importance. Ne comptent que les seules paroles issues de la bouche de Preston Pinner et aucune référence n'est plus possible à des faits

qui seraient objectifs et indiscutables. Preston est au sommet de son art, à l'issue d'une épreuve qui aurait pu lui être fatale. Toutefois, de cet exploit médiatique, Neate fait naître un sentiment de malaise. Preston a simplement été très habile, démontrant son talent et sa capacité de retourner en sa faveur des circonstances initialement très défavorables. Il s'agit essentiellement de technique n'ayant rien à voir avec les ressources les plus profondes qu'offre le langage. L'art de la communication est une façon de rester à la surface du langage en utilisant quelques artifices. Cependant, le résultat n'est pas nécessairement probant. Il en ressort une stricte impression d'efficacité purement formelle, liée à un discours qui n'est jamais en prise avec la vie[350].

De multiples raisons justifient un scepticisme très grand à l'égard du langage. Il n'est pas nécessaire pour le ressentir de vivre comme Preston Pinner dans les milieux de la communication et de la publicité. Dans *Even the Dogs*, les personnages en témoignent d'une façon spécifique, montrant comme elle se concilie étrangement avec des échanges langagiers souvent empreints d'une grande connivence. Ils expriment de façon assez directe une grande défiance quant à la moindre efficacité du langage et même sa simple utilité. Cependant, il est une exception assez remarquable en la personne de Ben, certainement le plus jeune des amis de Robert. Le langage est devenu pour lui l'outil essentiel pour financer son addiction. Il est en demande permanente presque en supplication et il semble que ses interlocuteurs cèdent toujours sauf en certaines circonstances:

> The way he talks when he's asking for things like that. All Excuse me, sorry, please. I'm sorry to trouble you. If I could just take a moment of your time. With this look on his face like, what beseeching. Fucking beseeching. Wringing his hands and all that. Like he's still a little boy, which he near enough is, which he looks like near enough. With his big brown eyes, and his long eyelashes and his matted brown hair falling over his face, looking up at people and wringing his hands together like he was going for a part in a musical or something, like Pardon me sir and all that bollocks; […].
> Usually works for him but not that night. Custody sergeant weren't interested (ED 73-74).

[350] Dans *L'Utopie de la communication*, Philippe Breton analyse les effets sociaux d'une prétention sociétale à l'usage d'une parole transparente et purement informative qui serait l'apanage de la communication contemporaine. Cette façon de nier toute opacité entre ce que le sujet énonce et ce qu'il « veut dire » conduit, selon lui, à un appauvrissement des rapports humains : « *L'Homo communicans* est un être sans intériorité et sans corps, qui vit dans une société sans secret, un être tout entier tourné vers le social, qui n'existe qu'à travers l'information et l'échange, dans une société rendue transparente grâce aux nouvelles machines à communiquer (P. Breton 1992, 50). Dans *Éloge de la parole*, il cherchera à proposer des solutions, essentiellement autour de l'écoute, pour redonner toute sa valeur à la parole : « L'idéal d'une parole juste s'articule autour d'un certain nombre de possibilités, en quelque sorte techniques, avant de constituer des normes sociales et de devenir éventuellement des normes morales » (P. Breton 2007, 179).

Ben sait formuler ses demandes avec tant de charme qu'elles deviennent particulièrement efficaces. Une émotion naît inévitablement à la vue d'individus en perdition, a fortiori s'ils sont jeunes, et Ben sait jouer parfaitement de cette émotion et de ses capacités de séduction. Toutefois, un agacement est exprimé par le narrateur collectif d'*Even the Dogs* vis-à-vis de Ben à la fois par rapport à son obséquiosité mais aussi au privilège que lui apporte son jeune âge quand il fait la manche. Tout le monde ne serait ainsi pas à armes égales dans l'activité de mendicité. Son efficacité est perçue par les autres personnages d'*Even the Dogs* comme une forme de tricherie, comme s'il abusait du privilège de son jeune âge. Ben canalise en réalité une force langagière qu'il sait manipuler à son seul profit mais cela a pour effet de l'isoler des autres personnages qui s'amusent presque de l'inefficacité de ses manœuvres face à un sergent de police.

Ce détournement à son seul profit d'une force langagière est aussi tenté par Grace, dans *Lionel Asbo*. Parfois, un seul mot peut avoir suffisamment de puissance pour donner un tout autre sens à une situation. C'est ce que s'imagine Grace quand elle demande à son petit-fils Desmond de l'appeler à nouveau « mamie :

> It's better this way, Des. You can start calling me, Gran again. You and me, we'll just go back to how we were before. And no one'll be any the wiser. It's better this way.
> It is. But Gran. Think. He's on to you and your new friend. Uncle Li knows! (LA 41).

Il suffirait donc que Desmond appelle de nouveau sa grand-mère Gran pour que tout ce qui s'est passé entre eux s'efface comme par enchantement. La force portée par l'énonciation n'a pourtant jamais le pouvoir d'oblitérer les actions passées. Le langage offre des solutions à Grace, comme certainement une demande de pardon qui pourrait conduire à une vraie clarification de ses relations avec son petit-fils. Elle se positionne dans une démarche très différente cherchant à fausser le rapport au trauma vécu par Desmond. Le propre de toute expérience traumatique est d'inscrire le sujet dans un après en rapport avec l'événement du choc. Toute victime d'un trauma cherche inconsciemment à revenir à la situation d'avant. La tentative de Grace de ne plus en parler, d'occulter le trauma, est en réalité un refus de donner la parole à Desmond. Pour elle, il s'agit une fois encore d'assurer son emprise en lui imposant de construire un oubli de surface, continuant ainsi à le déshumaniser et à le considérer comme une chose. Malgré sa maladie, Grace n'a donc pas perdu toute lucidité. Le langage, lorsqu'il fait l'objet d'un effort de maîtrise, révélateur d'intentions liées à des intérêts égoïstes, peut fonctionner parfaitement, comme c'est le cas avec Preston Pinner, un peu moins bien avec Ben

mais pas du tout avec Grace. Se diluant dans une efficacité d'ordre technique indépendante de la force illocutoire telle que nous nous efforçons de la définir, le langage perd sa nature et, avec elle, l'énergie qui le nourrit. Il est significatif de constater, comme dans l'exemple de Grace et de Desmond, que plus la situation est douloureuse, voire traumatique, plus l'efficacité superficielle et technique du langage est difficile à mettre en œuvre. À l'opposé, il existe une forme d'énonciation fragile, assumant une part de non maîtrise et d'impréparation, se déployant sur le mode de l'improvisation et du risque que l'on rencontre fréquemment dans notre corpus. Certains personnages ressentent de façon intuitive que leurs paroles sont porteuses d'une force mais, contrairement à Preston, Ben et Grace, ils ne s'en servent pas à leur profit, se laissant plutôt porter par elle. Dans *Jerusalem*, alors que Jim vient d'être poignardé et sent qu'il va mourir, Sylvia se laisse aller à des confidences :

> She lay down next to Jim and told him about her dreams, things she hadn't said since they were married; simple dreams of passion, kindness and security that, surely, shouldn't have been too much to hope for. […] Of course, she wasn't really telling Jim anything he didn't already know. But the fact that she was telling him with a softness he hadn't heard for such a long time relaxed him and he shut his eyes and felt almost happy (J 328).

Il est fréquent mais aussi légitime d'être méfiant envers la douceur. Elle a ses contrefaçons car, parfois mielleuse, elle peut évoquer une forme d'excès écœurant. Pourtant, il arrive qu'elle se manifeste avec fulgurance, chargée d'une force qui déborde le sens même des mots qui servent à l'exprimer[351]. Cette douceur non seulement n'occulte pas la blessure mais l'assume pleinement. C'est parce que Sylvia a été profondément blessée qu'elle parvient à réconforter Jim. L'essentiel n'est certainement pas dit entre Jim et Sylvia et leur échange reste très pudique. La douceur offre cette propriété d'affranchir le sujet de toute vanité discursive, si bien que le sujet, naturellement laisse dans l'ombre ce qu'il n'ose et ne peut dire. Néanmoins, son expression même timide peut bouleverser les rapports entre deux sujets créant quelque chose d'inédit entre eux. Cette conjonction de la douceur et de la vulnérabilité[352] telle que la vivent Sylvia et Jim facilite une dynamique qui illustre parfaitement l'approche de la force illocutoire telle que nous nous efforçons de la définir. En effet, si cette notion est bien évidemment inspirée des œuvres d'Austin et de Searle, l'intégrer à une approche vulnérable conduit à l'appréhender un peu différemment. Pour Austin comme pour Searle, la force de l'énonciation tient au but

[351] Deux grands romans parlent avec beaucoup de justesse de la douceur : *Billy Bud* de Melville et *Maître et Serviteur* de Tolstoï en l'opposant à la violence.

[352] La douceur ne semble pouvoir fonctionner qu'à partir d'une reconnaissance absolue de la vulnérabilité de l'autre et de la sienne. Et c'est l'un des sens que l'on peut donner à l'œuvre entière de Levinas.

visé car l'assise de la théorie des actes de langage consiste à définir la parole comme agir effectif sur le monde et les autres. Intégrer la vulnérabilité à l'acte de parole implique d'examiner les façons par laquelle elle accompagne cet acte tout au long du processus d'énonciation. La force de l'énonciation consiste alors à se servir essentiellement des faiblesses de l'énonciation elle-même pour faire émerger un rapport nouveau entre les sujets. L'énonciation devient alors une conjonction complexe conciliant la perception d'un vécu vulnérable dont les forces entrent en tension avec les potentialités et les faiblesses du langage contribuant à un « dire » certes incertain, presque balbutiant mais authentique et sensible.

c.2*)* Ironie et dimension éthique de l'énonciation illocutoire

Nous venons de suggérer que de limiter la dimension illocutoire du langage à sa seule dynamique performative pourrait l'amputer d'une grande part de l'énergie qui l'anime. La relier au vulnérable semble non seulement lui apporter ce surcroît d'énergie mais aussi développer sa capacité à ouvrir des espaces de sens certes incertains mais le plus souvent inédits. Ces espaces eux-mêmes d'ordre pathique ne peuvent émerger que d'une parole incertaine, s'assumant vulnérable parce que témoignant d'un renoncement à la maîtrise absolue de ce qu'elle dit. Dans *Le Conflit des interprétations*, Paul Ricoeur offre une approche très semblable de la puissance du langage :

> C'est là la force et la faiblesse de l'herméneutique ; la faiblesse parce que prenant le langage au moment où il s'échappe à lui-même, elle prend au moment où il échappe aussi à un traitement scientifique, qui ne commence qu'avec le postulat de la clôture de l'univers signifiant. […]. Mais cette faiblesse est sa force parce que le lieu où le langage s'échappe à lui-même et nous échappe, c'est aussi le lieu où le langage vient à lui-même, c'est le lieu où le langage est dire […]. C'est chaque fois comme puissance qui découvre, qui manifeste, qui porte au jour, que le langage opère et devient lui-même, alors il se tait devant ce qu'il dit (Ricoeur 1969, 68).

Indépendamment du jeu des mécanismes inconscients du psychisme que nous avons déjà examinés, l'outil langagier le plus adapté pour concilier une intention de dire associée à une ouverture à un sens incertain est certainement l'ironie. Tout en étant dotée d'une force illocutoire certaine, l'énonciation ironique la déploie vers une destination qui se révèle indécise, obligeant à un positionnement éthique. Dans *L'art du roman,* Milan Kundera écrit : « L'ironie irrite. Non pas qu'elle se moque ou qu'elle attaque mais parce qu'elle nous prive de certitudes en dévoilant le monde comme ambiguïté » (Kundera 1986, 159). L'incohérence sur laquelle se

construit l'ironie impose en effet de ne pas s'attacher à l'explicite pour s'interroger quant à ce que le locuteur a voulu dire[353].

Tout au long d'*Even the Dogs*, apparaissent des petites touches ironiques qui ont pour effet de créer un malaise chez le lecteur. C'est le cas lorsque le médecin chargé de l'autopsie du corps de Robert donne le signal du début des opérations :

> The doctor moves over to the white board and talks to his junior, asking if he's happy with their observations so far, if he has any further comments and then he speaks to the woman with the black-rimmed glasses and says Okay, Jenny, I think it's time we had a proper look at our gentleman, could you do us the honour of opening him up? (ED 137).

Dans la salle d'autopsie, le dialogue entre le médecin et son assistant, jusqu'alors sobre et professionnel, se fait soudain très cérémonieux. Le respect plutôt hypocrite envers ce corps qu'ils vont autopsier, exprimé dans un ton très solennel, traduit en réalité une forme de mépris pour le personnage de Robert. Toutefois, il ne faudrait pas réduire ce jeu de langage à une simple manipulation[354] langagière qui viendrait déstabiliser l'usage habituel du langage. Se positionner dans une perspective éthique consiste plutôt à percevoir l'ironie comme un appel à réagir par rapport à une situation soulevant un problème particulièrement délicat. Si l'on reprend la définition de Dominique Maingueneau, l'énonciation ironique est celle qui « met en scène un personnage qui énonce quelque chose de déplacé dont le locuteur se distancie ». (Maingueneau 2001, 84). Dans le contexte très spécifique d'*Even the Dogs*, il est évident que perce une condamnation de cette remarque plutôt stupide du médecin, suscitant une connivence avec les personnages entourant le corps de leur ami et non pas avec le praticien. La force illocutoire de la moquerie exercée à l'encontre du vulnérable se retourne de façon éthique contre son auteur.

C'est un peu le même processus qui se met en place dans *Cloud Atlas*, lorsque Frobisher est convié dans une famille bourgeoise de Bruges, les Van de Velde, à donner quelques cours d'anglais à leurs cinq filles, dont l'une est apparemment tombée amoureuse du jeune musicien :

> […] and after a quarter of an hour, the bug-eyed Marie-Louise had sensed her mater's approval and settled I would be her Prince Charming. She asked this: 'Mr Frobisher, are you well acquainted with Sherlock Holmes of Baker Street?' Well, thought I, the day might not be a complete wreck. A girl with a taste for irony must conceal some depths. But Marie-Louise was serious! A congenial dunce.

---

[353] C'est cette conception que défend Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *L'implicite* (1986*),* en réaction contre l'approche traditionnelle de l'ironie qui en fait une simple inversion de sens.

[354] Dans *La parole manipulée*, Philippe Breton oppose l'ironie et la manipulation qui selon lui opère « un empêchement de décryptage » (P. Breton 1997, 137). À l'opposé, l'ironie est toujours une invitation à s'interroger sur le sens.

> No, I replied, I didn't know Mr Holmes personally but he and David Cooperfield could be seen playing billiards at my club every Wednesday (CA 466).

Frobisher nous fait comprendre que ce qui pourrait passer pour de l'ironie chez la jeune Marie Louise ne serait en réalité que de l'ignorance et de la bêtise. C'est une façon pour Frobisher de prolonger le petit jeu de la jeune fille et de la ridiculiser cruellement. Mais la réponse de Frobisher aurait tout aussi bien convenu si Marie Louise avait réellement manié l'ironie. Demeure toutefois la question de savoir sur quelle base Frobisher s'appuie pour juger que cette jeune fille ne plaisantait pas. Il est impossible de savoir à partir du seul contenu d'un énoncé si son auteur est sérieux ou plaisante. Il ressort en fait de cet échange langagier entre Frobisher et la jeune Marie Louise une image assez peu sympathique de Frobisher qui se révèle prétentieux et dominateur. Comme pour le médecin d'*Even the Dogs,* la force que véhicule son ironie se retourne contre lui. L'ironie a toujours une dimension très subjective qui empêche de l'analyser dans une perspective figée. On a souvent voulu voir dans l'ironie une distanciation froide, un jeu dépourvu de toute chaleur émotive. Un certain usage de l'ironie peut au contraire susciter des réactions surprenantes d'empathie en obligeant à un positionnement éthique à partir d'un sens qui est indéterminé. L'ironie illustre l'acte de langage dans sa dimension éthique telle que la définit Olivier Abel comme indissociable « de la capacité pathique (de la sensibilité) de celui, ou celle, ou ceux, qui reçoivent, subissent, et doivent à leur tour interpréter l'action ou la parole qui leur est offerte (Abel 153)[355]. Alors qu'il est aisé de percevoir dans l'ironie une moquerie ou une évaluation négative, il faut un certain recul pour évaluer quelle en est la portée et même la victime et vers qui doit se porter la sympathie. La force illocutoire qu'elle véhicule est loin d'être programmée et elle ouvre l'espace pour une interprétation subjective et d'ordre pathique[356].

Le numéro que réalise Tabitha, au tout début de *What a Carve Up !,* est également très significatif. Ses paroles exprimées en montant l'escalier ont une dimension tellement théâtrale qu'elles ont pour effet de faire douter le lecteur. Ce serait trop simple que Tabitha soit véritablement cette folle qui joue à la prophétesse et il faut se demander si elle n'est pas en

[355] Olivier Abel explique : « La crédibilité tient aussi à la faculté de prendre en compte la (non-)réceptivité d'autrui. Les exigences proprement morales d'ailleurs se distinguent des règles juridiques en ce qu'elles ne peuvent être imposées et sont indissociables de leur réception pragmatique. […]. L'éthique telle que je la comprends touche à l'ensemble de cet intervalle, et il y aurait donc aussi une éthique des sensations et de la sensibilité, une éthique de la capacité à recevoir, à interpréter, à partager ou à refuser ce que d'autres essayent de nous communiquer » (Abel 153).

[356] Dans *L'Ironie*, Vladimir Jankélévitch définit ce procédé comme un « mouvement provisoire en quête d'interprétation » (Jankélévitch 1964, 85).

réalité le seul personnage vraiment lucide de cette étrange famille Winshaw. De plus, la façon dont elle incite son frère Lawrence à dire ses prières est vraiment très drôle :

> Well, it's time I was getting to bed. Up Wood Hill to Blanket Fair, as Nanny used to say to me.' She walks towards the dining-room door, and it becomes hard to tell whether she is still talking to the guests or merely to herself. 'Up the long and winding stairs; up the stairs to say my prayers.' She turns, and there can be no doubt that the next question is addressed to her brother.
> 'Do you still say your prayers, Lawrence?'
> Hr does not answer.
> 'I should say them tonight, if I were you.' (WAC 23).

Alors que tout laisse à penser que Tabitha émerge d'une crise de folie, ses paroles ouvrent un espace très large fait d'hypothèses, d'interrogations et de constructions imaginaires[357]. Exprimant la suspicion qui pèse sur Lawrence ainsi que sa mort prochaine, les paroles de Tabitha seraient porteuses d'un « dire vrai » transcendant sa prétendue folie. La situation telle qu'elle est mise en scène par Coe est empreinte d'une ironie absolue[358]. De la vulnérabilité radicale que constitue sa pathologie, Tabitha déploie une force illocutoire lui assurant le statut unifiant de sujet de l'énonciation[359] même du roman offrant d'emblée un éclairage très pertinent à sa structure morcelée. De la part d'un sujet prétendu psychotique, cela tient en effet du prodige. Plusieurs couches d'ironie (la prière, la montée, le châtiment annoncé) s'articulent simultanément mais aucune ne peut occulter une relation avec la souffrance de Tabitha, suite à la disparition tragique de son frère Godfrey.

c.3) Langage et pâtir de la vie

Au stade de notre raisonnement, nous pouvons retenir que la force illocutoire d'une parole tient à l'engagement plein et entier du locuteur dans son dire et se trouve renforcée par la création d'un lien avec le vulnérable ouvrant sur un espace d'interrogations et d'incertitudes. À ces

---

[357] Dans la crise se dessine un chemin comme une bifurcation que Derrida dans *L'Écriture et la différence*, a formulée ainsi « La voie du sens et celle du non-sens ; de l'être et du non-être. Partage à partir duquel, après lequel, le logos, dans la violence nécessaire de son irruption, se sépare de soi comme folie, s'exile et oublie son origine et sa propre possibilité » (Derrida 1967, 97).

[358] Andreea Tacu analyse ainsi cette forme d'ironie caractéristique de *What a Carve Up !*, se déployant depuis la faiblesse même d'un personnage : « One of the most interesting aspects of comedy in the novel is its tendency to deliberately expose the characters' sensitivity, to reveal a permanent layer of human vulnerability. This way of exposing frailty can be regarded as dark humour, a form of comedy that involves discomfort and amusement at the same time, a humorous way of approaching something very serious or sad. In "*What a Carve Up!*" comedy lies in the benevolent exposure of frailty in social or personal contexts, which is exemplified by the abundance of jokes made at the expenses of the characters, exposing their limitations and casting a new light on them » (Tacu 2019b, 108).

[359] On retrouve l'approche de Benveniste. L'acte énonciatif, comme il l'a montré dans ses *Problèmes de linguistique générale*, est constitutif du sujet « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet » (Benveniste 259). L'acte d'énonciation est indissociable chez lui d'un pouvoir unifiant et identifiant sur le sujet.

conditions, Michel Henry apporte une exigence supplémentaire qui est celle d'un « dire » exprimant l'adhésion totale du sujet au « pâtir de la vie ». L'éthique devient ainsi le lieu qui doit assurer la pérennité du lien unissant le sujet à la vie. Ce lien passe par une parole dont la force naît certes de l'engagement authentique du sujet mais qui n'est possible que par la capacité du langage à témoigner d'un lien avec la vie, par un consentement à la vulnérabilité du désir de vivre qui est donc à consolider en permanence. Pour Michel Henry, la capacité de vivre des situations de vulnérabilité même extrêmes, qu'elles soient physiques, psychiques ou sociales, ne peut se développer chez le sujet que s'il parvient à vivre ces situations comme les épreuves par lesquelles « son désir de vivre sa vie adhère à soi, naît à soi, non pour se complaire dans ces situations, mais au contraire pour y accroître sa puissance de vie, pour augmenter sa capacité à y ouvrir de nouveaux possibles » (Gély 2010, 10)[360]. S'il était possible d'introduire simplement la pensée de Michel Henry, on pourrait retenir cette définition qu'en donne Raphael Gély : « Une façon toujours singulière de dire et d'habiter la vulnérabilité radicale de la vie et de trouver dans ce consentement à cette vulnérabilité un accroissement de puissance, une joie » (Gély 2012, 88). Toute adhésion du sujet à la vulnérabilité de son désir de vivre renforce le pouvoir de son dire tandis que tout déni conduit à son affaiblissement. Ainsi, la force illocutoire de la parole dépendrait du niveau de l'adhésion du sujet au « pâtir de la vie ».

Sur cet horizon, on peut comprendre que chaque acte de langage signifie un consentement au pâtir de soi, ayant ce pouvoir d'éprouver de la vie qui nous incite à être vivant. En d'autres termes, un certain rapport au langage se profile, déterminant le pouvoir de consentement à l'éprouver radical de la vie qui lui-même ouvre sur l'échange et le partage[361]. Il est également indéniable que, pour Michel Henry, cette adhésion au pâtir de la vie ne peut s'opérer sans le recours à l'imaginaire. Vivre et donner un sens aux épreuves de la vie en les assumant

[360] Pour approfondir les enjeux de cette problématique au cœur de la phénoménologie radicale de Michel Henry, nous nous permettons de renvoyer à un autre article de Raphaël Gély, « Souffrance et attention sociale à la vie. Éléments pour une phénoménologie radicale du soin », in *Bulletin d'analyse phénoménologique* (Gély 2009, 1-29).

[361] Pour Michel Henry, tout acte de langage implique le consentement à un pâtir, consistant à exprimer une façon d'éprouver la vie qui est indissociable de la condition phénoménologique de l'existence humaine et de son partage. La question de savoir si le vécu henrien est refermé sur lui-même ou ouvert à l'altérité a fait l'objet de nombreuses études. Il faut citer ici l'*Introduction à une phénoménologie de la vie* de Renaud Barbaras qui réduit la pensée henrienne à une forme de clôture sur soi (Barbaras 2008, 298-301). Nous retiendrons plutôt la position de Raphael Gély : « Il n'est bien entendu pas possible dans le cadre de cet article de développer avec toute l'ampleur désirée cette question. Je vais seulement esquisser l'idée selon laquelle l'acte de langage est nécessaire à l'épreuve que le vécu fait de sa donation dans l'inépuisabilité d'une vie intrinsèquement partagée. D'un certain point de vue, il est évident que tout vécu est, en tant que tel, donné à lui-même dans une vie intrinsèquement partagée. Chaque affection humaine est comme telle, dans l'immanence radicale de son auto-éprouver, intrinsèquement ouverte, intrinsèquement désir de relation à la singularité absolue d'autres vécus possibles et effectifs » (Gély 2010, 22).

pleinement est indissociable de l'expression d'une parole ayant cette double qualité d'être à la fois allégorique et vulnérable.

Le texte d'*Even the Dog*s est parcouru par cette forme de parole fragile mais inventive qui l'anime d'une dynamique très particulière. La parole exprimée par ce « nous » insolite qui accompagne le corps de Robert jusqu'à la morgue donne aux descriptions très réalistes de ce sinistre convoi une dimension d'irréalité extrêmement troublante. Et c'est certainement cette opacité qui offre aux personnages d'*Even the Dogs* la capacité d'assumer pleinement une réalité douloureuse tout en la transfigurant :

> Should be different, should be like it would have been in the old days, like we should be carrying his body ourselves, like bearing him high on a what, on a bier of broken branches, hurrying him out to the burying ground. Burning bundles of herbs and that to hide the smell, and people coming out of their houses and lowering their heads and going Sorry for your troubles la, if there's anything we can do. They should be closing the streets. There should be a piper or a fucking what a Sally Army band or something, TV, cameras, helicopters. We should stop the van we should climb out the van and fucking raise him up on our shoulders with our boots clattering in slow fury along the barricaded streets the traffic-jammed junctions and all the drivers getting out their cars and a big fucking crowd behind us as we turn off the main road and cut through that new business park with all them office workers coming out in their white shirtsleeves to watch us pass and all the drinkers outside the King George pouring their beer at our feet as a like sacrifice or what a tribute to a life fully lived and then all the women stood along Forest Road like a guard of honour in their short uniforms and polished boots stepping out in the road to stuff folded twenty notes into his burial shroud as we keep walking carrying him high carrying him past the church and right through the gates of (ED 37).

Émerge tout un imaginaire des funérailles évoquant d'autres circonstances, d'autres lieux et d'autres temps mais toutes focalisées sur cet hommage qu'ils doivent impérativement rendre à leur ami Robert. Si l'on s'interroge dans une perspective henrienne sur la façon dont le langage pourrait développer cette capacité d'adhérer à la vulnérabilité du désir de vivre, un préalable pourrait consister à l'exprimer par des fictions susceptibles d'être partagées. En effet, partager un espace fictionnel ne consiste pas nécessairement à s'évader de la vie et par on ne sait quel effet magique la rendre plus supportable et moins douloureuse :

> Or if we lived by the sea, if we were fucking Vikings or something, we'd put him in a boat and send him out on the water all ablaze and that. Whole crew of us, all his family and friends, carrying him down to the shore with all the things he'd need for his final journey, like his sword and shield, his armour, his helmet, his what his breastplate and that, plus the women carrying flowers and baskets of fruit, bread, meat, a fucking what is it a flagon of wine and put it all in the boat with him and cover it with straw and put our grievous fucking shoulders to the creaking timbers of the boat and push him out across the wet sand to the sea and throw a match in and watch him burn as he drifts further (ED 40-41).

C'est au contraire participer d'une façon toujours spécifique et ciblée à sa réalité et y adhérer sans doute de manière plus intense. Les personnages d'*Even the Dogs*, par leur deuil inventent de l'éthos, comme façon de partager une même attention, de revendiquer un même style, d'imaginer une même mise en scène. Chaque émotion, chaque affection quand elles sont exprimées par des paroles capables d'en communiquer l'énergie, contribuent à un processus d'ouverture à d'autres affections et d'autres émotions qu'il devient possible de partager selon des formes multiples. Le processus décrit par McGregor tient beaucoup plus d'une construction symbolique et d'un partage affectif que d'une projection fantasmagorique[362]. Cette façon d'embellir un vécu sinistre consiste seulement à transformer une expérience en une autre expérience et ne présente fondamentalement aucun caractère chimérique[363]. Il existe en effet une force de la parole par laquelle la capacité de s'éprouver de la vie adhère au sujet lui procurant l'énergie de mettre en forme d'autres rapports possibles au monde. On pourrait parler dans *Even the Dogs*, contrairement à l'expérience singulière dans *What a Carve Up !* du jeune Michael dans la salle de cinéma, d'un rapport partagé et non clivé à l'imaginaire. Tout au long du texte de Jon McGregor, le langage, par l'adhésion des personnages au pâtir de leur vie, se manifeste comme un « dire » susceptible de déployer des formes inédites et inventives. Du point de vue de la phénoménologie radicale, si l'on peut ressentir comme un épuisement du dire, ce n'est pas par un manque à dire, mais uniquement parce que le dire ne se renouvelle et se partage que par l'adhésion des sujets au pâtir de la vie. L'acte de parole, quand il fait lien avec le vulnérable, peut alors se vivre comme un défi permanent qui devient indissociable du défi qu'impose toute vie, dans ses dimensions à la fois sensibles et collectives mais qui, nous le verrons, est en réalité toujours un défi politique.

Dans *Lionel Asbo*, nous rencontrons également ce processus de transfiguration de scènes extrêmement banales. Après que sa petite fille a miraculeusement été épargnée par les molosses de Lionel et suite au moment d'angoisse atroce qu'il a dû affronter, Desmond voit son rapport à la réalité totalement modifié. Le langage offre la capacité d'exprimer les effets d'événements auxquels leur intensité donne au sujet l'impression d'être totalement irréels. Paradoxalement,

---

[362] Nous faisons ici l'hypothèse d'un imaginaire émanant d'une énergétique langagière tout à fait hétérodoxe par rapport à la segmentation Réel, symbolique imaginaire due à Lacan. Dans un entretien de 2003, Paul Ricoeur offre des bases — à partir de ses réflexions sur la psychanalyse — permettant de développer ce type d'approche : « À mon sens, la découverte de la psychanalyse […] c'est que les représentations relevant d'une énergétique […] sont déjà d'origine langagière. Pourquoi ? Parce que le désir humain, même dans ses structures enfantines, archaïques, pre-représentationnelles, est potentiellement langagier » (Ricoeur 2015, 100).

[363] Cet imaginaire émergeant d'une parole issue du pâtir de la vie fonctionne de façon très différente de l'imaginaire « déréalisant » au sens où l'entendait Sartre.

ces événements sont aussi vécus comme des moments de fusion avec la réalité. Ainsi, après l'émotion insoutenable qu'il vient de vivre, Desmond se sent incroyablement vivant au point que son regard donne un relief inattendu à la moindre image. Un canard, un cycliste, un cheval traversant son champ visuel prennent des dimensions étranges, presque inquiétantes :

> …A towering honey-coloured carthorse with fringed hooves clopped soundlessly by on the grass verge, a little boy straddling it at an impossible altitude, as if halfway to the clouds. With spry jingles of the bell on her handlebars, a woman sped by in a crimson smock and witchy black hat. On the scalloped surface of the millstream a green-headed, white-collared mallard led a flotilla of young, the busy ducklings weaving runic patterns in her wake. The air seemed to ripple with infant voices… (LA 273).

L'utilisation d'images hyperboliques donnant au langage une suggestibilité inhabituelle correspond à la figure de l'hypotypose[364], offrant un moyen très efficace pour traduire l'intensité d'un pâtir démesuré. Cette hypotypose crée ici un effet très semblable à celui de la prophétie apparemment délirante de Tabitha au tout début de *What à Carve-Up !*, véhiculant une force illocutoire de même nature. L'hypersensibilité qui a longtemps été considérée comme pathologique peut toutefois servir d'outil de création d'un rapport plus subtil au monde et aux autres. La vision surréelle, à la limite de l'hallucinatoire, vécue par Desmond, comme celle exprimée par Tabitha, opèrent une improbable jonction entre la réalité du monde et leur état psychique. Elle est pour Desmond une « réponse logique » au fait d'être vivant. L'adhésion au pâtir de la vie, quand il devient paroxystique, facilite une proximité que l'on pourrait qualifier d'intimité avec le monde, submergeant et rendant inutile toute quête d'objectivité[365].

Toutefois, elle est vécue très négativement par Desmond qui souhaite un rapport plus paisible aux choses, se sentant sous l'effet d'un poison comme si le trauma l'avait drogué et qu'il alimentait ses hallucinations :

> For now, he slipped down a lane and found a hedge to hide behind. For a full minute he stood on tiptoe, trying to elongate himself, trying to stay on top of it. But it was taller than he was, the pillar of poison was taller than he was, and up and out it came (LA 273).

Il est intéressant d'observer que les écritures du trauma dont sont à des degrés divers représentatives les œuvres de notre corpus, donnent une fonction souvent différente voire divergente à l'imaginaire. Autant, chez McGregor, d'un contexte sinistre et mortifère émerge

[364] Nous pouvons retenir la définition d'Etienne Souriau de l'hypotypose comme « évocation d'une scène, d'une manière si intense qu'on la fait voir » et qui « […] peut être une description mais vive et animée » ou « […] une narration mais d'un événement unique et dramatique » (Souriau 841).

[365] Michel Collot dans *La poésie moderne et la structure d'horizon* parle de « relation pathique au monde » […] où sujet et objet se confondent dans l'appréhension indistincte d'une même profondeur de présence » (Collot 2005b, 28).

de façon plutôt positive un imaginaire favorisant le partage d'une parole vulnérable, autant chez Martin Amis l'imaginaire n'a pas cette capacité de libérer le sujet de la pesanteur du trauma mais au contraire en prolonge les effets sous d'autres formes. Si le texte de *Lionel Asbo* est parcouru d'une parole issue du trauma, parole exprimant toujours un excès[366], elle semble toujours se perdre, s'enliser et, pour reprendre un langage lacanien, ne parvient jamais à s'inscrire dans une chaîne signifiante. Dans *Even the Dogs* au contraire, la parole traumatique trouve son lien avec le réel et se dote d'une force incontestable. Ce sont deux romans qui s'opposent quant à leur traitement de la parole vulnérable et traumatique. Le texte de McGregor suscite une poétique très nouvelle : celle d'une parole qui ne cherche nullement à dire ce trauma qu'est la mort de Robert mais qui, en faisant adhérer radicalement les personnages à sa réalité, fait émerger un imaginaire partagé, lui offrant un sens que jamais les manifestations du trauma n'auraient pu susciter. En revanche, dans le roman d'Amis, le trauma demeure un choc dont le sujet reste prisonnier. En outre, si Amis en offre une approche stylistiquement et esthétiquement originale, il n'ouvre aucune voie pour le dépasser.

Les récits de *Cloud Atlas* comme de *Jerusalem* présentent des dimensions politiques et historiques beaucoup plus explicites que les textes d'*Even the Dogs* et de *Lionel Asbo* mais se caractérisent aussi par un rapport permanent de leurs personnages à la fatalité du trauma et de la souffrance. Le personnage emblématique d'Adam Ewing dont le récit, dans la structure gigogne de *Cloud Atlas*, assure le prologue et l'épilogue, exprime souvent un profond désarroi face à des situations insupportables le plus souvent dues au comportement abject des humains. C'est le cas, notamment, comme nous l'avons déjà vu, lorsqu'il sauve Autua mais aussi lorsqu'il s'indigne du sort du jeune Rafael qui s'est pendu, après avoir été violé par l'équipage de la « Prophétesse ». Ewing prend conscience qu'il ne peut pas rester indéfiniment un spectateur résigné. Sa parole est encore incertaine, maladroite mais s'amorce par elle, un lien fragile entre l'expression de son pâtir et le besoin d'une autre parole qui non seulement n'occulterait pas ce pâtir mais surtout l'intègrerait à un schéma qui serait partagé par tous les humains. Une fois débarqué à San Francisco, ses mots exprimés sous la force de l'indignation

[366] Les formes souvent excessives auxquelles a recours Martin Amis ont pour effet selon Anne Laure Fortin-Tournès de traduire l'affaiblissement de tous les liens symboliques et la difficulté du langage à exprimer des situations sociales particulièrement dégradées : « His use of hyperboles, superlatives and all kinds of exaggerations suggests that simple words may be too weak and ineffectual to capture the full extent of the dystopian England Amis intends to sketch. The very grotesque nature of his subject matter, his creation of a city which concentrates all social evils and his invention of a main protagonist without one single redeeming feature question the representational process, so that the very excess of excess in the novel bespeaks the presence of a central void, a failure of language to truly address the subject it seeks to represent, a weakening of the symbolic link which Amis's idiosyncratically violent picture of "the state of England" aims to uncover » (Fortin-Tournès 5).

trouveront un sens très concret. Cet engagement sur lequel nous reviendrons donne sa dimension politique au roman de Mitchell et Ewing le résume très simplement en termes de responsabilité vis-à-vis de son propre fils, dans la dernière page de *Cloud Atlas* : « A life spent shaping a world I want Jackson to inherit, not one I fear Jackson shall inherit, this strikes me as a life worth the living » (CA 528).

Jerusalem se termine sur une interrogation très proche de celle d'Ewing. Lorsque Musa Musa sort de prison, il rend visite à Kudzai, la veuve de son ami « the chief », qui l'interroge :

> When he had finished, she said, 'You left because we were suffering. While you were gone, we suffered. Now you are back and we're still suffering. When will it end?'
> The zakulu, who always knew what to say, didn't know what to say to that. (J 395).

Si le zakulu ne sait répondre, Mary Silongo — qui était la femme africaine de Robert Ackerman, l'officier si décrié par le gentleman britannique, supervisant avec lui le camp de Standmere — livre son témoignage quant à son apprentissage de la langue anglaise qui est en fait une réflexion très personnelle et politique sur le langage :

> I believe that the English use their many words not to clarify but to confuse; to hide meaning in a downpour in which you cannot distinguish one raindrop from another. In fact, the more English I learnt, the more I came to see this bewildering intention at the heart of grammar and idiom. […] I believe that if you are from a hunting people, you will speak a language that honours haunting. If you are farmers, your language will honour farming. If you are liars, therefore, your language will honour only your lies. And I have no desire to lie to anybody. […]. How I long for a language of honesty, unity and revolution! Still, I hold on to a belief that, as it is required, so it will one day come. (J 401-403).

Cette dernière phrase de *Jerusalem* est un appel à la création d'un autre langage qui, nous l'avons vu, trouve un écho dans l'ensemble des œuvres de notre corpus : un langage du pâtir de la vie qui ne va pas de soi et qui ne peut fonctionner que s'il est partagé. Une des thèses essentielles de Michel Henry est que la force d'adhésion de chaque individu au pâtir de sa propre vie a besoin de se relier à la force de l'adhésion des autres au pâtir de leur propre existence. La capacité de vivre sa vulnérabilité en résistant aux adversités est pour le sujet indissociable de la puissance d'accueillir ce qu'il appelle dans le tome I de sa *Phénoménologie de la vie*, « la blessure intrinsèque de la vie » (Henry 2003a, 102). Cela n'exclut certes pas de tout mettre en œuvre pour alléger toutes les formes que peut prendre cette blessure[367]. Si la

[367] Cette problématique est abordée par Florida Martins dans un article « L'autre : Le corps vivant », in J.-F. Lavigne, J.-M Brohm, R. Vaschalde (dir.), *Michel Henry. Pensée de la vie et culture contemporaine. Colloque international de Montpellier* (2006) : 67-81. « Que la jouissance pleine de la vie soit un bien souverain, tous le concèdent aisément, mais que la jouissance ne soit possible que sur une structure de souffrance, cela fait immédiatement scandale. Or, l'œuvre de Michel Henry présente

parole peut avoir tant de puissance, si elle peut autant blesser qu'entretenir le désir de vivre, c'est parce que par elle se jouent tous les enjeux de la vie subjective en assumant ou en refusant d'assumer son lien avec un pâtir à la fois singulier et partageable. C'est la raison d'ordre vital pour laquelle il est si important de ne pas la réduire à un outil de communication dépourvu de tout enjeu affectif et surtout de tout impact sur l'adhésion des sujets au pâtir de la vie. Encore faut-il que la force absolument singulière qui traverse tout acte énonciatif se nourrisse du vulnérable, à commencer par la vulnérabilité que cet acte porte en lui-même.

la vie comme advenant de soi sur le mode double d'un jouir/souffrir primordial qui libère de son fardeau toute souffrance rivée à elle-même » (Martins 67).

CHAPITRE VI : PAROLE VULNÉRABLE, DÉSIR ET VÉRITÉ DU SUJET

Nous avons vu la force singulière dont peut se doter le langage lorsqu'il adhère à l'épreuve de la vulnérabilité. Cette force joue également un rôle essentiel pour le sujet dans sa quête de cohérence et sa propre construction. Il ne peut en effet se satisfaire d'une perception morcelée de lui-même et il a besoin du langage comme moyen de s'assurer de sa propre consistance. La force qui anime le langage devient alors constitutive du sujet lui-même[368] et il est naturellement amené à y chercher sa propre vérité. Dans cette quête, deux niveaux vont être en constante interaction, voire s'opposer : il s'agit du niveau intentionnel et du niveau inconscient. Nous avons déjà examiné le premier à partir des travaux d'Austin et de cette difficulté pour le sujet de parvenir à dire ce qu'il voudrait dire. Ce niveau ne peut être dissocié du second qui évoque une puissance de dire sur laquelle le sujet n'a aucune maîtrise et qui surgit en excès de ses propres intentions. Ce n'est que de cette improbable connexion entre ces deux niveaux que peut émerger la vérité du sujet par la relation commune qu'il crée avec ce lieu improbable, d'où, nous l'avons vu, émerge toute force illocutoire. De ce lieu peut naître une forme langagière chaque fois nouvelle car donnant forme à ce qui était jusqu'alors informe parce qu'informulé. La maîtrise absolue par le sujet de toutes les variables mobilisées par l'acte de parole s'avère toutefois impossible. Il faut alors appréhender cet acte comme exprimant certes sa vulnérabilité mais aussi la nécessité pour lui de s'inscrire dans un défi. Lacan explique dans ses *Écrits* que « l'inconscient est le lieu où s'organise un discours qui n'est plus soutenu par un « je » qui n'est que le *shifter* ou indicatif qui, dans le sujet de l'énoncé, désigne le sujet en tant qu'il parle actuellement. C'est-à-dire qu'il désigne le sujet de l'énonciation mais qu'il ne le signifie pas » (Lacan 1966b, 800)[369]. Il est pourtant essentiel qu'à défaut de se signifier lui-même le sujet puisse se reconnaître et s'assumer pleinement dans l'acte de parole. À diverses occasions de son existence, il n'a d'autre choix que de s'engager et de se responsabiliser dans le langage.

[368] Cette problématique est clairement explicitée par Lacan dans « Le séminaire sur la lettre volée ». S'inspirant de la nouvelle d'Edgar Poe, Lacan montre comment cette lettre qui échappe à tous et dont personne ne connaît le contenu, suit son propre trajet et prend signification par sa seule existence : « Le programme qui se trace pour nous est dès lors de savoir comment un langage formel détermine le sujet » (Lacan 1966a, 42). Le signifiant ne se manifestant que par son absence a néanmoins pour effet de constituer le sujet.

[369] Dans « Subversion du sujet et dialectique du désir » (1966b), Lacan insiste sur l'existence d'un écart entre le sujet et le savoir que représente le langage qui lui est extérieur mais auquel il a sans cesse besoin de se rapporter. Le sujet n'a alors d'autres possibilités que de s'inscrire dans l'ordre symbolique en cherchant à se positionner dans cette chaîne de signifiants qui circule à la façon de « la lettre volée ». Il est ainsi condamné à s'assujettir aux signifiants de l'autre d'où la notion « division du sujet par le langage » qui est au cœur de la théorie lacanienne.

Néanmoins, il faut se demander si son intention et sa sincérité sont suffisantes pour garantir la vérité de sa parole. Nous examinerons d'abord comment, dans trois actes de langage par lesquels le sujet est supposé s'engager en toute conscience que sont l'aveu, la promesse et la plainte, s'amorce certes un processus de vérité mais comment, lié à l'inévitable facticité du langage, il conduit à une sorte d'inaboutissement. Nous verrons ensuite tous les risques que font courir au sujet les représentations fantasmées que produisent les forces pulsionnelles et comment la parole associée à ces représentations prend vite une dimension mortifère. Nous nous interrogerons alors sur la possibilité de dépasser ce mécanisme destructeur en examinant si le désir peut se concilier avec une dynamique de la parole. Cela nous conduira à tenter de définir les façons par lesquelles une parole vulnérable indissociable du désir, pourrait trouver un lieu de prédilection autour de la notion de figure en s'affranchissant du souci de représentation.

a) Expression du vulnérable et facticité du langage

Si les paroles nourries de certitudes ne font que produire d'autres paroles nourries des mêmes ou d'autres certitudes, créant des cercles stériles se refermant toujours sur eux-mêmes, l'articulation du langage avec le vulnérable conduit à examiner la problématique liée à l'expression de paroles traduisant les incertitudes et les doutes de leur énonciateur. Cette question a été développée par Paul Ricoeur dans un entretien de 2003 retranscrit en 2015 sous le titre *Psychanalyse et interprétation,* où il reconsidère des pans entiers de son ouvrage de 1965, *De L'interprétation.* Il affiche en effet le souhait de dépasser son approche d'une herméneutique centrée sur une quête de cohérence narrative en tentant de définir une autre herméneutique dont le fondement serait le non maîtrisable :

> La philosophie analytique réservait ainsi une possibilité de confrontation, lorsqu'à la dictature du propositionnel s'est opposé peu à peu la distinction entre le « locutionnaire », l'« illocutionnaire » et le « perlocutionnaire » ; autrement dit, les implications du sujet telles qu'elles modifient les valeurs de vérité des propositions. C'est le cas de toutes les formes de l'illocutionnaire où ce que je dis produit des situations nouvelles, comme dans l'impératif, dans le souhait, dans l'interdiction ; […] Dans son engagement dans l'illocutionnaire, le sujet, même s'il le pense, n'est pas le maître du sens. La prétention (claim) illocutionnaire de ces propositions ne lui appartient pas. Et c'est donc vers la non-maîtrise, la non représentation que s'est déployée ma recherche ultérieure (Ricoeur 2015, 95).

À partir d'une intention initiale de communication s'amorce toujours un processus qui échappe en grande partie à son locuteur. C'est en ce sens que Ricoeur fait référence à un « travail du langage » dont le sens va à « l'opposé de la communication » (Ricoeur 2015, 107)[370].

La question de l'intention, si elle est au cœur de la problématique du sujet, l'est autant de celle de la rencontre du sujet avec l'autre. Tout acte de parole, aussi pure que soit l'intention qui l'anime, peut se révéler factice et perdre toute crédibilité. Ce qui est exprimé est absorbé dans une mécanique langagière conduisant le sujet loin de sa vérité. Toutefois, cela n'empêche pas que quelque chose d'une autre nature opère dans ces actes de parole, qui ne tient pas à la superficialité de leur seul « dit »[371]. Au-delà d'une volonté affichée et souvent illusoire de transparence peuvent se révéler une profondeur et une opacité ouvrant sur un autre sens. Dans *La Philosophie herméneutique,* Gadamer explique : « Ce qui est dit n'est jamais tout. Seul le non-dit permet à ce qui est dit de devenir une parole susceptible de nous atteindre » (Gadamer 1996, 56). L'implicite tendrait ainsi à être plus significatif que le dit, mais il ne procède pas toujours d'une volonté du locuteur de masquer ce qu'il ne souhaite pas exprimer. Il peut échapper radicalement au locuteur et contredire ce qu'il exprime de façon explicite. C'est cette opacité inhérente au processus langagier que nous examinerons à partir de l'aveu, de la promesse et de la plainte. Avouer, promettre, se plaindre sont des actes de parole qui sont déterminants de la relation à l'autre et pour lesquels la force illocutoire est fondamentale mais doit être élargie au-delà de ses seules dimensions explicites.

a.1) L'aveu : dire sa faillibilité

Dans le processus de l'aveu, il faut supposer que le sujet cherche à exprimer une vérité peu flatteuse le concernant, démarche à laquelle sont associées généralement des qualité morales comme l'authenticité et l'honnêteté. Toutefois, la cure analytique repose aussi sur le postulat, que, pour exorciser une souffrance, un trauma, une culpabilité, il faut commencer par en parler. Il y aurait donc toujours une incitation du sujet à une mise en mots systématique de sa faillibilité

[370] Ricoeur s'attache dans cet entretien à montrer en faisant référence à Georges Steiner : *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction* (1998) que le sens du langage n'est nullement la communication mais l'événement d'un caractère plus mystérieux: « Ici, je m'appuierai sur le livre de George Steiner sur le langage, *Après Babel*. La destination unique et peut-être primordiale du langage, dit-il n'est pas la communication, mais consiste à faire apparaître son caractère énigmatique, son caractère profondément privé et finalement aux confins de l'indicible. D'où le paradoxe que le travail de langage conduit à l'autre opposé de la communication : vers le secret » (Ricoeur 2015, 107).

[371] « Derrière toute recherche pour dire quelque chose bruisse un silence que rien ne peut entamer et que toute parole à sa manière, parachève et perpétue. Seul ce pour quoi « les mots nous manquent » mérite vraiment d'être communiqué : telle est la dimension fondamentalement *poétique* de la parole. Ce que je cherche à dire va toujours au-delà de ce que je dis effectivement, quels que soient le soin et l'attention que je mets à choisir mes mots. Le non-dit est essentiel et intérieur au dire, il est comme une seconde puissance, insinuée en son pouvoir » (Romano 2010a, 872).

lui permettant d'éviter qu'une culpabilité ne s'incruste en lui comme un corps étranger dont il lui sera difficile de se débarrasser[372].

Malgré toutes les incitations à l'aveu, il faut bien reconnaître qu'il est un acte de parole extrêmement fragile car il est difficile d'admettre que les propos du sujet sur lui-même expriment toujours une vérité indiscutable le concernant. Dans *L'homme faillible,* Ricoeur explique que si l'homme est le seul qui rende possible le mal[373], c'est par le langage que lui est offerte la capacité de s'en imputer la responsabilité et de prendre conscience de sa faillibilité. Toutefois, Ricoeur reconnaît que si l'aveu est le lieu même d'expression et de lisibilité de la faillibilité, il est en réalité très ambigu[374]. La notion-même est, pour lui, complexe et très ambivalente[375], et c'est ainsi qu'elle apparaît dans notre corpus où se révèlent des formes imparfaites et incomplètes d'aveux créant chez leurs auteurs des rapports confus à leur propre vulnérabilité[376].

Au début de *Jerusalem,* le gentleman britannique entreprend la rédaction d'un journal avec la volonté affichée de faire de son récit un véritable outil d'apaisement et de rédemption, comme il le dit lui-même. Le lecteur est ainsi incité à croire qu'il va découvrir la longue et sincère confession d'un homme nourri de repentir :

---

[372] Il est fréquent d'assimiler un peu rapidement la cure analytique à une sorte de confession. Foucault, dans ses *Cours 1981-1982,* inscrit la psychanalyse dans une filiation de la confession religieuse et les rapproche comme recherchant : « une vérité cachée qui serait celle du sujet lui-même » (Foucault 1989, 405). Freud, dans son abrégé de psychanalyse, les avait pourtant clairement distinguées : « Notre rôle ne serait-il pas celui d'un confesseur mondain ? Non car la différence est considérable. Nous ne demandons pas seulement au patient de dire ce qu'il sait, ce qu'il dissimule à autrui, mais aussi et surtout ce qu'il ne sait pas » (Freud 1985b, 41-42). Cette remarque éclaire le sens de notre réflexion, car il s'agit bien d'admettre que ce qui est « dit » par le sujet et le patient est toujours insuffisant d'où l'intérêt de chercher à aller au-delà de ce « dit ».

[373] C'est une façon de revenir au mythe adamique consistant à détacher Dieu de toute responsabilité quant à l'origine du mal, en définissant le mal comme inscrit dans une « historicité » humaine en opposant un homme voulu bon par Dieu à un homme devenu historiquement méchant. Ricoeur dans *La symbolique du mal* fait référence à un « être bon des choses » (Ricoeur 1960, 446).

[374] Dans *L'Homme faillible*, Ricoeur écrit : « Ainsi le mal, du moment même où « j'avoue » que je le pose, paraît naître de la limitation même de l'homme par la transition continue du vertige. C'est cette transition de l'innocence à la faute, découverte dans la position même du mal, qui donne au concept de faillibilité toute son équivoque profondeur ; la fragilité n'est pas seulement le « lieu », le point d'insertion du mal, ni même seulement l'origine à partir de laquelle l'homme déchoit ; elle est la « capacité » du mal. Dire que l'homme est faillible, c'est dire que la limitation propre à un être qui ne coïncide pas avec lui-même, est la faiblesse originaire d'où le mal procède. Et pourtant le mal ne procède de cette faiblesse que parce qu'il se pose. Cet ultime paradoxe sera au centre de la symbolique du mal » (Ricoeur 1960, 199).

[375] Peter Brooks qui a consacré un ouvrage au thème de la culpabilité et de la confession, *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature,* explique que c'est par leur ambigüité que l'aveu comme la confession occupent une place si importante dans la littérature : « It is one of the most complex and obscure forms of human speech and behaviour » (Brooks 10). Il ajoute : « There is something inherently unstable and unreliable about the speech-act of confession, about its meaning and its motives » (Brooks 23).

[376]. Michel Foucault s'est beaucoup intéressé à la façon dont nous sommes liés à ce qu'il appelle une « obligation de vérité » notamment dans *La Volonté de savoir* : « L'aveu est devenu en Occident l'une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai. […] On avoue ses crimes, on avoue ses péchés, on avoue ses pensées et ses désirs, on avoue son passé et ses rêves » (Foucault 1976, 79).

> It would be remiss, and render this journal unworthy, therefore, if I did not admit that I have been fearful, impotent even, to record the true horror of this place and the dark reflection it throws upon myself, my superiors and the whole of Her Majesty's great Empire. To do so now is my only hope of respite and redemption (J 4).

Toutefois, c'est à un tout autre type d'exercice auquel se livre le gentleman britannique. Si, effectivement, il relate des faits qui ne le valorisent guère, il ne cesse de se dédouaner, voulant faire croire qu'il y aurait une simple erreur sur la personne et que c'est un autre qui serait coupable, en l'occurrence, l'armée ou le Gouvernement britannique. Au point que lui, le serviteur zélé de l'Angleterre, en vient à exprimer ces paroles terribles : « I conclude, therefore, with one thought : this—this nightmare—is now all I know of Empire and, for the first time in my life, I am loath to call myself an Englishman. May God forgive me » (J 8). Ce qui s'annonçait comme un aveu devient une sorte d'autodéfense très hypocrite. Voulant en fait se convaincre qu'il n'est pas coupable, le fait qu'il ait besoin d'écrire et de se justifier témoigne en réalité de l'existence en lui d'un sentiment profond de culpabilité. Il adopte la même posture en n'avouant jamais l'acte criminel commis sur la jeune Lizzie, prenant les plus grandes précautions pour qu'il reste secret. Le souci de se protéger l'emporte toujours chez lui, au prix de toutes les compromissions. Alors qu'il est mobilisé en 1916 en France, il écrit une lettre à Kitty qui est devenue sa femme et lui livre quelques réflexions concernant ses expériences du front. Cependant, le véritable objet de sa lettre est de lui demander de détruire toutes les notes personnelles et courriers ayant trait à son séjour dans le Gloucestershire au cours duquel il rencontra Lizzie[377], prétendant protéger ainsi son épouse et ses enfants :

> I must also ask that you do not succumb to the natural temptation to read my youthful words. I tell you now that there is nothing of any significance contained therein. I trust you to believe me when I say that I make this request only to protect you, my beloved, and our children from any future misinterpretation by persons who do not know me as you do (J 371).

La belle conscience de soldat, d'époux et de père de famille du gentleman britannique est étrangement compatible avec son crime passé. Sans doute, comme il l'explique à demi-mot dans le passage précédent de sa lettre, est-il conscient d'avoir failli à ses principes. Cependant, le fait qu'un innocent ait été condamné à sa place ne semble pas susciter chez lui de remords particulier. Comme Preston Pinner, son descendant, il s'en sort plutôt bien et sait toujours trouver les mots nécessaires pour sauver son image. Cependant, s'il faut reconnaître que le

[377] Le refus de l'aveu se complète chez le gentleman britannique par une volonté d'effacement de toute trace. La psychanalyse montre que l'effacement des empreintes du crime est toujours illusoire car le meurtre demeure captif du psychisme. La résurgence de la scène du crime dans les rêves du zakulu, traduit une force de déploiement de cette tension irrésolue au-delà de la seule personne du gentleman.

gentleman manie bien les jeux du langage, nous n'avons pas accès à ses pensées les plus intimes. Le langage et sa maîtrise de l'écrit lui permettent de composer avec les faits et de donner l'impression qu'il est dénué de toute culpabilité. Son refus de tout aveu et ses subterfuges n'empêchent pas que quelque chose de très lourd, d'insoutenable s'est inscrit en lui et chacun de ses propos en exprime implicitement la présence à laquelle ses paroles n'opposent qu'un écran très fragile. Les quelques phrases qu'il écrit pour se justifier se révèlent bien dérisoires et ne parviennent pas à masquer ce qui le ronge intérieurement et ressurgira, comme nous le démontre le récit de *Jerusalem*, selon d'autres formes[378].

Dans *Even the Dogs*, on découvre qu'Heather, dans un moment d'égarement, a abusé sexuellement du jeune Ben. Contrairement au gentleman britannique, Heather ne cherche pas à se dédouaner. Il n'y a chez elle aucune volonté de dissimulation, ni même aucun besoin de se justifier. Le fait est connu de tous, ne suscitant aucune réprobation. Il n'empêche que Heather, tout comme le gentleman, porte un poids en elle, la banalisation de son acte renforçant son mal-être :

> Even Heather says she didn't know, she sort of can't remember, she must have been sort of out of it and she can't believe it was her. But we know it now, we see it and we believe it now. None of us is shocked. Most of us have known something like it before anyhow. None of this is new. None of it matters more (ED 149).

Cette faute qu'individuellement Heather assume difficilement, les narrateurs collectifs la comprennent parfaitement, ayant tous vécu des expériences semblables qui, pour eux, ne sont en rien choquantes et ne revêtent que peu d'importance. Si la relativisation fonctionne bien au niveau collectif, pour Heather elle est plus problématique. La parole tolérante qu'expriment les autres personnages, elle ne peut se l'accorder à elle-même car elle ne se reconnaît pas dans cet acte. Elle ne peut donc s'en délier. Ricoeur a analysé cette notion dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* au travers du concept d'imputabilité, « [ce] lieu où l'agent se lie à son action et s'en reconnaît comptable » (Ricoeur 2000, 594). Par la conscience de sa responsabilité dans la faute commise, Ricoeur explique que le sujet fait l'expérience « d'une inadéquation du moi à son désir le plus profond » (Ricoeur 2000, 599). Il ne s'agit donc pas de nier l'action mauvaise, de

[378] Cet aspect est essentiel dans la compréhension de *Jerusalem*. En effet, si l'hypocrisie du gentleman est évidemment condamnable, il ne nous semble pas, contrairement à la critique formulée par Philip Womack, que Patrick Neate ait cherché à exprimer une réprobation morale à l'encontre de catégories spécifique de la société britannique : « This is the most obviously flawed section, but not because of its idiom – which is perfect, written in a diary form, capturing exactly the preciousness, pettiness and rigidity of an officer-class mentality. What is objectionable is that a violent event occurs which leaves the reader wondering why all British colonials must be characterised as hypocrites – and why this one has to be so in such an unnecessary manner. Even though the officer has a social conscience, he turns out to be morally repugnant – which seems mildly unfair, to say the least » (Womack n. p.). Dans notre troisième partie, nous verrons comment le roman de Neate peut se lire selon un angle certainement beaucoup plus politique que moral.

la minimiser, de chercher à l'ignorer voire à l'occulter, comme Heather est incitée à le faire, mais de permettre au sujet qui reconnaît son acte de s'en délier. Les personnages d'*Even the Dogs*, en banalisant les agissements de Heather, bloquent totalement le déploiement d'un tel processus. S'il y a, contrairement au gentleman britannique, une totale transparence de la part de Heather, la logique de l'aveu est également loin de fonctionner et, comme lui, elle doit vivre avec une culpabilité dont elle ne pourra jamais se libérer. Une forme de distorsion artificielle empêche l'acceptation de la faillibilité qui permettrait au sujet d'assumer ses fautes.

Si la mésaventure de Heather peut sembler anecdotique dans la structure d'*Even the Dogs*, la thématique de *Lionel Asbo,* qui est celle d'un abus sexuel de type incestueux, conduit à appréhender l'aveu dans le cas où il est le plus difficile à effectuer. Comme souvent en pareille situation, la victime, Desmond, doit affronter la problématique de l'aveu. Un peu comme le gentleman britannique, son seul véritable souci semble de se protéger, d'éviter les désagréments que provoquerait toute divulgation des faits, essentiellement la terrible colère de son oncle Lionel. Néanmoins, il aimerait soulager sa conscience avant de se marier avec Dawn et se « confesse » auprès d'elle. Cependant, il déforme son récit, présentant les faits de façon à ne pas ternir sa propre image. En réalité, Des réussit à transformer ce qui aurait pu être un aveu en un véritable déni, au point que Dawn est même convaincue qu'il ne s'est rien passé : « Slowly her eyes narrowed and her mouth broadened, and she said, 'But nothing actually happened. All right, you got dependent on the cuddles. You might've… But nothing actually *happened* » (LA 134-134). Des est allé très naturellement dans le sens que souhaitait Dawn, celui d'une minimisation des faits. Son énonciation s'est très naturellement déployée en décalage avec son intention initiale, alimentant la conviction qu'il n'est peut-être pas si coupable qu'il le pensait. Il s'agit d'une posture singulière vis-à-vis de la culpabilité qui accompagne paradoxalement l'aveu et la confession, le sujet mettant très naturellement par le langage une distance entre lui-même et les actes qu'il voulait avouer. Par rapport à sa responsabilité dans la disparition du jeune Rory, les mots sont encore plus difficiles à trouver pour Desmond. Les faits sont en effet tellement horribles qu'il est impossible de les édulcorer ou de les travestir quelque peu : « He had planned to tell Dawn about Rory Nightingale too, and about what Lionel did to him. No. His head shuddered in negation as he walked. All that—the whole bad dream. All that was his to hold » (LA 135). Le gentleman britannique, Heather et Desmond se positionnent finalement dans un « entre deux » que permet l'ambigüité du langage. Ils n'assument jamais la responsabilité de leurs actes coupables et sont donc incapables de s'en détacher. Ne pouvant se « délier d'eux-mêmes » de leurs actes puisqu'ils ne les reconnaissent pas pleinement ils ne

peuvent même pas se pardonner eux-mêmes[379] et ce qu'ils croient être des aveux n'en sont pas. Un lien échoue que seule une autre forme de parole pourrait opérer mais qu'ils demeurent dans l'incapacité de formuler.

La parole, par son opacité, permet donc un « à peu près » de l'adhésion du sujet à ses propres actes. Par l'aveu, un processus s'amorce mais, ne parvenant pas à son terme, renvoie le sujet à sa culpabilité et à sa vulnérabilité. Le sujet, même le plus sincère, est ainsi pris au piège du langage. Dans son *Histoire de la sexualité,* Michel Foucault parle de « ruse interne »[380]. L'aveu suppose l'existence d'une vérité que la parole pourrait libérer par la seule intention du sujet. Néanmoins, s'engageant dans le processus même du langage, le sujet occulte inévitablement cette vérité. L'aveu, qui devrait faire la lumière, apporter la transparence voire libérer le sujet de sa culpabilité, ajoute le plus souvent de nouvelles couches d'opacité.

a.2) Confiance et promesse

Sur un plan strictement logique, la promesse est un peu l'inverse de l'aveu. Alors que, dans l'aveu, le sujet cherche à se délier, par la promesse il s'efforce de se lier. Nous retrouvons toutefois, autour de la promesse, des problèmes d'opacité très semblables et un processus langagier qui, par son déploiement, conduit à une dévalorisation de la parole comparable à celle que nous venons d'observer avec l'aveu.

Dans *Even the Dogs*, Danny refuse d'être dupe de toute parole dont il met systématiquement en doute la sincérité, ce qui le conduit à ne plus faire confiance en personne. Lorsque Laura lui annonce son intention de se libérer de son addiction, il se moque même d'elle :

> She looked at him, her mouth scabbed and cracked, her bitten fingers pulling at her greasy hair, and she went Danny believe this time it'll be different, this time I'm going through with it all. Which made him laugh because she'd asked him to believe that before, just about everyone had asked him to believe that before. Spent his life being asked to believe things that turned out to be bollocks. I'm going clean. I'll pay you back next week. This is only a temporary situation. You'll see your parents soon. If you keep your mouth shut and keep still this won't (ED 44-45).

[379] L'objection de Derrida à la notion du pardon comme « déliement », tient à ce que selon lui, dissocier le coupable et son acte signifierait que l'on pardonne au coupable tout en continuant à condamner son action. Ce qui impliquerait que le sujet que l'on pardonne serait en fait un « autre » que celui qui a commis la faute. « Ce n'est donc plus au coupable que l'on pardonne en tant que tel » (Derrida 1999a, 12).

[380] « L'obligation de l'aveu nous est désormais si profondément incorporé que nous ne le percevons plus comme l'effet d'un pouvoir qui nous contraint, il nous semble au contraire que la vérité au plus secret de nous-mêmes ne 'demande' qu'à se faire jour ; que si elle n'y accède pas, c'est qu'une contrainte la retient […] Il faut être soi-même piégé par cette ruse interne de l'aveu » (Foucault 1976, 33).

Danny se souvient avec amertume de toutes les promesses qu'on lui a faites, lorsqu'il était enfant, et n'ont jamais été tenues. Il en conclut fort logiquement que le langage est la plupart du temps inutile et qu'il est donc préférable de se taire. Danny ne veut plus courir le risque consistant à partager avec l'autre cet espace de confiance et d'incertitude qu'ouvre l'engagement partagé. Il est convaincu a priori que Laura sera incapable de tenir sa promesse.

Sa position est à l'opposé de celle de Phoebe, dans *What a Carve-up!,* qui, contre toute logique, accorde toute sa confiance à Roddy Winshaw. Lorsque ce dernier lui promet d'organiser une exposition consacrée à ses travaux le 13 novembre suivant, la seule référence à une date précise déclenche tout un processus mental : ce n'est pas une vague promesse que lui fait Roddy mais une promesse précise et datée. Tout naturellement Phoebe s'inscrit dans la réalisation de cette promesse commençant à planifier son existence en fonction de cette échéance :

> November the 13th was only six weeks away. Did she have enough pictures for a major exhibition? Ones that she was really happy with? Was there time to finish the two large canvases which stood half-completed in her studio? The rush of excitement made her weak and dizzy. Her mind was so busy racing over the possibilities that it seemed the easiest thing in the world to let Roddy lie on top of her, […] (WAC 206).

Une excitation qui tient du vertige s'empare de Phoebe car la promesse de Roddy correspond à la réalisation d'un rêve qui lui est très cher. Par l'effet de quelques mots de Roddy, Phoebe est devenue extrêmement vulnérable, cédant aux avances sexuelles de Roddy.

Il existe pourtant de nombreux cas où des sujets sont pleinement engagés par leur promesse, quels que soient les risques qu'ils devront assumer pour la respecter. Dans *Cloud Atlas,* Adam Ewing, qui a promis de sauver la vie de l'indien Autua, passager clandestin à bord de *La Prophétesse,* se met en péril par rapport aux règlements draconiens en vigueur sur le bateau :

> He slid back inside the coils of rope leaving me to the near-impossible task of constructing a case for an Aboriginal stowaway, aboard an English schooner, without attainting his discoverer & cabin-mate with a charge of conspiracy. The savage's breathing told me he was sleeping. I was tempted to make a dash for the door & howl for help, but in the eyes of God my word was my bond, even to an Indian (CA 28).

L'engagement d'Ewing n'a rien de gratuit, ayant une véritable dimension politique s'opposant aux usages les plus établis, sa parole prenant alors une véritable valeur. Envisager une entraide entre les êtres humains présuppose effectivement d'accorder un minimum de crédit à leur parole. Cette thématique est très présente dans l'œuvre de Ricoeur, notamment autour de ses

réflexions sur la possibilité d'une sorte de confiance innée, originelle[381]. L'attitude d'Ewing suggère effectivement l'existence d'une entente spontanée, non suspicieuse entre les êtres humains. Pourtant, on ne peut négliger le risque de trahison qui est toujours présent dans toute parole, même apparemment la plus sincère[382]. On ne peut ainsi nier la fragilité des engagements que les sujets prennent entre eux. Cependant cette fragilité leur donne la dimension d'un défi en ce sens, selon Ricoeur dans *Parcours de la reconnaissance,* qu'elle permet de « préserver intacte l'énigme de l'altérité et même de l'exalter » (Ricoeur 2004, 230). La confiance est ainsi indissociable de la faillibilité car, ne reposant sur rien de tangible, elle peut paradoxalement créer des relations d'une grande solidité. Une nouvelle fois, l'analyse que propose Austin des modalités de l'énonciation peut apporter un éclairage sur le sens de la promesse. En effet, si l'on s'intéresse à l'acte de promettre en tant qu'interaction, sa force illocutoire ne dépend pas uniquement de la seule conviction du sujet qui promet. Ainsi, le sujet, vis-à-vis duquel un engagement est pris, acquiert le droit d'exiger qu'il soit respecté. La promesse doit alors être appréhendée comme une sorte de pacte réciproque. Cependant, la dimension éthique de la promesse la distingue du simple acte de parole. Promettre est une chose. Être fidèle à sa parole est une obligation morale qui, incidemment, permet de donner ou non une crédibilité au langage dans son ensemble. Si aucune promesse n'était jamais tenue, comme le suggère Danny dans *Even the Dogs*, on ne pourrait se fier à aucune parole et le langage pourrait effectivement être considéré comme inutile sur un plan éthique.

Dans un passage très significatif de *Sloosha's Crossin'an'Ev'rythin'After*, une confiance réciproque conduit à une promesse également réciproque, créant une forme de mise en péril, une vulnérabilisation de deux personnages l'un vis-à-vis de l'autre mais aussi un lien très fort entre eux. Ainsi, Zachry ressent le besoin de se confesser à Meronym au sujet de sa négligence qui a coûté la vie à son père et à son frère, en espérant qu'il obtiendra ainsi qu'elle lui procure le médicament qui devrait sauver sa sœur Chaton, laquelle a été mordue par un poisson-scorpion :

---

[381] On retrouve cette thématique dans un article de Laure Assayag « Penser la confiance avec Paul Ricoeur ». Elle associe chez Ricoeur la confiance à la capacité à avoir confiance : « Pour P. Ricoeur ces deux notions s'appellent mutuellement. […] Mais inversement la croyance en notre pouvoir actualisera également notre capacité à faire confiance » (Assayag 165). Elle cite alors la phrase de Ricoeur dans « Autonomie et vulnérabilité » : « Croire que je peux c'est déjà être capable » (Ricoeur 2001, 88).

[382] La capacité à promettre et respecter cette promesse est une problématique que Nietzsche développe au début de la deuxième dissertation de sa *Généalogie de la morale* : « Élever un animal qui puisse promettre n'est-ce pas là cette tâche paradoxale que la nature s'est donnée à propos de l'homme ? N'est-ce pas là le problème véritable de l'homme ?… Que ce problème soit résolu dans une large mesure, voilà qui ne laissera pas d'étonner celui qui sait bien quelle force s'y oppose :la force de *l'oubli* » (Nietzsche 1971, 59).

> Sudd'nwise I finded myself tellin' her ev'ry flea o' true 'bout Sloosha's Crossin', yay, ev'rythin. How I'd leaded the Kona to kill Pa an' slave Adam an'd never 'fessed to no'un till that very beat. I din't know why I was spillin' this corked secret to my enemy, not till the very end, when I cogged its meanin' an' telled her too. *What I jus' teached you 'bout me'n' my soul is a spiker 'gainst my throat an' a gag over my mouth. You can tell Old Ma Yibber what I telled you, an' ruin me, any time you want. She'll belief you an' so she should 'cos it's true ev'ry word an' folks'll b'lief you 'cos they sense my Soul is stoned. Now if you got any Smart, yay, anythin' what may help Catkin now, give it me, tell it me, do it. No'un will ever, ever know, nay, I vow it jus' you' an' me. (CA 281).*

Ce n'est que plus tard que Zachry comprendra le sens de cette transaction qui tient un peu du chantage mais qui n'a jamais fait l'objet de la moindre négociation entre eux, ayant fonctionné sur un mode implicite. Pour inciter Meronym à opérer la transgression consistant à délivrer un traitement à un habitant des Vallées, il s'est en effet lui-même mis en péril. Il lui a ainsi livré son secret qui, s'il était révélé, lui serait fatal et, en échange, il s'est implicitement engagé à rester silencieux concernant les soins donnés à sa sœur par Meronym, chacun détenant un secret concernant l'autre et s'engageant à ne pas le dévoiler. Cette confidence de Zachry est paradoxalement adressée à la personne dont il se méfie le plus et qu'il considère comme son ennemi. Toutefois, cela lui vaudra la reconnaissance de Meronym qui fournira le médicament malgré l'interdiction. Il s'est conclu entre eux une sorte de pacte de silence. Si, effectivement, un jeu de promesses réciproques s'est mis en place, il n'est pourtant qu'implicite, ce qui tend néanmoins à conduire une nouvelle fois à une forme de décrédibilisation du langage. L'engagement significatif et réciproque de deux sujets pourrait en effet se passer de toute formulation explicite. La vulnérabilité expérimentée autour d'un risque commun et partagé se présente comme un échange sur l'essentiel et peut s'affranchir de toute négociation langagière. Si cet engagement réciproque de Zachry et Meronym avait fait l'objet d'une discussion explicite, il est fort probable que le processus auquel Zachry aspirait n'aurait pas fonctionné car la situation aurait pris la tournure d'une forme de chantage. Un blocage se serait alors très probablement produit. Toute promesse peut en effet se dénaturer en s'affichant de façon trop explicite, le langage risquant alors d'affaiblir sa force initiale. La force illocutoire tendrait paradoxalement à se dissiper quand elle se fait trop explicite alors qu'elle renforcerait son énergie au travers de formes d'opacité[383].

[383] Nous privilégions effectivement tout au long de ce travail la référence au sens implicite, à l'opacité, à l'ambiguïté, à la paradoxalité comme modes d'expression du vulnérable alors que la clarté, l'explicite et l'univocité ne semblent guère pouvoir s'y adapter. Il peut paraître étonnant d'associer l'illocutoire à l'ambigu. Ils nous semblent pourtant se compléter. Comme l'explique Mouhcine Saidi Amraoui « Dans certains registres littéraires, les ambivalences, l'opacité, le non-sens, et l'imprévu sont les formes révélatrices de l'enjeu que représente l'ambigüité dans la création littéraire.[…]. Quant au langage humain, la présence de l'ambigüité est principalement attestée dans les échanges communicatifs relevant d'un niveau assez raffiné du langage ou se produisant dans un cadre interactif spécifique. L'homme, à travers un énoncé supportant une certaine ambigüité

a.3) La souffrance : « opacité fondamentale »

Si le langage tend à opacifier le processus même de l'aveu ou de la promesse, la plainte issue de la souffrance révèle également une forme d'opacité langagière mais d'une nature beaucoup plus complexe. En effet si, comme nous l'avons vu, des distorsions apparaissent inévitablement dans leur énonciation, l'intention initiale de l'aveu ou de la promesse est toujours perceptible ce n'est plus évident dans les modes d'expression de la souffrance. En effet, par nature la souffrance est intransmissible et incommunicable, comme l'explique Ricoeur :

> L'opacité première, c'est la souffrance elle-même, impénétrable au discours, la souffrance soufferte. Mais la conduite du deuil et le travail de mémoire exercé à travers la cure n'abolissent pas l'opacité. Ils révèlent une opacité plus profonde, beaucoup moins émotionnelle — plus existentielle — dans le rapport de soi avec les autres, avec le monde et avec soi-même. Je parlerais donc d'une opacité fondamentale, mais qui est rendue supportable (Ricoeur 2015, 106-107)

La force langagière que le plaignant tente de déployer depuis sa souffrance n'a de sens que par l'espoir de communiquer à l'autre un ressenti que, par définition, il ne peut partager. La plainte du sujet souffrant s'inscrit dans le difficile pari de maintenir un rapport langagier alors que ce rapport est devenu radicalement impossible. La plainte soulève la paradoxalité même au cœur du langage, celle d'un appel à l'aide de l'autre, alors que les conditions objectives ont détruit toute possibilité d'échange.

De façon également préoccupante, si l'aveu et la promesse peuvent ne pas être authentiques, il en est de même de la plainte. Il serait même envisageable de considérer que les plaintes les plus efficaces sur le plan langagier sont étonnamment les plus factices car elles n'ont pas à surmonter les difficultés que nous venons de mentionner. Dans *What a Carve Up !*, l'hypocondrie de Thomas concernant sa vue l'a conduit à solliciter l'intérêt des plus grands spécialistes :

> All great men have their idiosyncrasies, and his, unsurprisingly, was a neurotic preoccupation with the quality of her eyesight. […] The doctor in question might have found this arrangement trying had not Thomas's obsession been earning him a ludicrous amount in consultation fees. There wasn't a single ailment in the textbook which he didn't believe to have contracted at some time or another. He fancied that he had arc eye, cat's eye, pink eye and cystic eye; gas eye, hare eye, hot eye and lazy eye… (WAC 311-312).

Molière a fait de ce type de situation une pièce, *Le Malade imaginaire*. Il faut toutefois retenir que ce qui permet à Thomas Winshaw de faire entendre sa plainte est plus lié à sa situation

a forcément l'intention d'amener son interlocuteur à chercher le sens correct et n'a pas souvent l'idée de perturber cette communication ou de la rendre comme un simple bruit » (Saidi Amraoui 287).

sociale qu'à la réalité de sa maladie. Thomas profite en effet de privilèges auxquels Fiona ne peut accéder alors qu'elle est réellement malade. Ne suscitant pas véritablement l'intérêt des médecins, elle n'exprime pas véritablement de plainte, espérant simplement que son cas soit examiné :

> 'The fact is,' said Fiona, 'that I don't really trust my GP. From what I can see, most of his energy these days goes into balancing his budget and trying to keep his costs down. I didn't get the sense that I was being taken very seriously.' (WAC 143).

Le sentiment de n'être pas écoutée, d'exprimer un appel qui n'est pas entendu alors qu'elle vit une situation d'extrême vulnérabilité confère aux paroles de Fiona une dimension pathétique. Ce que ressent Fiona est l'impression d'être délaissée, abandonnée. « 'I think I deserved more than just a pat on the head and a few antibiotics, that's all' » (WAC 143). Elle s'exprime toujours avec une très grande sobriété lorsqu'elle fait découvrir à Michael la petite boule maligne logée sous sa peau :

> And this time I came upon it almost at once: a small obstruction, a ball of hardness about the size of an olive lodged well beneath her skin. I stroked it, then pinched it gently between forefinger and thumb.
> 'Does that hurt?'
> 'No.'
> 'What is it?'
> 'I don't know.'
> 'What did the doctor say?'
> 'Nothing. He didn't seem very interested.' (WAC 237)

Il y a toujours, de la part de Fiona, une grande pudeur pour exprimer son inquiétude. On ressent une véritable réticence à exprimer ses angoisses, à s'appesantir sur ses appréhensions. Pourtant, Fiona pourrait légitimement se plaindre et solliciter de l'aide. C'est un peu comme si, avant même de l'énoncer, Fiona était convaincue que sa plainte serait incomprise. La plainte devrait pourtant être un acte de parole d'une force illocutoire singulière, de par l'effort que consent le sujet pour surmonter sa confusion et son désarroi. Cependant, comme le montre Fiona, la plainte est délicate à formuler et le sujet souffrant a tendance à se replier sur lui-même. Là où le langage devrait trouver un de ses rôles les plus précieux, le sujet s'en détourne purement et simplement. Pourtant, même si le sujet souffrant ne l'exprime pas, sa souffrance implique toujours un appel à l'autre. L'explication de Levinas est sur ce point très éclairante :

> La douleur isole absolument et c'est de cet isolement absolu que naît l'appel à autrui. Ce n'est pas la multiplicité humaine qui fait la socialité humaine, c'est cette relation étrange qui commence dans la douleur, dans la mienne où je fais appel à l'autre et dans la sienne qui me trouble, dans celle de l'autre qui ne m'est pas indifférente. […] Souffrir n'a pas de sens […] mais la souffrance pour réduire la souffrance de

> l'autre est la seule justification de la souffrance , c'est ma plus grande dignité (Levinas 1994, 133)[384].

Dans son texte « La souffrance n'est pas la douleur », Ricoeur distingue la souffrance comme espace complexe d'affects qui sollicitent le langage et le rapport à l'autre[385] de la douleur qui resterait à un niveau plus corporel :

> C'est à des signes, donc à la sémiologie, que psychiatrie et phénoménologie s'adressent d'un commun accord pour justifier leur emploi distinct des termes douleur et souffrance ; réserver le terme douleur à des affects ressentis comme localisés dans des organes particuliers du corps ou dans le corps tout entier, et le terme souffrance à des affects ouverts sur la réflexivité, le langage, le rapport à soi, le rapport à autrui, le rapport au sens, au questionnement (Ricoeur 2013, 14).

Il n'empêche que, malgré leur distinction sémantique, douleur et souffrance sont inextricablement liées et que les cas de douleurs purement physiques et de souffrances exclusivement psychiques sont des cas très théoriques. Cette approche du souffrir, tant chez Levinas que chez Ricoeur, conduit à l'appréhender comme expérience d'une impuissance, certes physique, mais aussi illocutoire. Hormis Sylvia dans *Jerusalem* qui, depuis sa souffrance, comme nous le verrons, trouve la force d'un engagement, les principaux personnages féminins de notre corpus se positionnent, telle Fiona, dans une impuissance à dire.

Dans *Even the Dogs,* Yvonne, dont la vie avec Robert est souvent très pénible, subit les coups de ce dernier :

> The way she said You bastard, without smiling, without room for him to say anything back. Running the taps of the bathroom, and the smell of cigarette smoke curling out while he stood there and knocked on the door. Her muffled voice telling him he had to go and collect Laura from the school because she wasn't going in this state.
> Only the one time. Weren't it (ED 125)?

Yvonne ne se plaint pas, ne fait pas d'esclandres, ne pousse pas de cris. Elle exprime une brève insulte, passe à autre chose, restant digne après avoir subi une offense inqualifiable. Robert ressort humilié et fautif de cette scène pénible où peu de mots ont été échangés. Robert est

---

[384] Levinas s'est penché spécifiquement sur la souffrance dans deux textes « La souffrance inutile » (1991) et « Une éthique de la souffrance » (1994). Dans « La souffrance inutile », il insiste également sur l'appel qu'elle suscite : « Le mal de la souffrance n'est-il pas […] de par sa non-intégration dans l'unité d'un ordre et d'un sens, la possibilité d'une ouverture […], appel originel à l'aide, au secours curatif, au secours de l'autre moi dont l'altérité, dont l'extériorité promet le salut ? » (Levinas 1991, 109).

[385] La perspective psychanalytique rejoint ici la réflexion philosophique car, contrairement à l'approche médicale, la souffrance n'est pas pour elle de l'ordre d'un simple signal. Elle est un appel au langage, une tentative de remise en sens par une rencontre. Définissant la cure comme « interlocution », Dorothée Legrand analyse le rapport à la souffrance qui lui est spécifique, en des termes qui font écho à ceux de Levinas : « On peut alors comprendre que, par l'interlocution, la capture d'un sujet dans sa souffrance intolérablement close sur elle-même devient un appel ouvert à l'autre. C'est par cette ouverture elle-même que la souffrance cesse d'être pure souffrance. Par l'interlocution, la souffrance est métamorphosée en une rencontre entre deux sujets » (Legrand 219).

renvoyé à la prise de conscience de la stupidité de son emportement violent. Si le conflit ne s'envenime pas entre eux, c'est parce que le langage est mis de côté. Trop de mots auraient aggravé la situation. Ainsi que nous l'avons déjà observé, le langage peut blesser bien au-delà des coups. Yvonne évite la surenchère verbale avec Robert évitant de courir ce risque du mot qui dépasse la pensée, fréquent dans les états de colère et d'emportement. Toutefois, ces constatations, aussi rassurantes soient-elles par rapport au comportement paisible d'Yvonne, ne sauraient justifier le silence face à la violence et à l'injustice. Il y a une forme de résignation difficilement acceptable dans l'absence de véritable réaction d'Yvonne. Ne jamais se plaindre tient un peu d'une façon d'accepter l'inacceptable.

Dans un tout autre contexte, qui est celui de *Jerusalem*, cette problématique est abordée lors d'une discussion du zakulu Musa Musa avec son ami Togo qui l'incite à ne pas se résigner, à ne pas tout accepter, à ne pas subir, à ne pas « souffrir trop bien » :

> 'What I mean to say is this,' the chief continued, again ignoring his friend. The trouble with our people is that we suffer too well. We exist in limbo: we live moment to moment; we cope. We are so adaptable to changing circumstances we don't even notice the changes. We can adapt to anything, even to death, without complaint. It is for you, zakulu, my brother to see the changes and tell us what to do.' (J 83)

Il est important qu'à certains moments la plainte s'exprime et puisse se faire entendre :« 'We are dying my friend,' the chief announced. 'We are sick. We are starving. I am dying. What are you going to do?' » (J 84). Musa Musa vit dans une sorte de tristesse résignée qui freine toute dynamique de changement. Il faut aussi comprendre que la situation de son pays est tellement désespérée que l'usage des mots peut sembler totalement dérisoire :

> You can't imagine the despair upon despair, or the desperate and ultimately risible human will, which learns to accept that despair almost as if it were normal and somehow carries on. You can't imagine the dying begging to die; you can't imagine the vacant expressions of those waiting, hollowed out and collapsing, like desiccated pumpkin heads gawping at the sun; you can't imagine the fear of that first dry cough as necks snap round and scared eyes seek out the culprit. You can't imagine the wailing and you can't imagine the silence. Some take the silence as outright secrecy or, at least complicity with the secret, but for the most part it's not: it's the silence of those who know there is nothing to be said (J 163).

Lorsque plus rien n'est exprimable et que dominent les gémissements, il est effectivement préférable de se taire. Toute parole devient presque ridicule et inadaptée face à l'accumulation du désespoir. À quoi bon la plainte quand personne n'est en mesure de l'entendre ? En réalité, ce qui est suggéré dans *Jerusalem* est une forme très spécifique de plainte : une plainte qui trouverait sa force en ne s'exprimant quasiment pas, ou de façon très sommaire et douloureuse, par des cris et des pleurs. De cette façon, elle se dépossède elle-même de cette facticité du

langage qui, comme nous l'avons examiné, vient altérer toutes les intentions initialement mises dans la parole. Il est cependant tentant d'essayer d'imaginer une parole qui, surmontant toutes les formes de facticité et chargée d'une réelle gravité, ne pourrait ni s'altérer, ni s'égarer dans des espaces de doute, d'incompréhension ou d'insignifiance. On ne peut en effet rester dans une insatisfaction vis-à-vis d'un langage qui rendrait définitivement opaques toutes les intentions qu'il est supposé exprimer. D'autres forces que celles des intentions conscientes le travaillent et donnent l'impression d'accroître encore cette opacité. Paradoxalement, parce qu'elles sont en relation permanente avec le désir, leurs aspects dangereux et menaçants peuvent être surpassés et ces forces deviennent alors capables d'enclencher des dynamiques permettant d'appréhender d'autres rapports plus authentiques et plus vrais des sujets à leurs propres paroles.

b) Dynamiques du vulnérable, de l'imaginaire et du désir

Parallèlement au dire conscient dont nous venons par quelques exemples de voir comment, la plupart du temps, il échoue par rapport à son intention initiale, l'inconscient se manifeste dans le langage et vient également accroître son opacité. En effet, si l'inconscient ne cesse de se manifester, cela ne signifie nullement qu'il s'offre en une lecture immédiate. La psychanalyse explique la façon dont des forces pulsionnelles viennent créer des représentations prenant la forme de fantasmes, de délires ou d'hallucinations dont le langage va se saisir. Il n'y a donc pas de vécu pulsionnel qui puisse être dit directement mais seulement des représentations qui traversent le langage. Nous verrons d'abord pourquoi ces représentations sont sclérosantes et enferment le sujet dans des schémas où le langage ne peut plus exercer pleinement ses fonctions. Nous examinerons ensuite les moyens par lesquels il serait possible donner un rôle prédominant à une parole se reliant à une source d'affectabilité pure et déployant un imaginaire affranchi de tout souci de représentation. Enfin, nous tenterons de définir les conditions permettant à cette parole d'être le support d'un désir défini comme quête d'un impossible accord avec le monde.

b.1) Le fantasme comme enfermement

Au début de *What a Carve Up !,* le lecteur découvre les fantasmes du jeune Michael qui, le jour de son anniversaire, est fasciné par la scène du film où l'actrice Shirley Eaton commence à se déshabiller. Il exprime sa déception d'être privé de la suite :

> Shirley emerged from behind my head, her body swathed in the knee-length gown, and said: 'You can turn round now.' […].
> My mother said: 'we're leaving is that we're doing. And you're coming too, unless you want to walk all the way back to Birmingham;'

'But the film hasn't finished yet' (WAC 40-41).

Après être sorti du cinéma, Michael aimerait interroger sa mère sur la raison pour laquelle Kenneth s'est enfui au moment où il allait passer la nuit avec une aussi jolie femme :

> I look at my mother and I'm on the point of asking her if she understands why Kenneth ran away instead of spending the night with a woman who would have made him feel safe and happy. But I know that she wouldn't really answer. She would just say that it was a silly film and it's been a long day and I should go to sleep and forget about it (WAC 42).

Il est significatif que Michael ne formule pas sa question, étant convaincu qu'elle ne susciterait aucune réponse. Cependant, il est obsédé par cette scène et, adulte, il ne cesse de la repasser en boucle sur son écran de télévision. En arrachant son fils à l'emprise d'un film dont il ressentait l'attraction au point de vouloir s'y fondre dans une forme d'identification spéculaire au personnage de Kenneth[386], sa mère l'a privé de ce petit cocon hors monde qu'il recherchera ensuite toute sa vie, sans beaucoup de succès. L'image cinématographique lui a fait vivre une expérience intense qu'il exprime effectivement par des mots mais qui s'oppose même au sens et à la force que véhicule habituellement le langage, comme si une autre force de nature pulsionnelle avait en avait effacé les repères les plus usuels.

On retrouve un processus très semblable, correspondant à une représentation fantasmée dans *Even the Dogs*. Elle concerne le jeune Ben :

> Ben always had a lot to say but he never told us much. Always talking about going down to Brighton to find his sister. Said the last he'd heard she was staying down there, and if things didn't work out he could always go and track her down. Lost touch with her after she left care, she was supposed to come and visit but she didn't always make it. […]. She took it out on Ben at the time but that's old news now, she wouldn't keep taking it out on him no more. If he could get down to Brighton. If he could find her. What would he have done anyway? He was only little. At the time when it happened. Anyway. Don't matter no more. Sweeping the hair out of his eyes. Bouncing up and down on his toes and looking all over, like he was getting to run. Always seemed like he was ready to run. Didn't he? Remember that. Don't you. Jesus (ED 137).

Tout ce qu'exprime Ben tourne autour de l'obsession de retrouver sa sœur alors que ses relations avec elle n'ont jamais été très bonnes. Néanmoins, Ben ne parle que de la rejoindre et, s'il marche sans cesse, c'est pour donner une dimension très physique à ses paroles qui trouvent ainsi un sens, le dirigeant vers une très hypothétique rencontre à Brighton. Comme Michael, Ben s'enferme dans une situation fantasmée. Objectivement, ses paroles n'ont aucun sens et ses

[386] Toutes proportions gardées on pourrait comparer l'effet de cette scène à celle de la fonction du miroir chez Lacan.

pas ne le conduisent nulle part. Il déploie simplement une énergie supposée le porter vers un ailleurs qui, pour lui, évoque une relation chaleureuse. Malheureusement, Ben ne met jamais ses intentions à exécution, comme si, malgré son jeune âge, son énergie et sa volubilité, il était irrémédiablement cloué à un lieu dont il ne peut plus jamais s'échapper. Il a beau parler sans cesse, courir comme un diable, il est comme enchaîné à son addiction et incapable de s'en libérer. Un affect douloureux l'immobilise alors que son corps et ses paroles s'animent d'une agitation inutile. Il rêve alors de cette sœur fantasmée et il ne lui reste en fait plus que ceci : rêver de partir, rêver de la rejoindre, rêver qu'elle l'accueille et il le fait avec des mots et des pas qui ne servent qu'à entretenir ses illusions[387].

On retrouve un comportement très proche dans *Cloud Atlas* avec le personnage de Frobisher. Ce dernier est un artiste intelligent et cultivé, capable de jouer sur plusieurs registres à la fois. Cependant, l'imaginaire prend littéralement possession de lui et lui sera fatal. Il a beau tenter d'adopter une attitude de supériorité vis-à-vis de la fille d'Ayrs et échanger avec elle des propos ironiques et acerbes, il est tombé amoureux non pas vraiment d'elle mais de son image. À l'attitude dédaigneuse de la jeune fille, il répond en jouant le détachement mais il perd progressivement tout repère :

> 'Your dressage is more polished than your manners,' I told her. Nothing. Shooting guns crackled across the fields, and Eva reassured her mount. Her mount is a beaut – one can't blame the horse. I asked Eva for the pony's name. She stroked back some black, corkscrew locks from her cheeks; 'J'ai appelé le poney Néfertiti, d'après cette reine d'Égypte qui m'est si chère,' and turned away. 'It speaks!' I cried and watched the girl gallop off until she was a miniature in the Van Dyck pastoral (CA 54).

Pour Frobisher, les mots ne servent plus qu'à ancrer en son esprit l'image obsédante de cette jeune fille qu'il associe à une subtile peinture de Van Dyck. Alors que, finalement, il rompt avec Ayrs, se réfugie dans un hôtel de Bruges, en attendant de déclarer sa flamme à Eva, il vit une période étrange, mi angoissé, mi euphorique, traînant dans la ville. Un peu comme Ben, il parle tout seul, s'adressant même aux inconnus de façon joviale :

> Talk to myself all day long. Did it absently at first, the human voice soothes me so, but now it takes real effort to stop, so I let it run and run. Take walks when no composing. Could write a Michelin guide to Bruges now, had I but space enough, and time. Round the poorer quarters, not just the groves of the wealthy. Behind a

[387] Lacan s'est intéressé à ce langage fantasmé, qui perd tout ancrage symbolique, créant un sentiment de confusion de déréalisation et souvent même de folie dans son Séminaire, *Le désir et son interprétation*. Lacan positionne le désir dans un double rapport au langage et au fantasme fuyant le symbolique vers l'imaginaire et donnant à son objet un caractère insaisissable : « La fonction du fantasme est de donner au désir du sujet son niveau d'accommodation, de situation. C'est bien pourquoi le désir humain à cette propriété d'être fixé, adapté, coapté, non pas à un objet, mais toujours essentiellement à un fantasme » (Lacan 2013, 30). Remarquons que Ben détone des autres personnages d'*Even the Dogs*. Il reste toujours à l'écart de leur langage partagé qui les fait se constituer en « Nous ».

> grubby window a grandmother was arranging St Paulia in a bowl. Tapped on the pane and asked her to fall in love with me. Pursed her lips, don't think she spoke French, but I tried again. Cannonball-headed fellow with absolutely no chin appeared at the window, spat out brimstone curses on me and my house (CA 480).

Frobisher est victime d'une forme de délire qui correspond à son enfermement dans une existence qui n'est plus que fantasmée, nourrie de cette seule certitude que l'image qu'il s'est construite est devenue indispensable à son existence[388]. Il s'est soumis à une suprématie de l'image et a perdu tout contact raisonnable avec la réalité de sa propre existence. Au lieu de se soumettre à l'image et de ne concevoir le langage que comme un outil pour la traduire, une autre option serait de penser le langage comme capable de dominer la fascination exercée par le déploiement du fantasme[389]. Plutôt que d'assujettir le langage à des représentations imagées, il devient ainsi pensable de renverser cette logique en appréhendant le langage comme suscitant lui-même l'imaginaire.

Dans *What a Carve Up !*, Michael, après s'être, lui aussi, laissé piéger par ses fantasmes, fait l'expérience de l'efficience du langage. Alors qu'il s'investit dans la recherche sur la vérité de la mort de Godfrey, il déplore un manque criant d'informations précises qu'il compense par un pur travail d'écriture et d'imagination qui le conduit à rédiger un texte déroutant :

> On Saturday morning I settled down to continue work on the manuscript. As I suspected, it was in a serious mess. Parts of it read like a novel, and parts of it read like a history, while in the closing pages it assumed a tone of hostility towards the family which was quite unnerving. Worse still, it didn't even have a proper ending, but simply broke off with the most tantalizing abruptness. When I finally rose from my desk, then, late in the afternoon of that hot, sweaty summer Saturday, the obstacles which stood between me and the book's completion had at least taken on a certain starkness and clarity. I would have to decide once and for all, whether to present it as a work of fact or fiction, and I would have to renew my efforts to delve into the mystery of Tabitha's illness (WAC 91-92).

Le langage peut ainsi être conçu comme doté d'une fonction d'une toute autre nature que de mettre en mots les images du monde. Il offre en effet une liberté extraordinaire de construire

---

[388] Dans *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes explique comment le sujet est toujours exclu de l'image : « Dans le champ amoureux, les blessures plus vives viennent davantage de ce que l'on voit que de ce que l'on sait. L'image se découpe, elle est pure et nette comme une lettre : elle est la lettre de ce qui fait mal. Précise, complète, fignolée, elle ne laisse aucune place. J'en suis exclu […]. L'image n'est jamais négociable. La photographie est unanimement reconnue comme le moyen le plus utilisé parce que le plus crédible, car elle est supposée apporter une sensation de vérité incontestable en dépit des mensonges que la plupart du temps, ceux qui la manipulent cherchent à lui faire endosser » (Barthes 2015, 157).

[389] Dans *Sur la télévision* où il critique l'emprise des journalistes, Bourdieu argumente ainsi : « En fait, paradoxalement, le monde de l'image est dominé par les mots. La photo n'est rien sans la légende qui dit ce qu'il faut dire — *legendum* — c'est-à-dire bien souvent des légendes qui font voir n'importe quoi. Nommer, on le sait, c'est faire voir, c'est créer, porter à l'existence. […]. Il m'arrive d'avoir envie de reprendre chaque mot des présentateurs qui parlent souvent à le légère sans avoir la moindre idée de la difficulté et de la gravité de ce qu'ils évoquent et des responsabilités qu'ils encourent en les évoquant, devant des millions de spectateurs, sans les comprendre et sans comprendre qu'ils ne les comprennent pas. Parce que ces mots font des choses, créent des fantasmes, des peurs, des phobies ou, simplement des représentations fausses » (Bourdieu 1996, 25).

des espaces de tout ordre et de « mettre en scène » les multiples domaines de l'expérience humaine, en jouant des processus beaucoup plus diversifiés que ceux consistant à s'abandonner à ses fantasmes. La psychanalyse, et c'est son sens même, définit le psychisme justement comme ce lieu sur lequel les mots ont un réel pouvoir d'agir. Les mots, par leur pouvoir, pourraient constituer l'outil offrant le moyen de libérer le sujet des formes d'enfermement auxquelles il se condamne lui-même, et de l'ouvrir sur le Réel.

b.2) La parole, l'imaginaire et le Réel

La parole fantasmée que l'on peut également appréhender comme parole pulsionnelle s'évade du champ langagier pour se manifester à travers des « effets de sens »[390] le plus souvent illusoires et frustrants. Ils répondent de façon toujours imparfaite à la quête d'un sens ultime et indépassable. La psychanalyse nous explique que cette quête est de nature mortifère en raison de sa prétention irréalisable à revenir à une improbable scène originaire. Le langage en lui-même n'est pas condamné à se verrouiller dans un tel schéma et offre par sa plasticité la possibilité de création de sens nouveaux et inédits, indépendamment de tout schéma figé de représentation[391]. Cela conduit à une approche de l'imaginaire radicalement différente des conceptions philosophiques les plus connues, comme celles de Sartre[392] ou de Bachelard[393] pour lesquelles l'imaginaire est une échappatoire ou un refuge. L'œuvre de Michel Henry offre les outils pour concevoir un imaginaire libéré de toute représentation sclérosante mais s'inscrivant dans une dynamique de la parole. Pour lui, comme nous l'avons déjà analysé, c'est en effet la capacité d'un sujet à se laisser affecter radicalement par une situation pathique qui seule peut créer chez ce dernier une potentialité d'ouverture à des situations inédites. L'énergie issue du pathique nourrissant l'imaginaire peut ainsi investir la réalité. Dans *L'Essence de la manifestation*, sa formule est lapidaire : « Être sur le mode de la représentation, c'est se priver

---

[390] Dans « Pulsion et destin des pulsions » dans *Métapsychologi*e, Freud explicite la notion de pulsion à partir de la nature psychosomatique du corps : « En nous plaçant d'un point de vue biologique, […] le concept de pulsion nous apparaît comme un concept limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des excitations, issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme comme une mesure de l'exigence du travail qui est imposée au psychisme en conséquence de sa liaison au corporel » (Freud 1968, 17-18).

[391] Le jeu des relations de correspondance entre les mots eux-mêmes créant une sorte de chorégraphie des mots suscitent l'imaginaire comme l'explique Michel Collot dans *La poésie moderne et la structure d'horizon :* « L'un des traits principaux de l'organisation poétique du sens paraît être en effet de faire culminer la dépendance contextuelle du mot. Les relations qui déterminent la signification […] débordent le cadre logique et syntaxique de la phrase […] et jouent aussi bien sur les signifiants que sur les signifiés. Il en résulte une spatialisation et une multiplication des rapports intervenant dans l'évaluation sémantique de chaque mot » (Collot 2005b, 225).

[392] Pour Sartre, l'imagination est une notion intentionnelle qui exprime la tentative de s'échapper d'une réalité aliénante et visqueuse qui conduit à la « Nausée ».

[393] Pour Bachelard, l'image est une sorte de protection contre notre propre vulnérabilité. Elle ferait office de bouclier contre les forces négatives de l'existence.

de la réalité » (Henry 1963, 787). Dans *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Michel Henry définit une approche de l'imaginaire comme affectabilité[394], c'est-à-dire comme vécu d'une sensibilité faite d'un jeu infini de tonalités subjectives qui ne sont jamais objectivables. Il s'agit alors, par le langage comme par la création artistique, non plus d'exprimer ou de créer l'image d'une réalité objective mais de traduire un lien possible avec toutes les nuances pathiques de la vie. Les fonctions de la parole comme celles de l'image abstraite peuvent ainsi se définir depuis un mouvement et une puissance émergeant de l'épreuve de l'affectivité. La substance matérielle des couleurs comme celle des mots permet d'établir une connexion avec l'affectivité pure, de représenter et de communiquer tout un pathos de nuances subtiles[395]. À l'impossible quête de son objet perdu à laquelle est condamné le sujet de la pulsion s'oppose le jeu incertain et instable mais infiniment créateur d'improbables tonalités ouvrant sans cesse sur du nouveau et de l'inédit.

Cloud Atlas se prête particulièrement bien à cette forme de pensée. Il est effectivement difficile de considérer que la mécanique complexe du roman de David Mitchell se déploie dans une pure visibilité et se clôt en offrant une représentation et un message définitifs. En revanche, le texte se construit autour d'un rapport au réel exprimé par une parole fragile qui n'est pas toujours facilement identifiable mais qui émerge de situations violentes, dramatiques et souvent douloureuses. Les personnages de *Cloud Atlas* semblent guidés par un destin qui les induit à transmettre cette parole, comme une sorte de message presque imperceptible dont la seule trace visible et matérielle est cette étoile imprimée sur leur peau. Ce message n'est pas immédiatement lisible mais Ewing, personnage le plus emblématique, qui ouvre et clôt le texte de Mitchell, lui donne un contenu explicite à la toute fin du roman. Toutes les époques passées mais aussi à venir semblent irrémédiablement marquées par la violence et l'injustice. Ewing a lui-même échappé de peu à une tentative d'empoisonnement mais il est le dépositaire d'une parole qui a survécu aux drames de l'histoire humaine dont Mitchell ne nous fournit pas l'origine mais à laquelle il donne un sens qui est celui d'un défi. C'est un appel à un monde dont il n'offre aucune représentation, un monde qui n'existe pas, qui n'existera peut-être jamais,

[394] Raphael Gély explique comment la capacité d'être affecté par le langage dépend chez le sujet de la vulnérabilité même de son adhésion au pâtir de la vie dans un article « Le langage et l'affectabilité radicale de la vie » dans *Dire la croyance religieuse. Langage, religion et société* (2012). Il déplore l'affaiblissement du sens de l'acte de parole comme épreuve provenant du déni de la vulnérabilité du désir de vivre.

[395] Dans les Actes du Colloque de Cerisy-La Salle de 1996, consacré à Michel Henry, est développée cette analyse de l'art abstrait : « Les éléments fondamentaux dont se compose toute peinture, la couleur et la forme, puisent l'une et l'autre leur matière phénoménologique originelle dans la vie. La première à titre d'impression pure (dont la couleur étalée sur l'objet, la couleur « noématique » n'est que la projection). La seconde pour autant qu'une forme n'est jamais que le tracé d'une force, ayant donc comme celle-ci son site dans la vie, puisant en elle le dynamisme pathétique sans lequel il n'y a ni force, ni forme » (David et Greisch 35).

qu'il est difficile même d'imaginer mais simplement un monde où les forces de mort et de destruction ne l'emporteraient plus systématiquement :

> If we *believe* that humanity may transcend tooth & claw, if we *believe* divers races & creeds can share this world as peaceably as the orphans share their candlenut tree, if we *believe* leaders must be just, violence muzzled, power accountable & the riches of the Earth & its oceans shared equitably, such a world may come to pass (CA 528).

Ce monde émergerait d'une longue histoire de crimes et de souffrances, d'une histoire qui n'a jamais enregistré de véritable amélioration des comportements humains. Ce n'est que par la parole, que peut ainsi naître un véritable défi. Si la réalité initiale est celle du meurtre, meurtre du père primitif selon Freud, il faut commencer à imaginer que ce meurtre soit définitivement dépassé et concevoir ce dépassement comme une transgression. Cette thématique apparaît à plusieurs reprises dans *Cloud Atlas*. Ainsi, Meronym soigne la sœur de Zachry, violant les règles de sa propre communauté, et Luisa, simple journaliste, endosse les responsabilités de Sixmith, éminent physicien nucléaire ; Sonmi, elle, assume pleinement un rôle pour laquelle elle a été totalement manipulée, vengeant par sa seule parole le massacre de ses sœurs clones. Il ne s'agit plus de jouer avec les mots mais d'oser simplement une parole fragile en rupture avec le schémas les plus convenus et par cela même en relation avec le Réel.

Le même appel à une autre parole porteuse de l'espoir d'un monde moins violent, plus tolérant, parcourt *Jerusalem* dont l'apothéose est incontestablement le texte de William Blake repris par Nobody et qui constitue le titre même du roman de Neate *:*

> '"Bring me my bow,'" the kids began. Their voices counterpointed any cynicism and the crowd quickly caught on. '"Of burning gold."' The sound rose, unified and magnificent.' "Bring me my arrows of desire."' Nobody threw his arms and crucifying himself on English ambition, exposing his chest to the heat of that lusty arrow. '"Bring me my spear! O clouds unfold!"'. The audience seemed to look up as one, as if expecting some celestial intervention. There was almost disappointment that the chariot of the fire didn't come galloping into view over the great Wembley arch (J 392).

Aussi grand que soit le talent de Nobody, il n'y aura jamais de chariot de feu traversant le ciel de Wembley. Cette image est illusoire et s'il y a frustration, elle est très passagère, voire nécessaire. Ce qui importe est cette parole de Blake qui s'efface, le concert terminé, mais qui, reprise par le jeune chanteur africain, a trouvé dans cette nuit anglaise un sens radicalement nouveau.

Cette parole est de même nature que cette question qui reste en suspens à la toute fin d*'Even the Dogs* : « Au fond que reste-t-il » ? Demeureront quelques images mais elles vont inéluctablement s'effacer :

> We follow Robert's coffin. What else can we. […] We see two technicians. Opening a heavy steel hatch and rolling the coffin through. […] Blue and orange jets of fire in long straight rows. […] What's left of him. The burning. Charred pieces of bone and. The technicians open the door and rake over the embers and fire up the furnace again. The blue flames burn cleanly now. They rake the ashes through a grille and into a steel pan to cool. They set them aside. What's left of him. And what do we do now (ED 194.

Que reste-t-il en effet des souffrances de toutes ces vies gâchées dont Robert est devenu le symbole ? Après la crémation du corps de Robert, les personnages se heurtent à une sorte de vide radical d'absurdité et d'incompréhension mais une fragile intuition émerge comme s'il était encore possible de faire quelque chose, qu'il leur restait quelque chose à reconquérir alors qu'ils sont encore dans l'incapacité de formuler de quoi il pourrait s'agir. Ils ont en effet, en accompagnant le corps de Robert, entrepris un cheminement qui, nourris de leur expérience vulnérable, leur offre l'énergie pour exprimer une parole singulière.

b.3) La force poétique du désir

Si la conception henrienne de l'imaginaire le définit comme une sorte d'affectabilité pure portée par une parole nourrie du pâtir de la vie, elle ne permet pas toutefois de s'affranchir de l'intention et de la pulsion qui continuent néanmoins à animer en permanence le langage. Nous avons examiné comment se révèlent dans l'acte de parole les limites de l'intention mais également les risques que fait courir au sujet la parole pulsionnelle. Pour Freud, l'intention ou plutôt la « visée » est toujours en relation avec le désir qui, lui-même, est toujours déclenché par les pulsions. Pulsions et intention se mêlent donc dans la vie psychique comme dans le langage, s'articulant autour du désir en une forme de recouvrement permanent. De façon sans doute trop schématique, on pourrait dire que l'intention portée par le désir a pour sens la recherche du comblement d'un manque souvent conscient alors que la pulsion associée à ce même désir conduit le sujet à subir une force qu'il pourrait avoir des difficultés à contrôler. C'est cette articulation d'un sens et d'une force qui ont suscité les interrogations de Ricoeur dans son étude sur la psychanalyse[396] et qui permettent d'appréhender la parole vulnérable au-delà de son émergence comme affectabilité, dans une dynamique du désir. Cette approche offre, par l'intégration langagière de son désir, la possibilité de conceptualiser un sujet vulnérable qui exprime par sa parole la fragilité de sa présence au monde comme affectabilité pure et qui, tout

[396] Dans *De l'interprétation*, Ricoeur insiste sur le caractère équivoque de l'œuvre de Freud : « Les écrits de Freud se présentent d'emblée comme un discours mixte, voire ambigu, qui tantôt énonce des conflits de force justiciables d'une énergétique, tantôt des relations de sens justiciables d'une herméneutique » (Ricoeur 1965, 75).

à la fois, s'inscrit dans une dynamique traduisant son impossibilité de s'accorder pleinement à ce monde.

Le fait de croiser toujours le même personnage, un homme sur son fauteuil roulant dont ils ne savent absolument rien, avec lequel ils n'ont jamais échangé la moindre parole, offre aux personnages d'*Even the Dogs* l'opportunité de s'inscrire dans une dynamique très singulière :

> The man in the wheelchair, we know him but we don't even know his name. Plenty of stories about him though. Like he's rich as fuck for one. Got a big house out on the tops that he inherited years back but he couldn't never bear to live there. Like he's going to leave it to some animal charity when he kicks it, some dog's home or something. Like he reckons they deserve it the most. Like it's arthritis that's crippling him and they could do plenty about it but he won't let them get him in the hospital. All stories but so who knows what's really true and he keeps dragging himself all over the tow, (ED 87-88).

De ce personnage silencieux va essaimer une parole singulière qui est une façon de dire l'inconnu, d'ouvrir un espace de mystère dans le monde très fermé d'*Even the Dogs*. Il est étrange d'observer comment cet individu, infirme, silencieux et certainement banal, a pu susciter tout un discours le concernant. Par lui, les personnages d'*Even the Dogs*, parviennent à dire un peu de leur désir. Des associations langagières se créent et ce qui semblait non formulable finit par s'exprimer d'une façon détournée. Cet homme en fauteuil roulant devient une sorte de héros vivant au cœur d'invraisemblables paradoxes. Une parole émerge de l'incapacité à connaître la vérité de cet homme et, de cet empêchement, va pouvoir s'exprimer un désir inexprimable. Il devient lui-même une sorte de symbole vivant, totalement décalé de la réalité mais, de façon très étonnante, il va permettre aux personnages d'*Even the Dogs* de trouver un sens à leur présence au monde. Aussi extrêmes que soient les conditions de vie des personnages d'*Even the Do*gs, ils ont besoin de s'inscrire dans une parole qui leur assure une forme d'adéquation à eux-mêmes. Comme nous l'avons vu avec l'aveu, la promesse et la plainte, cette adéquation est difficile à trouver pour le sujet dans l'acte de parole en tant que tel, parce que, précisément, il s'agit d'un acte. Une autre forme de parole, qui ne serait plus un acte mais un humble cheminement par lequel il tenterait de se dire lui-même ou de dire ce qu'il croit être ou désirerait être, peut offrir un début de sens à la présence du sujet vulnérable au monde.

Cet homme qui ne peut plus se mouvoir aurait une magnifique demeure dans laquelle il ne pourrait vivre, donnant toute sa fortune à une fondation pour animaux, refusant d'aller à l'hôpital. Il se rapproche d'eux en imagination, incarnant sans doute la réalisation de leur propre désir. S'ils avaient beaucoup d'argent, ils feraient peut-être les mêmes choix que lui. Par ce discours, leur existence peut prendre un début de sens. Alors qu'elle semblait subie, elle accède au mode d'un choix délibéré. Le raisonnement qu'ils prêtent à cet homme handicapé est celui

qu'ils aimeraient pouvoir tenir. Il est devenu le porte-parole visible et muet de leur désir. Si l'on accepte cette idée que le sujet est traversé par un désir dont il ne sait rien mais qui se manifesterait par des voies détournées, on peut alors penser à ces improbables rencontres faisant naître une parole dont le sens va bien au-delà des mots qui la constituent[397].

Dans l'univers de Martin Amis, des formulations poétiques suggèrent aussi l'émergence de cet impossible « dire » qui, fugitives et perdues dans un monde dur et souvent abject, expriment l'irruption du désir. Il s'agit toujours d'une façon singulière de se servir des ressources du langage, en créant un espace pour que quelque chose de radicalement différent puisse apparaître. Le désir n'est plus centré sur le sujet mais, le détachant de ses intentions conscientes, il l'ouvre à une dimension impersonnelle. Ce sont toujours de petites brèches ouvertes dans le récit qui révèlent les traces d'un rapport diffèrent au Réel, ne pouvant s'exprimer que de façon totalement détournée. Après la mort de Grace, Desmond repasse devant l'ancien appartement de celle-ci, qui évoque en lui cette relation incestueuse dont il continue à subir les effets traumatiques :

> Two empty milk bottles gleamed filmily on the doorstep… […] An ice-cream van gadded by. Des walked on. Diston air—a mist of grit, the texture of a gauze, with motes, blind spots, puckerings, like vaccinations scars… (LA 253).

Les objets, l'environnement en général, jusqu'à la texture de l'air semblent dotés de la qualité de pouvoir exprimer les blessures de Desmond. Par eux, une forme de langage à la fois concret et sensible peut offrir une voie vers le Réel, traduisant non pas les projections mentales du sujet sur le monde mais plutôt un monde qui vient à sa rencontre et s'offre[398] à lui. Ainsi, la parole peut s'imprégner d'une sensibilité et d'une force qui viennent du monde. Dans le cas de Desmond, ce sont les effets du trauma qui contribuent à l'émergence de cette forme de parole. Le trauma se traduit toujours par une rupture du sujet avec le langage, et le sujet va devoir renouer avec la parole et tenter de combler cette cassure. Dans l'univers sordide et grossier de *Lionel Asbo,* naissent souvent des formulations, émergent des scènes que l'on pourrait assimiler à des images mais qui n'en sont pas véritablement. En effet, elles n'ont rien du fantasme mais sont plutôt de pures créations langagières cherchant à exprimer une relation spécifique au Réel.

---

[397] Pour Freud, indépendamment de ses mots, fondamentalement le sujet ne peut rien cacher . Dans *Cinq psychanalyses*, il explique : « Celui qui a des yeux pour voir et des oreilles pour entendre constatera qu'aucun mortel ne peut garder de secret. Celui dont les lèvres se taisent bavarde, avec le bout des doigts ; sa trahison émane de chaque pore » (Freud 2017, 57).

[398] Pour cela, il n'y a pas d'autre solution que de s'affranchir de toutes les perspectives limitatives qui ramènent le sujet à lui-même et concevoir le monde comme « donation ». Cette notion que l'on retrouve dans toute la phénoménologie contemporaine, élargit celle de « tonalité affective » ou *Stimmung* qu'Heidegger avait définie dans *Être et Temps* comme « l'être au monde » qui la différencie du *Dasein* ou « être dans le monde ». La *Stimmung s*e présente comme tout ce qui affecte. Sans elle, nous ne serions que de simples spectateurs d'un monde qui nous resterait toujours extérieur. Elle a une grande parenté avec la notion d' « affectabilité » que nous avons empruntée à Michel Henry et qui est centrale dans notre travail.

Ainsi de ce besoin fréquent de pureté et de grâce que Desmond ressent dans un monde pesant et souvent glauque :

> Two butterflies whipped past, doubled back, hovered for several seconds as if to check, then whipped away again. And an ancient Labrador with a glossy copper coat and three different limps (and a patient young mistress in white bobby socks), also assessed the young man on the bench, smiling wisely with liquid eyes (LA 274).

Dans *L'effet de Réel*, Barthes explique que, s'il est fasciné par les notations qui semblent insignifiantes, c'est parce qu'elles traduisent ni plus ni moins que le Réel[399]. Il est en effet en recherche dans tout texte littéraire du détail radicalement significatif, « le détail absolu »[400], provoquant chez le lecteur une sorte de révélation muette mais saturée de sens. La focalisation sur le détail ouvre à un possible partage d' impressions fugitives et souvent « indicibles ». Ce « papillon fouettant l'air » ce « vieux labrador » et cette « fillette en socquettes blanches » ne correspondent pas tant aux détails d'une scène imagée qu'à une juxtaposition de mots traduisant la présence au monde d'un personnage à un moment singulier de son existence. Tout auteur doit toujours affronter cette tâche impossible de trouver les mots improbables exprimant les ressentis disparates et paradoxaux qui constituent le rapport de ses personnages à une réalité qui leur est propre. Martin Amis montre ici comment une parole peut s'approcher du Réel, en donnant cette impression, certes illusoire, d'être presque en capacité de le capter.

Dans *Cloud Atlas*, lorsque l'Archiviste lui demande quelles furent ses réactions en découvrant la neige, Sonmi fait preuve d'un étonnant sens esthétique :

> **What was your reaction to snow?**
> It is beautiful. The first snows fell very late last year; the last First Nite of Twelfth Month. I woke before lite and watched, entranced, the flakes halo the New Year fairies decorating the courtyard windows. The undergrowth beneath the neglected statue drooped under the weight of snow; the statue assumed a comic majesty. Snow's whites are bruised lilacs in half-lite (CA 221).

---

[399] « Supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre sans le dire que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* » (Barthes 1968, 88).

[400] Commentant la préface que Roland Barthes avait écrite pour *La Vie de Rancé* de Chateaubriand, Philippe Forest explique : « Tel est « l'effet de réel » dont Barthes, à la même époque, traite également, celui que produit « le détail absolu » (l'expression est de Barthes encore) dont l'inutilité même fait la nécessité scandaleuse et inquiète. Le chat — jaune — de Chateaubriand, ou bien le baromètre posé sur un piano dont parle Flaubert, ou bien la porte par laquelle passe le peintre venu faire le portrait de Charlotte Corday chez Michelet, témoignent de ce même « luxe » (de détails) par lequel le roman prend en lui tout le lot des notations inutiles qui expriment sa générosité propre, prompte à recueillir en elle tout le pur rebut du temps. Et on se prend parfois à rêver d'un roman qui, renonçant à la lourde machinerie de l'intrigue, saurait se résumer à la stricte collection de tels détails, irréductibles à une autre signification que celle que compose la théorie éparpillée des choses où se dit la vérité splendide et vide de la vie » (Forest 101).

Sonmi trouve les mots pour décrire un paysage d'hiver avec des tonalités poétiques. On a trop souvent tendance à assimiler la dimension sensible et esthétique du langage à une sorte de talent photographique, consistant à offrir une image fidèle d'une réalité du monde. Il s'agit beaucoup plus de la mise en œuvre d'un processus de configuration sensible associé à une manière singulière de dire. Sonmi est en effet capable d'exprimer et de partager son ressenti en s'inscrivant dans ce que l'on pourrait appeler une « esthésie »[401]. Son langage dépasse le regard en ce sens qu'il fait ressentir plus qu'il ne donne à voir, cherchant à exprimer l'imperceptible. Sonmi illustre cette capacité du langage à échapper à sa modalité courante de référence descriptive pour participer d'un mode d'apparaître au sens phénoménologique. Il existe un paradoxe de Sonmi relatif au langage : alors qu'elle s'intoxique des écrits idéologiques qui constituent la culture de Nea So Copros, elle sait faire usage d'un langage spontané et instinctif, empreint de poésie et de sensibilité, comme si une parole sensible pouvait transcender les effets manipulatoires et chosifiant de tout langage aliénant. Sonmi montre ainsi que le langage dispose toujours de capacités de désaliénation qui peuvent se manifester de manière spontanée et soudaine et créer un rapport au monde plus vrai. Le paradoxe de Sonmi nous ramène à cette problématique d'un accord possible du sujet avec le monde. Cet accord pourrait effectivement n'être que très fugace, presque évanescent, comme un ressenti préréflexif du sujet quant à sa présence au monde. Cependant, tandis que le fantasme, comme nous l'avons vu, crée une sorte d'écran opaque avec le Réel et tourne à vide, le désir, par sa capacité à s'inscrire dans l'ordre symbolique, peut par sa dynamique contribuer à l'émergence de configurations sensibles inédites.

Dans *Jerusalem,* alors qu'il se rend à une convocation du Président Adini qui se soldera par son incarcération, le zakulu s'apitoie sur son sort et celui de son pays :

> He felt sorry for himself. He felt sorry for the cherry trees, transplanted from their own earth at the whim of a colonial administrator to decorate an empire that wouldn't see out the century. […] He felt sorry for the cherry blossom that would be brown mulch in a matter of days and yet, in its own cycle, outlive him still. And he felt sorry for himself all over again (J 99-100).

Musa Musa se positionne par rapport aux rythmes immuables de la nature qui lui survivront et il associe sa tristesse à cette beauté très éphémère des cerisiers en fleurs. Alors qu'il pleure sur lui-même et se perçoit insignifiant dans l'univers, les réalités de l'histoire vont le sortir

[401] De nombreux travaux ont été consacrés à l'étude de la notion d'esthésie. Du grec « aisthesis », elle signifie originellement l'appréhension sensible par les organes adaptés. Par rapport à notre réflexion sur le langage, nous lui donnons le sens de forme d'énonciation exprimant une expérience sensible.

brutalement de sa méditation, les fleurs de cerisiers étant alors quelque peu malmenées par des matraques de policiers :

> Every time a policeman raised his arm high from the shoulder, he lifted a flurry of flowers upwards, magically against gravity. Every vicious connection was momentarily neutered, sutured and lovingly tended by the delicate pink kisses (J 101).

Un écart saisissant est suggéré entre deux mondes, celui de la brutalité injuste et gratuite et celui de la légèreté et de la fraîcheur. La juxtaposition de ces deux expériences du monde vécue comme une immersion dans des formes évanescentes et contradictoires peut s'exprimer par le langage. C'est toutefois ce type de configuration sensible que le langage a certainement le plus de difficultés à exprimer. Les mots entretiennent en effet avec cette forme de vécu une relation particulièrement confuse comme si le langage nous en écartait invariablement, par l'abstraction du signe. Il existe dans le langage d'infinies ressources permettant de tenter de dire le Réel mais il faut oser l'orienter constamment vers un « dire » qui semble souvent inaccessible[402]. Nous verrons qu'une parole nourrie de l'énergie du sensible et du vulnérable peut nous y aider.

c) Quête d'une vérité de parole et problématique figurale

La vulnérabilité semble être ressentie par le sujet lors de toute expérience qui le déstabilise, lui donnant l'impression que sa propre connexion au monde lui échappe. Cette situation, ainsi que nous l'avons analysé, lui offre toutefois l'opportunité de se relier à une énergie susceptible de doter sa parole d'une force singulière. Le déploiement de cette parole est toutefois menacé par ce frein que constitue l'angoisse étreignant alors le sujet qui éprouve de grandes difficultés à surmonter le sentiment de perte des repères qui donnaient un sens même illusoire à son existence. Tout se passe comme s'il risquait d'être englouti dans un espace vide cherchant à le happer. Nous examinerons d'abord l'effet de cet appel du vide sur la possibilité même d'exprimer cette parole vulnérable que nous cherchons à définir. Nous verrons ensuite comment, par la reconstitution d'un lien de cette parole avec le monde dans un rapport de matérialité sensible — que permet notamment la voix — , elle peut éviter de se perdre et nouer

[402] La difficulté à trouver les mots est d'autant plus grande que l'épreuve vulnérable est vécue intensément. La vulnérabilité vient en effet contrarier le caractère « dicible » de toute expérience. Dans *Du texte à l'action*, Paul Ricoeur explique que toute expérience est un appel à une parole. « L'expérience peut être dite, elle demande à être dite. La porter au langage , ce n'est pas la changer en autre chose, mais en l'articulant et en la développant, la faire devenir elle-même » (Ricoeur 1986b, 62). Cette remarque est d'autant plus juste appliquée à l'expérience vulnérable. Si elle est toujours difficile à exprimer, elle n'existe pourtant en tant que telle que portée par une parole. Cette parole peut être balbutiante, hésitante, voire douloureuse, exigeant une connexion à des forces occultées et des affects étouffés mais elle seule est capable de transmettre l'énergie spécifique propre à tout vécu vulnérable.

un rapport d'intimité avec les autres et le monde. Nous nous interrogerons enfin sur la structure d'accueil de cette parole qui, tout en restant à l'intérieur du langage, permettrait d'en dépasser les limites[403]. La figure, en ce qu'elle se distingue radicalement de l'image, offre à la parole vulnérable une destination qui, nous semble-t-il, lui est adaptée. Une parole nourrie d'affectabilité, ce qui est la caractéristique essentielle de la parole vulnérable, ne peut que se démarquer définitivement de toute forme de langage objectif et rationnel qui s'attacherait à décrire et à maîtriser la réalité. Définir une vérité de la parole vulnérable consiste non seulement à accepter le caractère non maîtrisable de l'effet qu'elle va susciter mais aussi et surtout à capter tout le potentiel de figuration dont elle est porteuse[404].

c.1) Surmonter le vide de l'angoisse

Nous avons eu l'occasion d'analyser comment une parole pouvait témoigner de la présence sensible du sujet au monde (en puisant une énergie spécifique dans cet espace confus et paradoxal du vulnérable) et se déployer animée par le désir. Toutefois, ce déploiement n'est nullement garanti et se heurte à des obstacles. Le principal d'entre eux est produit par la prise de conscience du sujet que son désir est comme empêché par un contexte défavorable venant littéralement le contrarier. Dans ses *Problématiques I,* Jean Laplanche définit l'angoisse comme l'envers du désir : « Angoisse, autre face de mon désir comme on parle du recto et verso d'une même feuille, de pile et face d'une même pièce » (Laplanche 1981, 152). De la même façon qu'il doit se libérer des pièges fantasmatiques de l'image, le sujet devra éviter que sa parole ne se noie dans ce vide de l'angoisse qui est une menace permanente pour elle. Dans une acception lacanienne, ce vide pourrait être décrit comme une aspiration du tourbillon des signifiants, où comme dans l'image, le sujet risque de se perdre[405]. C'est cette même problématique que

---

[403] Dans *L'Entretien infini*, Blanchot explique : « L'inexprimable plus que toute autre chose a besoin d'être exprimé. Pour cela il faut qu'il soit transposé » (Blanchot 1969, 173).

[404] Il s'agit effectivement de suggérer la possibilité d'une parole qui ne serait plus dominée par l'intention de dire mais puiserait son énergie dans une réceptivité tenant d'une « passibilité ». Lyotard dans *L'inhumain* (1988) définit l'expérience comme « cette masse d'affects, de projets et de souvenirs qui doivent périr et naître pour qu'un sujet parvienne à l'expression de ce qu'il est » (Lyotard 1988b, 34). De la même façon, un lien existe entre la passibilité et le langage lui offrant des ressources souvent insoupçonnées d'inventivité. Hubert Vincent qui s'est intéressé à la problématique de la passibilité en relation avec le langage dans l'œuvre de Lyotard, explique : « C'est là que se montre une grande confiance de Lyotard dans le langage. Avoir confiance dans le langage, ce ne serait pas, ou ce ne serait pas seulement, chercher à le préciser et à le rendre univoque, afin de réduire les erreurs de communication, afin de s'assurer de son univocité, afin de le rendre transparent à nos fins.[…]. Reste que Lyotard vise un peu autre chose : une sorte d'expérience de ce que nous avons nommé « volubilité du langage lui-même », c'est-à-dire cette puissance du langage à répondre de, sans pour autant savoir, ou à se faire l'écho. Il ne s'agit pas d'une simple fantaisie, qui n'a d'égard que pour les associations de mots ou d'idées, mais bien d'une certaine puissance du langage même à répondre de ce que nous sentons seulement, de ce que nous comprenons parfois mal mais ressentons et à s'avancer selon ce qui s'avance » (Vincent n. p.).

[405] Lors d'une conférence intitule « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », Lacan introduit en 1953 ces trois ordres qui seront structurants de l'ensemble de son œuvre. Regroupés sous le sigle RSI leur articulation fera l'objet de son *Séminaire XXII, 1974-*

soulève Yves Bonnefoy dans ses *Entretiens sur la poésie,* quand il exprime le souhait de sortir la poétique du seul jeu des significations : « J'avance cette idée que l'invention poétique n'est pas de déplacer une signification au profit d'une autre plus générale ou même plus intérieure […]. Mais de remonter d'une absence — car toute signification, toute écriture, c'est de l'absence — à une présence » (Bonnefoy 1990, 99). La parole vulnérable ne peut avoir de sens que si elle parvient à surmonter cet effet de l'absence comme attirance du vide, en ancrant le sujet dans sa présence vulnérable au monde.

Dans *Lionel Asbo*, Desmond vit toujours dans l'angoisse du pire qui serait pour lui que Dawn le quitte. Cet abandon semble néanmoins peu probable, tellement Dawn est attachée à lui, mais cette idée s'est imprimée en lui, comme si elle avait pris possession de lui :

> He knew his irrational fears were irrational, and he tried to keep quiet about them,
> but late one night, in the dark, he found himself saying,
> *You wouldn't go and do a runner on me would you Dawnie?*
> *... Don't be daft*
> And another night he might say in the dark,
> *You won't suddenly up and leave me will you Dawnie?*
> And she might say, Desmond, and roll over towards him.
> … *I worry*, he said with a convulsive swallow.
> *No need. My love. My love. No need*. And then she said (solvingly, it turned out),
> *Oh, Desi, don't. Stop trying not to cry. Stop. Don't. It breaks my heart* (LA 177).

La parole nourrie de l'angoisse perd tout sens car elle devient incapable de tisser des liens, n'exprimant qu'un repliement qui est celui d'une impossibilité de vivre. Au-delà d'une perturbation du désir, c'est l'adhésion même au pâtir de la vie qui est menacé et en tant que condition d'émergence d'une parole vulnérable, comme nous l'avons examiné. L'angoisse est destructrice, paralysant le sujet dans son rapport au monde et aux autres. Par son concept de compulsion de répétition, Freud a expliqué que les expériences précoces de perte se répétaient sous d'autres formes, tout au long de l'existence. La terreur de l'abandon, qui est spécifique à l'enfance, serait à l'origine de nombreuses formes d'angoisse chez l'adulte. La dépendance affective est très forte chez Desmond et aucune parole ne peut le rassurer. Il obtient pourtant ce qu'il sollicite : des paroles d'amour de sa compagne mais qui semblent inefficaces à calmer son angoisse. Leurs échanges sont devenus stériles et inefficaces et ne font qu'alimenter l'angoisse de Desmond, bloquant pour lui toute perspective.

1975. Rappelons que dans l'imaginaire le sujet cherche à se trouver une unité illusoire alors qu'il se perçoit divisé. Dans le symbolique le sujet s'intègre à une intersubjectivité mais traversé par le désir il est soumis à un jeu interminable de déplacements erratique de signifiants. Quant au Réel, Lacan le définit dans le Livre IV (1956-1957) de son Séminaire : *La relation d'objet* comme ce qui est inaccessible, au-delà des « limites de notre expérience » (Lacan 1994, 31).

Il est une autre forme tragique de la parole liée au vide et à l'angoisse : celle de la parole que le sujet espère et attend désespérément et qui ne vient jamais. Ainsi, dans *Even the Dogs,* lorsque Robert se retrouve seul après le départ d'Yvonne et de Laura, il ne vit plus que dans cet espoir impossible de leur retour :

> Must have known they were never coming home. But he wanted them to. Weren't all that much to ask. He wanted the phone to ring one morning, and to pick it up and hear Yvonne asking if they could talk, if they could meet and talk and like work something out. He wanted her to pass the phone to Laura, and to hear Laura say she missed him and she wanted to come home, and to be able to say You are coming home my sweet heart, you're coming home very soon.
> He told Steve that one time. Steve didn't say much. What could he (ED 58-59)

Robert imagine les mots de leur réconciliation mais ces mots ne seront jamais prononcés. Il est très difficile de dire la solitude et le silence en ce qu'elles ont d'oppressant quand l'autre ne répond plus jamais à ce que l'on attend de lui. Cependant, persiste chez Robert l'espoir en des jours meilleurs. Le seul dialogue qu'il aura au téléphone avec Yvonne sera négatif et ce sera le dernier :

> Yvonne's tense, whispering voice on the phone.
> Saying stuff like I have to put me and Laura first for a change. Saying I love you but I can't be with you no more I just can't.
> And then her mother's voice on the phone, talking briskly, telling he could not speak to Yvonne and telling him no to call them anymore.
> The sound of the unanswered phone (ED 59).

L'impossibilité de toute reprise de dialogue avec Yvonne blesse Robert profondément, au point de déclencher chez lui des comportements agressifs :

> The sound of the television while he sat and watched it and waited for the phone to ring. The sound of one morning when he couldn't bear waiting anymore and he threw the phone against the wall, picking it up and throwing it and picking it up and throwing it until wire and circuit boards and silenced voices spilt from its broken body and were trodden into the floor.
> And tidying up those pieces as well, eventually, putting them out with the rubbish, the flat a little bit emptier than before (ED 59).

Robert se venge ainsi stupidement sur l'objet qui symbolise cette impossibilité de reprise d'un échange avec Yvonne : ce téléphone qui ne sonne plus et ne sonnera plus jamais. L'acte vengeur est un moyen spontané et irréfléchi de résister à l'angoisse de l'effondrement et du vide. Mais il ne résout rien car, comme nous l'avons déjà examiné, il bloque tout échange et toute parole. C'est une réaction d'enfant contrarié incapable de calmer sa colère, colère qui, une fois assouvie, conduit le sujet à ressentir encore plus intensément son angoisse. L'angoisse se vit donc comme une situation pesante que le sujet ressent comme insoluble et le mène le plus

souvent à un enfermement et à un isolement ainsi qu'à des difficultés dans ses relations avec l'autre. Le langage, de par sa plasticité, doit pourtant offrir des formes qui, ne niant pas cette angoisse du vide et de l'absence, peuvent aider à la surmonter.

Dans *Cloud Atlas*, alors qu'il réside chez Ayrs en Belgique, Frobisher voudrait se recueillir sur la tombe de son frère mort au combat lors de la Première Guerre mondiale.

> Always felt I would divine which KNOWN UNTO GOD was Adrian's. A glowing inscription, a nodding magpie, or just a musical certainty would lead me to the right plot. Utter tripe, of course. The headstones were uncountable, uniform and arrayed as if on parade. Coils of brambles invades the perimeter. The air was stuffy as if the sky were sealing us in. […]. In the event, no 'Frobisher' was resting in that plot of Flanders. The closest was 'Froames, B.W., Private 2389 18th (Eastern Division)' so I laid J.'s white roses on his stone (CA 458-459).

Ne pouvant trouver la tombe d'Adrian, il dépose ses fleurs sur une autre tombe et développe un rapport à la mort de son frère selon une forme que l'on a déjà pu observer au tout début du roman de Mitchell :

> Adrian would never have marched along the road I bicycled out of Bruges (too deep in Hun territory) but nonetheless felt an affinity with my brother by virtue of breathing the same air of the same land. The Plain is flat as the Fens but in a bad shape (CA 49).

L'absence s'inscrit dans un paysage propre à combler le vide créé par la disparition de l'être cher. L'imaginaire suscité par ce décor plutôt plat et sinistre offre à Frobisher une sorte d'apaisement silencieux et une communion avec la mémoire de son frère[406]. Il exprime un sentiment de même nature face à l'alignement angoissant de tombes parmi lesquelles il n'a pu trouver celle d'Adrian :

> Wonder if he died celibate. Think of these troopers, lying together covering alive; cold, dead. Tidied B.W. Froames's headstone and went back to the gates. Well, my mission was bound to be futile (CA 460).

Si Frobisher ressent intensément l'angoisse suscitée par les traces de l'effacement inexorable des noms et des corps, il ne s'y enferme pas. Au contraire, elle nourrit chez lui une affection très sincère pour ce frère disparu en l'imaginant vivant. Ces champs sinistres à perte de vue et ces tombes deviennent le lieu par lequel renaissent de liens très forts, mettant en mouvement des affects intenses accentués par la cruauté de l'absence. Frobisher témoigne — certes timidement — de la capacité des formes à compenser le vide créé notamment par la mort,

[406] C'est une question que s'était posé Montaigne dans ses *Essais* : « Est-ce par nature, ou par erreur de fantaisie, que la vue des places que nous savons avoir été hantées et habitées par les personnes desquelles la mémoire est en recommandation, nous émeut autrement plus, qu'ouïr le récit de leurs faits ou lire leurs écrits ? » (Montaigne 1553).

comme si elles pouvaient accueillir les affects douloureux que toute disparition ne manque pas de provoquer. Ce n'est qu'en s'accrochant à des formes que le sujet peut résister à l'attraction du vide. Frobisher — du moins pour cette fois — ne se noie pas dans une image mais il s'inscrit dans une relation singulière de reflet entre ses affects et le monde, qui lui permet de surmonter son angoisse. Côtoyer le vide peut se concilier avec une plus grande intimité avec la matière du monde mais aussi une confiance retrouvée dans les capacités du langage. Ce rapprochement entre le monde et le langage que permet la parole vulnérable indique une voie de dépassement de l'angoisse, comme possibilité même de l'impossible. On pense à ce langage « d'avant les mots »[407] dont parlait Artaud qui trouverait enfin une parole. Aucune parole ne pourra jamais combler le vide mais elle peut ouvrir un espace fragile d'improvisation où peuvent renaître sans fin de nouveaux liens et offrir de réelles perspectives compensant les frustrations de l'absence.

c.2) Voix, spatialité, résonances et dissonances

Il n'est pas impensable d'imaginer qu'en traversant le vide de l'absence la parole puisse non se replier et s'éteindre mais au contraire s'ouvrir à un désir renouvelé. En effleurant les tensions qui risquent de la détruire, la parole vulnérable peut en effet trouver un nouvel élan renforçant la force illocutoire nourrie de l'énergie qu'elle a initialement puisée dans le pathique de la vie. On ne peut en effet que déplorer que la force illocutoire issue du vulnérable se révèle le plus souvent insuffisante car, comme nous l'avons vu dans les œuvres de notre corpus et particulièrement tout au long du texte d*'Even the Dogs*, cette parole se traduit souvent en balbutiements, en murmures inaudibles, qui se perdent. Judith Butler et Guillaume Le Blanc sont certainement les deux philosophes contemporains qui se sont le plus intéressés à cet étouffement de la parole vulnérable en lui donnant une dimension éthique et politique que nous développerons dans notre troisième partie. Au-delà de la source de cette parole vulnérable, et avant d'aborder le contexte où elle se déploie il faut donc nous pencher sur la façon de l'entretenir, d'en assurer la diffusion, d'en éviter le relâchement, voire la disparition. Si elle doit chercher un improbable chemin entre présence et absence, il lui faut effectivement un espace qui lui soit spécifique. C'est certainement le terme de « frayage », tel que le définit Michel Deguy dans *La Poésie n'est pas seule,* qui convient le mieux pour qualifier son cheminement :

> […] se faisant humble par rapport à la langue […], en rentrant dans le droit commun des jugements de vérité sur les assemblages de mots […], en redécouvrant

[407] La préoccupation quasi obsessionnelle d'Antonin Artaud de se libérer du signifié pour atteindre un niveau de signifiance pré-verbale se traduit dans *Le théâtre et son double* par un appel à un langage « d'avant les mots » (Artaud 2019, 89). Dans ce même texte il souhaite également « briser le langage » (17).

> l'indépassable condition paradoxale du sujet d'énonciation […]. Dans l'espace ouvert, dans l'Ouverture qui fait don du monde (Welltet), cette inépuisable source en retrait, cette chôra, où un « monde » puise sa possibilité d'advenir […] dans l'espace vital, si vous préférez, toujours à refrayer […] (Deguy 176-177).

Cette notion de « frayage » conduit à tenter de penser un lien qui ne soit plus seulement d'ordre conceptuel avec le monde, associé à une parole se déployant dans un espace de sens. Il s'agirait donc d'essayer d'imaginer des moyens par lesquels le sujet se « réaccorderait » progressivement avec le monde par la parole. Une complémentarité se créerait entre « phusis et poiesis »[408], correspondant à une connexion entre la structure sensible de la parole et celle du monde. Les deux notions d' « ouverture intentionnalisante » et de « résonance sensible », telles que les définit Jacques Garelli dans *Le Recel et la dispersion,* semblent deux outils parfaitement adaptés à cette problématique (Garelli 1978, 142). Contrairement à une expérience perceptive où le dehors serait une sorte d'image à laquelle la subjectivité resterait étrangère, le rapport de « résonance sensible », s'il peut renvoyer à des vécus exceptionnels d'harmonie, fait aussi écho à une vulnérabilité faite de déchirements et d'expériences disjonctives. C'est par le jeu de toutes ces résonances, dissonances en leurs échos multiples et infinis que s'exprime la vulnérabilité de ce tissu complexe que Merleau-Ponty appelait la « chair du monde ».

Il est incontestable que la voix humaine ouvre cet espace de « résonance sensible »[409]. Aussi sincère et authentique que soit la parole du sujet, sa force n'est effective que parce qu'une voix la porte. Comme l'explique Yves Bonnefoy, la voix réveille une « puissance dormante dans la parole » (Bonnefoy 2010, 200) car elle ouvre sur de multiples dimensions sensibles. Elle est palpable, physique et on pourrait l'associer à une note de musique ou à une touche de couleur[410]. Le son lui-même participe de la physique du monde. Ainsi, la voix opère une jonction entre le psychisme humain qui s'y exprime et la matérialité du monde. Le rapport au monde et à l'autre prennent souvent un sens très nouveau dès qu'on l'appréhende à partir de la

---

[408] Les formes de pensée que l'on considère généralement comme « archaïques » ont toujours privilégié cette relation du logos et de la phusis au point de les unir de façon indissociable. Cette notion a été développée par Jacques Fontanille et Algirdas Greimas dans leur *Sémiotique des passions* comme l'idée d'une « équivalence formelle » entre les « états des choses » et les « états d'âme du sujet » (Fontanille et Greimas 13-14).

[409] Stanley Cavell dans *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy* (1979), traduit par Sandra Laugier sous le titre *Les Voix de la raison* (1996*)* s'inspirant de la philosophie du langage ordinaire de Wittgenstein, appréhende le langage comme prononcé par une voix humaine au sein d'une forme de vie. Cela lui permet de soulever la problématique de l'adéquation de la voix individuelle à la communauté, et de s'interroger sur un accord possible. Dans *A Pitch of Philosophy*, il explique qu'il a écrit *The Claim of Reason* dans la finalité de réhabiliter la voix qui a toujours été négligée dans la réflexion philosophique ; « If I had then to give a one-clause sense of that book's reason for existing it might have been : 'to help bring the human voice into philosophy' » (Cavell 1994, 58).

[410] Cette conception du langage à partir de la voix a nécessairement une incidence sur le statut de la parole. Ivan Fonagy qui a développé la psychophonétique considère que la voix, la « vive voix » par sa sonorité véhicule des éléments d'ordre corporel et archaïque qui viennent se greffer sur les éléments codés des énonciations . Pour lui la « voix parlante » est ainsi apte à modifier le sens de l'énonciation (Fonagy 25).

voix. Une forme de continuité d'ordre physique apparaît, qui permet alors de dépasser radicalement les oppositions très binaires auxquelles nous condamne souvent le langage conçu comme code et système de signes[411].

Dans *Even the Dogs*, la voix de Danny ne trouve dramatiquement aucun écho. À la recherche de Laura, il frappe à la porte du foyer où elle réside, mais on lui fait comprendre qu'il n'est pas le bienvenu :

> Danny said It's fucking cold out here will you let me in so we can have a proper conversation or what, like she must be here, she was going to stay another couple of weeks at least. I need to talk to her. Bloke said I can't help you mate, sorry, and if that's your dog, we don't let dogs in either, and then he didn't say nothing else even though Danny kept buzzing and buzzing and shouting into the speaking grille (ED 22).

La voix de Danny est « laissée à la porte », comme si elle ne pouvait apporter que dissonance et dérangement. Par la forme de réticence qu'elle provoque, elle suffit pourtant à exprimer la vérité de son existence. Redonner toute sa valeur à la parole commencerait certainement par l'écoute de ces voix qui, arbitrairement, sont perçues comme gênantes. Le type de blocage auquel est confronté Danny est le résultat de conditionnements sociaux auxquels nul ne peut prétendre échapper. Les paroles des sujets les plus vulnérables se heurtent le plus souvent à un monde froid et indifférent que symbolisent ces vitres « administratives » auxquelles vient se heurter Danny. La paroi, le mur, la vitre même sont autant de métaphores de ces limites que le langage ne peut parfois franchir, instaurant une parfaite étanchéité à des paroles jugées non conformes. Dans *La tragédie de la culture*, Georg Simmel s'est intéressé aux métaphores du pont et de la porte dans le monde social : « L'image des choses extérieures comporte pour nous cette ambiguïté que tout dans cette nature extérieure peut aussi bien passer pour relié que séparé » (Simmel 1988, 161). La voix s'insère toujours dans des situations intersubjectives dont l'évolution est toujours incertaine. Les notions d'échos, de résonances et de dissonances permettent de mieux comprendre à quel point l'accueil de la parole est toujours incertain, loin de toute garantie d'échange et de compréhension. Derrière son seul effet de surface, la voix cherche à trouver les interstices sans lesquels aucune opportunité de lien ne peut se créer. Il ne

[411] Dans *Rythmes et Mondes : au revers de l'identité et de l'altérité*, Jacques Garelli donne sa conception de la « résonance poétique : « Parler de résonance poétique implique que cela qui résonne, la voix par exemple, vient d'ailleurs, déborde et excède, par sa provenance et son origine, le champ où se manifeste le phénomène entendu. Or, le lieu où la voix retentit est éminemment réceptif. Il ne crée pas le son, mais répercute en écho ce qui n'est pas lui ; les ondes d'une source qui lui échappe. En ce retentissement, la source vibratoire se propage en une durée plus ou moins diffuse, portant comme en écho, la trace de son origine, en même temps que la tonalité d'empreinte du champ de résistance, qui lui donne vie et la colore, au moment même où il l'altère » (Garelli 1991, 405).

suffit pas en effet que la parole s'exprime, qu'elle ne soit pas interrompue car elle ne peut remplir pleinement sa fonction que si elle opère une véritable accroche.

Tandis qu'*Even the Dogs* se déploie à partir du cheminement d'une parole incertaine qui se cherche et doit vaincre de nombreuses résistances pour ne « se trouver » qu'à la toute fin du roman, *Cloud Atlas* est à l'opposé construit autour de multiples voix qui se répondent en un jeu incessant d'échos, de résonances et de dissonances. La vulnérabilité des personnages se traduit toujours par des difficultés avec leur environnement immédiat liées à des préjugés ou des agissements avec lesquels ils expriment leur désaccord. Le texte de David Mitchell ne cesse toutefois de suggérer l'existence d'un autre monde plus harmonieux auquel ses personnages sont mystérieusement connectés. Comme dans *Even the Dogs*, il leur faudra s'inscrire dans un autre langage, trouver une voix dotée d'une toute autre qualité et d'une toute autre puissance que celle traduisant les limites que leur impose le contexte historique, social et politique où se déroule leur existence. Ce langage et cette voix dont ils sont tous en quête, demeurent, énigmatiques, inaccessibles au point qu'il est difficile de trouver les mot pour les décrire. Néanmoins c'est à la musique qu'ils font constamment penser. Dans le roman de David Mitchell, le langage est comme mis au défi de combler son écart avec la musique, seule capable d'exprimer la rythmicité même du monde et sa possible harmonie[412]. La musique possède cette propriété incomparable d'accueillir de la discontinuité pour l'intégrer dans des dimensions de fluidité et de continuité. Lorsque Frobisher compose son quatuor qui fait pleinement écho à la construction singulière du roman de Mitchell, il en appelle à une ouverture et un dépassement de tous les codes et toutes les frontières :

> Working nights on *Cloud Atlas Sextet* until I drop, quite literally, no other way to get off to sleep. My head is a Roman Candle of invention. Lifetime's music, arriving all at once. Boundaries between noise and sound are conventions, I see now. All boundaries are conventions, national ones too. One may transcend any convention, if only one can first conceive of doing so. Take this island, midstream between timbre and rhythm, not down in any book of theory, but it's here! Hear the instruments in my head, perfect clarity, anything I wish for (CA 479).

Cet appel de Frobisher à dépasser les conventions les plus établies en donnant un nouveau rythme à la musique présente d'étranges similitudes avec l'approche de la rythmicité du langage

[412] Julia Kristeva s'est aussi penchée sur la question de la rythmicité du langage dans un article où elle élargit la dimension strictement musicale et acoustique du langage à des fonctions d'ordre sémiotique et figural : « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du *« Neveu de Rameau »* : « La musicalité de la langue […] remonte à ces bases de la fonction sémiotique : articulation de marques vides (phonèmes) liées aux charges pulsionnelles – représentations, passage au signe. Le langage poétique retire dans l'ordre symbolique la musicalité et la gestualité fondamentale de la semiosis. Il se produit donc une mise en série du système de signes, et une spatialisation du signe aussi bien vers l'infinité des enchaînements que vers les bases pulsionnelles » (Kristeva 1977, 191).

comme « dérangeant les significations » que propose Jean-François Lyotard dans *Discours Figure…* :

> Par ses blancs, ses corps, les plis de ses pages, le langage a donné asile à des attentes à des pesanteurs, à des accélérations qui prennent corps d'une étendue sensible. Par-là, la poésie radicale exhibe qu'il y a du sensible en puissance dans le sensé. Où est-il logé ? Pas directement dans la matière des mots […] mais dans leur arrangement. On va dire que le sensé, la signification tient entièrement à l'arrangement des unités. […] Le dérangement des significations tient en des formes : les éléments (mots) sont isolés par des distances imprévues marquées de variabilité. Ils occupent des places variables (Lyotard 1971, 68-69).

Pour trouver son rythme singulier, la parole a donc besoin de la voix qui elle-même est tributaire d'un souffle. Pierre Fédida, qui s'est intéressé au souffle, définit l'air[413] comme symbolique même du mouvement fluide de l'inconscient, proposant une poétique singulière qu'il associe à tous les domaines artistiques en s'interrogeant dans son texte certainement le plus connu — « Le souffle indistinct de l'image » — sur les moyens de sortir l'image de sa fixité, en lui apportant un souffle. Ces remarques éclairent son étude des formes en mouvement comme les nuages, les chevelures au vent ou les draperies qui ne sont pas loin de l'esthétique même de *Cloud Atlas*. La voix se nourrit de ce souffle qui, de la *rouah* des hébreux au *pneuma* des grecs, est le principe même de la vie. Elle est ainsi en mesure, par sa dynamique et ses tonalités multiples, de refléter un sens un peu mystérieux mais toujours spécifique.

Dans *Jerusalem*, le chef de la petite escouade de soldats chargée de la sécurité de la prison de Queenstown prend l'étrange décision de conduire la jeune recrue Simeon Matete devant la cellule du Zakulu. Ce prisonnier s'exprime dans une voix absolument étrange et inquiétante :

> But before any of other guards could choose to answer, the prisoner began to speak again, only this time the voice that emanated from his mouth was indisputably not his own. The voice came fast, clipped and insistent. Most of all, though, it came speaking an arcane English that Simeon struggled to understand (J 13).

Un peu plus tard, le même prisonnier s'exprime avec une autre voix : « The zakulu's voice was like hot wax slowly filling his head. He closed his eyes and listened (J 15). Cette voix est profonde, agréable, musicale, presque envoûtante. Autant la première voix, celle de la possession, était pour Matete difficile à comprendre autant la deuxième voix est douce et

[413] Dans « Air et pierre », Georges Didi-Huberman explique : « Faut-il s'étonner que le grand travail de Pierre Fédida sur *l'absence* – ce « travail d'une vie » comme Gilles Deleuze en 1978, le qualifiait déjà – ait pris la consistance, dans les dix dernières années de sa vie, d'une pensée de l'air en tant qu'il serait non seulement le véhicule de la parole – c'est-à-dire aussi de la plainte et du chant – mais encore le milieu par excellence du figurable, le mouvement même atmosphérique et fluide, de l'inconscient comme tel » (Didi-Huberman 2005, 127).

compréhensible. Cette scène au tout début du roman de Neate en révèle toute la thématique, la juxtaposition de deux voix émanant d'un même personnage ne pouvant qu'interroger le lecteur. Une vérité est donc à rechercher depuis cette dissonance confirmant que les voix offrent souvent un accès privilégié à des réalités complexes, cachées ou obscures. La voix éveille systématiquement la sensibilité, ce qui n'est pas nécessairement le cas du contenu d'un énoncé. Elle révèle aussi une part d'intime du sujet. Le concept d'un énoncé formel qui, à lui-seul révélerait la vérité de son énonciateur est une illusion de l'esprit. Toute énonciation pour exprimer un sens authentique exige les nuances que lui apporte la voix révélant une part de la vérité intime du locuteur. L'expression de la parole vulnérable ne peut s'appréhender indépendamment de ses dimensions vocales et physiques. Indissociables des rythmes de l'oralité[414] et accordant les résonances de la parole à celles du corps, elles la positionnent dans un champ dont la topologie est vivante, mouvante et dynamique. Ce champ nous semble présenter de grandes analogies avec celui de la figure.

c.3) Parole vulnérable et figuralité

Dépasser la dichotomie entre d'un côté un sens sensible et corporel et de l'autre le langage comme domaine de l'abstrait et du concept en les percevant comme s'articulant dans un jeu infini d'entrelacs conduit à porter attention aux formes que prennent tous le échos témoignant de la relation pathique du sujet au monde. Si la matérialité de la voix peut faciliter cette jonction, elle n'est toutefois pas suffisante. Encore faut-il que la parole et la voix qui la porte assurent cette ouverture permettant, comme l'exprime Claude Romano, que les mots en tant que « formes en formation » atteignent le sensible et y trouvent leur sens :

> À l'instar des *Gestalten* en musique, les mots sont des formes en formation qui s'adressent à l'écoute de notre corps et nous atteignent, flèches vibrantes issues de notre sensibilité, comme des modulations de l'espace et des structurations du temps (Romano 2010a, 854).

La relation pathique du sujet au monde peut le conduire à développer une qualité de parole le mettant en capacité d'utiliser les potentialités créatrices du langage. Des formes nouvelles[415] peuvent alors apparaître, issues d'un espace de perméabilité entre le dedans et le dehors au sein

[414] Dans *La Haine de la musique*, Pascal Quignard définit l'ouïe comme, plus que tout autre sens, se caractérisant par une ouverture au monde : « Elle ne connait ni paupières, ni cloisons, ni tentures, ni murailles. Indélimitable, nul ne peut s'en protéger. Il n'y a pas de point de vue sonore. […] Il n'y a pas de sujet ni d'objet de l'audition » (Quignard 118).

[415] Michel Collot, dans *Poésie moderne et structure d'horizon,* définit la figure à partir de la métaphore comme outil de construction de configurations sensibles renversant le sens de toute expérience : « […] le « transport » métaphorique n'est pas un mouvement à sens unique, mais un échange une « interaction » une « inter animation » de mots grâce à laquelle le comparé est envisagé à travers le comparant et réciproquement » (Collot 2005b, 235).

duquel s'opère un déploiement d'échos et de réverbérations souvent inédits. L'image, par son figement, comme nous l'avons précédemment analysé, est un espace où la vulnérabilité est niée. En revanche, la figuration, comme lieu et processus où les rapports d'appropriation et de possession deviennent impossibles, est celui où la parole vulnérable trouve naturellement sa place[416]. Le processus de figuration tel que le définit Lyotard dans *Discours, figure*… (1971), offre de dépasser les limites du langage[417] permettant d'exprimer ce qu'il ne peut pas dire, lui assurant une ouverture permanente sur l'extérieur du discours et sur un au-delà de celui-ci :

> Il n'est pas question de passer de l'autre côté du discours. Seulement de l'intérieur du discours, on peut passer à et dans la figure […] On peut passer dans la figure sans quitter le langage parce qu'elle y est logée […] La figure est dehors et dedans (Lyotard 1971, 13)

La figure tient donc d'un défi consistant à exprimer ce que le langage ne peut pas dire de façon directe, tout en restant à l'intérieur du langage. On pourrait alors considérer comme préalable à ce défi la nécessité de ce « déverrouillement » lié au dire tel que le définit Levinas dans *Autrement qu'être* :

> Le déverouillement de la communication […] s'accomplit dans le Dire. Il ne tient pas aux contenus s'inscrivant dans le Dit et transmis à l'interprétation et au décodage effectué par l'Autre. Il est dans la découverte risquée de soi, dans la sincérité, dans la rupture de l'intériorité et l'abandon de tout abri, dans l'exposition au traumatisme, dans la vulnérabilité (Levinas 1978, 82).

La vulnérabilité d'exposition à la blessure devient alors le substrat même de toute figuration. Evelyne Grossman a consacré un ouvrage à ce processus de figuration dans les œuvres d'Artaud, de Beckett et de Michaux, en montrant que toute figuration émergeait toujours du travail de forces de défigurations qui, paradoxalement, se révélaient créatives en devenant forces de figuration[418]. La vulnérabilité aide à mieux percevoir comment figuration et défiguration sont indissociables, car c'est d'elle que naît toute dynamique non maîtrisée qui certes abîme et détériore des formes fragiles par nature mais surtout leur offre des perspectives

---

[416] Ainsi, Heidegger, dans *Les Chemins qui ne mènent nulle part*, dissocie la représentation du figuratif : « Le côté objectif du monde devient con-stant dans la production représentante. Cette représentation présente. Mais ce présent est présent dans une représentation qui a le caractère du calcul. Cette représentation ne connait rien de figuratif » (Heidegger 1962a, 366).

[417] François Aubral analyse la figure chez Lyotard comme permettant d'accéder à « l'irréductible profondeur du désir […] par-delà le langage » : « Cette part d'ombre de l'ordre du rythme et non pas du discours, renvoie à une altérité de la parole qui la met en prise directe avec la plasticité et avec le désir. Par la « médiation » du figural, la figure est travaillée par le libidinal […]. Loin d'une forme plate qui découpe le contour, elle devient épaisseur, intensité, désir. […]. Elle manifeste et donne à voir l'irréductible profondeur du désir aux prises avec lui-même par-delà le langage et toute herméneutique » (Aubral 135).

[418] « À l'encontre des idées reçues qui assimilent éducation et repérage des formes, apprentissage des modèles et des rôles, adhésion aux moules et empreintes, la défiguration est tout à la fois dé-création et recréation permanente (« sempiternelle » aurait dit Artaud) des formes provisoires et fragiles de soi et de l'autre » (Grossman 15).

de renouvellement. Il n'y aurait donc pas de défiguration sans refiguration. La figuration qui est apparition d'une forme dans le processus même de sa déformation est le lieu de destination de toute parole vulnérable car, issue elle-même d'une altération, elle peut en accueillir les effets. Le figural, chez Lyotard, se révèle ainsi comme une énergie qui bouscule les significations pour y inscrire l'avènement d'un sens toujours en relation avec le désir :

> Une figure est installée au fond de notre parole, qui opère comme la matrice de ces effets : qui s'en prend à nos mots pour faire avec eux des formes et des images. L'étendue du désir vient faire le lit des pensées et les y couche (Lyotard 1971,129).

Pour Lyotard, le désir investit la figure sur un mode de défiguration et cette défiguration n'est jamais abolition de la figure. Cette défiguration peut obéir à de nombreuses modalités comme celles de la déformation, de la dégradation, de la décomposition, de l'envahissement mais toujours par elle s'opère une mutation traduisant l'effet du désir comme opérant une transformation.

S'il est une thématique caractéristique de *What a Carve Up !*, c'est bien celle de l'envahissement. Les Winshaw ont littéralement accaparé l'existence de Michael et cela le conduit à enquêter et à écrire, s'inscrivant dans un processus qui lui échappe mais va lui révéler sa propre vérité. Nous avons aussi eu l'occasion d'examiner comment l'esprit de Michael est constamment encombré par ce fantasme entretenu par ce film qui l'obsède depuis son enfance sur lequel vient se greffer celui du corps de Fiona gagnée par la maladie qui lui sera fatale. Ces deux formes de ressassement se superposent dans un même effet figuratif :

> So how could I suddenly accept that it was now one of the forces conspiring against Fiona – that it had already crept into her blameless life? It was as if cracks had started to appear in the screen and this awful reality was leaking out: as if the glass barrier itself had magically turned to liquid and without knowing it I had slipped across the divide like a dreaming Orpheus (WAC 411).

La notion de failles explicitement utilisée par Jonathan Coe est essentielle à l'apparition de la figure car ce sont elles qui ouvrent l'accès à ces forces, produisant des formes imprécises et floues qui s'imposent au sujet et contre lesquelles il ne peut rien. Michael utilise une référence mythologique très connue, celle d'Orphée, illustrant en général le destin du poète qui, tel l'amant, descend aux enfers et se heurte à des forces maléfiques. Un jeu d'échos multiples se met en place, intégrant les forces destructrices de la maladie, mais aussi celles déclenchées par ce film qui l'a hanté et condamné à passer de longues heures devant un écran : « All my life I'd been trying to find my way to the other side of the screen » ? (WAC 411).

Le déploiement de la figure relève toujours d'un paradoxe car elle consiste à trouver une forme nouvelle à partir d'une défiguration de la forme que pensait avoir pris le sujet. Dans « Le stade du miroir comme formation de la fonction du je, Lacan associe les « imagos » à ces « apparitions du double où se manifestent des réalités psychiques hétérogènes » (Lacan 1949, 451) pour exprimer les ambiguïtés douloureuses que le sujet éprouve à propos de sa propre image lorsqu'il la perçoit instable au point d'être défigurée, cassée[419]. Toutefois, c'est justement là que s'amorce le processus de figuration car il consiste à jouer de l'écart qui est en train de se créer. La figure se différencie ainsi radicalement d'une représentation imagée qui chercherait à offrir une description fidèle comme celle d'un double figé que Blanchot, dans *L'Amitié,* qualifie de « double fixe qui, lui, échappe à la vie » (Blanchot 1971b, 49). L' inscription du sujet dans un processus instable et à l'issue incertaine, le renvoyant à sa vulnérabilité est caractéristique du schéma de défiguration/refiguration que nous appréhendons donc comme une forme d'épreuve.

La portée très métaphorique de l'envahissement du cerveau de Ewing, tient de ce processus, prenant tout son sens parce que dû à une malfaisance humaine. Ewing vit son empoisonnement de façon confuse, croyant naïvement qu'un ver attaque son cerveau et que son ami, le Docteur Goose lui administre un vermifuge qui va l'en débarrasser :

> My Parasite still writhes at night, like a new babe's finger, igniting spasms of pain & dreams obscene & monstrous visit me. 'A sure sign,' Henry consoles me, 'your Worm has reacted to our vermicide & seeks shelter in the recesses of your cerebral canals whence visions spring. In vain *Gusano Coco* hides, dear Adam, in vain. We shall winkle 'im out!' (CA 37-38)

La figure de l'empoisonnement fait ainsi écho au discours hypocrite et fourbe de Goose et à la naïveté d'Ewing tout en participant de l'évolution de ce dernier, d'une altération subie vers une refiguration de lui-même par un engagement lucide et conscient.

La figure de l'inceste dans le roman d'Amis est beaucoup moins explicite mais le processus de défiguration/refiguration fonctionne avec d'autant plus de puissance :

> Des closed his eyes and saw himself in the granny flat at the age of thirteen. He was, as usual, weeping into his sleeve – while Gran stroked his hair and softly hummed along with that emollient melody, 'Hey Jude'. *Hey Jude don't make it bad. Take a sad song. And make it better*. The hugs, the hand-clasps, the vast and trackless

[419] L'explication précise de Lacan est la suivante : « Pour les *imagos* en effet, dont c'est notre privilège que de voir se profiler dans notre expérience quotidienne et la pénombre de l'efficacité symbolique, les visages voilés — l'image spéculaire semble être le seuil du monde visible, si nous nous fions à la disposition en miroir que présente dans l'hallucination et dans le rêve *l'imago du corps propre*, qu'il s'agisse de ses traits individuels, voire de ses infirmités ou de ses projections objectales, ou si nous remarquons le rôle de l'appareil du miroir dans les apparitions du *double* où se manifestent des réalités psychiques d'ailleurs hétérogènes » (Lacan 1949, 451).

> silences. Gran said that grief was like the sea; you had to ride the tides (*So let it out and let it in, hey Jude, begin*), and then after months, after years (LA 34-35)

L'ambiance semble paisible : un peu de musique, une évocation vaguement nostalgique exprimée par Grace, les paroles d'une chanson des Beatles. Tout cela est quelque peu dérangeant dans ce contexte incestueux, comme ce mot qui surgit, « trackless », évoquant un dérapage. Martin Amis parvient à traduire toute la dimension incompréhensible, absurde et scandaleuse de l'acte honteux subi par Desmond, bizarrement bercé par le texte d'une mélodie. Une destruction s'opère suite à une sorte de piège doucereux tendu par Grace qui a su utiliser les ressorts d'une quête affective et d'un langage tendre. Tout cela n'est évidemment pas explicité et il demeure une part énigmatique qui laisse aux mots leur part de silence et de secret. Ce jeu figuratif est en réalité un processus extrêmement périlleux positionnant les deux personnages sur le fil d'un rasoir, sachant que tous les deux vont tomber, Grace entraînant Desmond dans sa propre perte. La figure fonctionne par la création d'une atmosphère musicale assez vague qui masque un acte honteux à peine suggéré, donnant ainsi l'amorce d'une forme à l'irreprésentable.

Chez McGregor, ce n'est pas un ver qui envahit l'esprit de Laura mais une interrogation sourde liée à sa part de responsabilité dans la mort de son père. Cette interrogation est très confuse car elle-même a du mal à comprendre ce qui s'est passé. Pourtant, cet événement marquera son existence pour toujours. Elle ne cesse de ressasser les mêmes interrogations et son esprit semble ne plus pouvoir s'en libérer :

> Where did she go. Why did she never go back to the flat when she knew he was waiting. How could she just forget. How could she just let someone else. Was she trying to. Was she making him. […] Did she go back. Did she see him again. Did she climb in through the window one more time and say Dad I'm back but I didn't bring nothing I aint got nothing for you. You'll have to wait for someone else. Is that it. Is that what happened. […] Did she climb back out the window while he still said Laura don't go what you doing. Was the last thing she ever saw ever heard him say. Is that it. Can she get that out of her mind now. Can she ever get that out of her (ED 167-168).

En réalité, le lecteur ne peut déterminer si ce sont véritablement les interrogations de Laura ou celles du groupe telles qu'il les projette sur elle. Néanmoins, cette façon de suggérer une culpabilité assumée collectivement tient aussi de la figure. L'essentiel est l'expression d'une réelle empathie avec la très probable souffrance de Laura qui devra continuer à vivre avec le poids sur la conscience d'une terrible négligence. En effet, si l'on peut imaginer de multiples modalités d'altération servant de support au processus de défiguration/figuration, elles

convergent toutes de façon plus ou moins explicite vers le processus de la possession, de la hantise dont l'archétype est le fantôme.

Dans *Jerusalem,* le zakulu est possédé, envoûté et, pour le jeune garde Simeon Matete, il s'agit d'une énigme absolue :

> Simeon watched, terrified but transfixed. He recognized possession, of course, and he'd heard of mediums giving voice to any manner of totem ancestor. But to witness a spirit medium (not only that, but the most famous *zakulu* in the country) speak like this was incomprehensible. What could it mean? (J 14).

L'envoûtement, la hantise, la possession sont indissociables du processus de la figure. Envoûtement vient du latin *vultus* (visage) faisant référence aux figures de cire représentant la personne sur laquelle sont jetées des malédictions. Envoûter, c'est d'abord réaliser une représentation de la personne que l'on veut « posséder » et exercer sur elle une domination dont elle ne pourra se libérer. La personne envoûtée, comme Musa Musa, celle hantée, comme Laura, celle empoisonnée, comme Ewing, voire celle traumatisée, comme Desmond, sont toutes propulsées malgré elles vers des états mentaux qu'elles ne peuvent plus maîtriser. La parole de ces personnes est une parole radicalement altérée et défigurée. Toutefois, une parole nouvelle peut étrangement naître de cette altération. Comme le suggère la construction de *Jerusalem,* ce processus de défiguration/refiguration au cœur même du langage ne peut trouver son sens véritable que s'il prend une dimension politique. Si à la défiguration on associe en effet les rapports de domination qui affectent directement les formes de vie des sujets le plus vulnérables, toute forme de résistance de leur part va tendre à refigurer ce que la domination avait antérieurement défiguré.

III) TROISIÈME PARTIE : LE DÉFI, LA DÉFINITION D'UNE ÉTHIQUE POLITIQUE DE LA VULNÉRABILITÉ

Notre réflexion va désormais consister, à partir de la lecture des cinq œuvres de notre corpus, à tenter de définir les grandes lignes d'un possible vivre ensemble qui ne se structurerait plus en référence à des visées normatives comme celle de justice mais émergerait plus modestement d'une vulnérabilité partagée[420]. Il nous semble en effet que la vulnérabilité ne peut s'inscrire dans une perspective résolument politique que par une sensibilisation à des dynamiques associant l'imaginaire et la réalité, et s'ouvrant à des formes de socialités totalement inédites. Comme nous avons pu l'examiner dans les deux précédentes parties de cette thèse, la vulnérabilité ne peut jamais être appréhendée comme une problématique qu'il s'agirait de résoudre, ni comme un ensemble de questions auxquelles il faudrait trouver des réponses. Elle est indissociable des épreuves que vivent les sujets dans leur présence à eux-mêmes, aux autres et au monde. Aborder le politique depuis la thématique du vulnérable conduit à chercher à créer des liens entre des ressentis et des vécus souvent de l'ordre de l'intime et une dimension collective dont ils ne peuvent être dissociés. Les épreuves que traversent les sujets, parcourent aussi le collectif. La vulnérabilité ouvre ainsi à un champ relationnel très vaste qui naît d'un contact plein avec le monde. Le défi que le vulnérable adresse au politique est de chercher comment se relier à un fond originaire d'où pourraient émerger des dynamiques collectives tout à fait inédites.

Dans un premier chapitre nous montrerons comment les œuvres de notre corpus offrent une approche très politique de la vulnérabilité conduisant à concevoir la vulnérabilité elle-même comme un concept politique dans la mesure où elle incite à repenser l'idée de société. Les expériences vulnérables telles qu'elles sont vécues par les personnages de ces romans font appel à des formes d'action qui ne peuvent trouver de sens que dans un contexte social et politique mais surtout font signe vers d'autre conceptions de ce pourrait être le commun[421]. Dès que l'on s'abstrait d'une conception purement ontologique de la vulnérabilité, l'exposition du sujet à des expériences sensibles et collectives conduit à une réflexion d'ordre politique privilégiant des

[420] Comme cela a été maintes fois démontré, le concept même de vulnérabilité conduit à se détacher radicalement des normes abstraites comme celle de justice de John Rawls.

[421] En tentant de nous inscrire dans ce sens que préconise Corine Pelluchon dans son ouvrage, *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité*, nous montrerons que notre corpus offre des ressources susceptibles d'aider à penser une approche de la responsabilité politique prenant en compte le vulnérable.

dynamiques d'attente et d'attention à l'autre. Nous verrons dans un deuxième chapitre que ces dynamiques sont autant de voies pour définir une subjectivité politique que l'on pourrait qualifier de vulnérable et offrant des perspectives d'une réconciliation possible du sensible et du politique. Cela nous conduira dans un troisième chapitre à nous interroger sur les façons dont ces dynamiques exigeantes pourraient sortir le politique des horizons de sens sclérosants pour contribuer à définir une véritable éthique politique de la vulnérabilité, quitte à en accepter le caractère de défi et d'impossibilité au sens derridien du terme.

CHAPITRE VII : LA VULNÉRABILITÉ COMME CONCEPT POLITIQUE

Il est encore aujourd'hui fréquent d'opposer le monde politique au monde naturel qui serait de façon exclusive celui de la vulnérabilité. Notre corpus permet de montrer que ces deux niveaux sont indissociables dans un rapport conjoint à la vulnérabilité. La société comme la nature offrent chacune des paramètres explicatifs de la vulnérabilité mais qui n'acquièrent une réelle pertinence que lorsque l'on cherche à les relier.

Pour commencer, nous examinerons comment le monde social et la vulnérabilité ontologique non seulement sont en interaction permanente mais se co-produisent en pleine réciprocité, ce qui exige dans un premier temps de ne pas occulter les formes spécifiquement sociales de la vulnérabilité[422].

Dans un deuxième temps, nous défendrons cette idée que la prise en compte de la vulnérabilité est non seulement utile et pertinente mais indispensable au politique. La vulnérabilité pourrait ainsi être définie comme raison d'être du politique et contribuer à lui redonner du sens même si leur articulation demeure extrêmement délicate. Toutefois, il faut pour cela surmonter un double risque qui est celui d'une décrédibilisation du concept de vulnérabilité mais aussi d'un brouillage du champ politique lui-même.

Enfin, nous examinerons les difficultés à définir ce que pourrait être une politisation du vulnérable en soulevant la question de la complexité de la notion même de politisation[423]. En effet, si l'on peut envisager un rôle du politique pour pallier les vulnérabilités, cela ne doit pas occulter que le politique a, dans l'histoire, contribué à accentuer et même à créer des

---

[422] Dans « Vivre à la merci », Estelle Ferrarese explique : « Tout d'abord, il est évident que la vulnérabilité n'existe qu'en situation, fût-elle celle de l'absence d'organisation que serait l'état de nature. En même temps, si soutenir cela ne pose pas de gros problèmes conceptuels, la naturalisation de la vulnérabilité par la référence à une fragilité ontologique est particulièrement meurtrière d'un point de vue politique, frappant du sceau de la naïveté ou de la confusion épistémologique tout énoncé visant à la parer. Elle concourt en outre à légitimer l'organisation existante de cette vulnérabilité. En effet, les institutions protègent toujours, dans leurs agencements même, certains et en exposent d'autres à différentes formes de torts. De ce point de vue, penser une vulnérabilité constitutive implique aussi d'inverser la relation traditionnelle entre le problème politique et le problème anthropologique ; si l'institution humaine se donne pour fondement et justification, une nature humaine, elle concourt à la produire » (Ferrarese 2009, 132).

[423] Dans *La politisation* (2003), Jacques Lagroye a bien distingué la définition de la politique comme participation à des activités étiquetées comme politiques et une autre conception l'élargissant à l'ensemble des rapports sociaux. Ce dépassement de la sphère politique, appréhendée trop souvent depuis les seules actions de ceux qui en sont les professionnels, offre une base théorique pour concevoir des formes d'expression politique au-delà de toute approche conventionnelle. Dans un article intitulé, « Contribution à une histoire sociale de la conception lagroyenne de la politisation » (2010), Myriam Aït-Aoudia, Mounia Bennani-Chraïbi et Jean-Gabriel Contamin font référence à un « jeu » permanent « d'apolitisation et de re-politisation » traversant les sociétés (Aït Aoudia 218). L'idée selon laquelle le sujet en tant qu'être social participe toujours d'un « jeu politique » dont il ne peut s'extraire avait été défendue par Pierre Bourdieu : « Dans le cas des champs sociaux qui, étant le produit d'un lent et long processus d'autonomisation, sont, si l'on peut dire, des jeux en soi et non pour soi, on n'entre pas dans le jeu par un acte conscient, on naît dans le jeu, avec le jeu et le rapport de croyance d'illusion, d'investissement est d'autant plus total, inconditionnel, qu'il s'ignore comme tel »(Bourdieu 1980, 112).

vulnérabilités par le biais d'idéologies conduisant à la mise en place de multiples systèmes d'oppressions.

a) Des formes de vulnérabilité spécifiquement sociales

La vie politique et sociale est toujours affaire de langage et de discours et les réalités qu'elle cherche à appréhender ne sont jamais transparentes ni parfaitement objectivables. Il ne semble exister d'autre possibilité que de les appréhender au travers de pratiques de représentations qui s'enchevêtrent, suscitant l'impression confuse d'engrenages opaques et inéluctables. Aux conditionnements sociaux vécus comme aliénants, se superposent des discours contradictoires aux contenus souvent incohérents. Articulant des arguments simplistes et réducteurs à des analyses d'une complexité souvent rebutante, ce qu'il est convenu d'appeler « la parole politique » a pour effet pervers d'émousser tout sens politique. A priori, les situations vécues par les personnages de notre corpus ne semblent pas suggérer la possibilité d'une approche radicalement différente du politique qui correspondrait à l'émergence de nouvelles formes d'expression. Nous verrons d'abord comment sont entretenues des formes de représentations insidieuses associant le dominé à son exploitation qui non seulement se trouve ainsi justifiée mais surtout devient pour lui acceptable et presque naturelle[424]. Nous analyserons ensuite comment une légitimation politique des mécanismes de pouvoir, en instrumentalisant le vulnérable, rend son expression politique encore plus difficile. Nous nous pencherons enfin sur le phénomène de la précarisation comme crainte diffuse de l'exclusion qui, associée à un risque de généralisation de l'indifférence, crée un climat social pesant qui se déploie sans véritable prise en compte politique.

a.1) Modalités insidieuses de vulnérabilisation

Dans *Cloud Atlas*, lorsque le navire « La Prophétesse », à bord duquel naviguent Adam Ewing et le « médecin » Henri Goose, accoste sur une des îles de La Société, ils sont reçus par une petite communauté de colons dirigée par le prédicateur Horrox qui veille au respect scrupuleux de principes religieux. Les premiers contacts ne sont guère chaleureux, M. et Mme Horrox exprimant d'emblée une intransigeance absolue ainsi que leur méfiance : « Experience teaches us most vessels under so-called Christian flags bring us little but diseases & drunkards: We

[424] Dans *Contrefeux,* Pierre Bourdieu explique que toute création d'injustice s'appuie toujours sur un discours justifiant ceux qui en sont les auteurs car : « ils ont toujours besoin d'une 'théodicée' de leurs privilèges ou mieux d'une 'sociodicée', c'est-à-dire d'une justification théorique du fait qu'ils sont privilégiés » (Bourdieu 1998, 49).

must assume guilt until innocence is established » (CA 496). La scène devient vite amusante, le capitaine déployant tous ses talents rhétoriques afin de rassurer le pasteur :

> The captain bowed again. 'Madam, I can grant no pardon where no offence was given nor any taken.'
> 'Your prejudices against those « Visigoths of the Sea » are amply warranted, Mrs Horrox,' Mr Boerhaave entered the exchange, 'but I won't tolerate a drop of grog aboard our Prophetess, however the men holler! & oh, they holler, but I holler back, « The only spirit you need is the Holy Spirit! » & I holler it louder & longer!' (CA 496-497).

Cet échange serait effectivement très drôle si, derrière ces discours faux et hypocrites, ne se cachaient des réalités plus sombres. Le lecteur découvre ainsi que la petite communauté dirigée par le pasteur Horrox a procédé à la conversion de la population locale d'Indiens afin de l'exploiter outrageusement. *Cloud Atlas*, texte dont nous verrons la portée très politique, débute donc par la description d'une situation d'exploitation coloniale justifiée par un discours religieux dont la mise en pratique tient de modalités d'ordre de la magie, voire du fétichisme. En abusant de la crédulité des autochtones, les colons évitent tout véritable échange avec eux en les contraignant à adhérer sans contestation possible à une vision du monde dans laquelle ils ne peuvent se reconnaître[425]. Ewing découvre la logique économique du système théocratique du pasteur Horrox en assistant à un office religieux de cette communauté apparemment si exemplaire :

> I intended to join in the afternoon worship. Not a soul, not a dog, not even a Native, stirred the Sabbath stillness. I peered into the dim church, & so thick was the smoke within, I feared erroneously, the building was aflame! the singing was now over & substituted by choruses of coughing. Fifty dark backs faced me & I realized the air was thick with the smoke, not of fire, nor incense but raw-cut tobacco! for every man jack of them was puffing on a pipe (CA 500-501).

En fait de communauté de fidèles en prière, Ewing découvre une étonnante assemblée de fumeurs de pipes. Néanmoins, pour le prédicateur Horrox tout cela n'a rien d'incompatible avec le culte et aurait une fonction morale très bénéfique :

> Idle hands, Mr Ewing, & we both know what work the Devil finds for them. But by instilling in the slothful so- an' — so a gentle craving for this harmless leaf, we give him an incentive to earn money, so he can buy his baccy — not liquor, mind, just baccy —— from the Mission trading-post. Ingenious, wouldn't you say?' (CA 501).

[425] Dans *La Nouvelle Rhétorique,* Chaïm Perelman et Lucie Obrechts-Tyteca expliquent comment le processus de l'exploitation économique s'accompagne le plus souvent d'une grande méfiance des dominants envers toute discussion et toute argumentation vis à vis de ceux qu'ils exploitent : « toute argumentation est l'indice d'un doute » (C. Perelman et L. Obrechts-Tyteca 635).

Par son addiction au tabac, la population locale est ainsi contrainte à travailler dans les plantations pour se procurer de l'argent, la référence au diable et à l'oisiveté faisant ensuite office de justification ultime. Le discours du pasteur Horrox est un discours à la fois méprisant et raciste supposant une différence de nature irrémédiable et définitive entre les humains. Selon son raisonnement, le sujet occidental est le prototype même de l'humain[426] à partir duquel il définit les autres groupes humains. Ce qui est intéressant dans la description qu'offre David Mitchell du processus colonial, c'est le syncrétisme parfait qui s'opère entre le religieux, le biologique, l'économique et le social, ne laissant en réalité aucune place au politique[427]. Le discours d'Horrox est celui des certitudes, démontrant que l'univers des valeurs et des représentations est souvent bien plus figé que celui des réalités. *Cloud Atlas* est en effet construit comme une démonstration de la façon par laquelle des systèmes de pensée que l'on peut juger archaïques et détestables continuent à se ramifier historiquement, en prenant des formes apparemment modernes et même futuristes et en offrant sans cesse de nouvelles justifications.

La société futuriste de Nea So Copros peut ainsi s'appréhender comme une fidèle héritière du système de pensée du prédicateur Horrox. Sa mise en application s'opère seulement selon des formes plus systématiques grâce à des technologies plus sophistiquées. Nea So Copros est en effet un modèle de système fermé sur lui-même et totalement normé. Les individus sont littéralement intégrés physiquement et mentalement à des dispositifs dont ils ne peuvent s'extraire et qui les contrôlent de façon impitoyable. Cette violence symbolique mais également physique s'exerce de façon particulièrement efficace sur les clones qui ont été créés au service exclusif de ces dispositifs.

Après l'attentat commis par Yoona, un clone réfractaire qui a tenté de kidnapper un petit garçon pour s'évader et qui a fini réduit « en bouillie » sous les impacts de balles, une véritable campagne idéologique est orchestrée par la « Corpocratie » vis-à-vis des clones qui sont plus que jamais incités à une obéissance sans failles :

> If ever a pureblood mentioned the name 'Union' to us, *no matter how long our queues*, we must tell our Seer without delay. This was a new Catechism, stronger than all the others. If we obeyed, Papa Song would love us. If we failed to do so, we would never get to Xultation: we
> Would stay fresh-faced for ever and never receive a single work star.

[426] Historiquement, le XIXe siècle d'Ewing voit émerger le racisme comme théorie consistant à biologiser la différence. Ce qui n'était jusqu'alors qu'une problématique philosophique et religieuse, cherche à s'appuyer sur de prétendues certitudes scientifiques. Avant le XIXe siècle, le sentiment provoqué par l'autre différent était plus d'interrogation et d'étrangeté que de conviction d'une différence irréductible.

[427] Les écrits de Gobineau, consistant à créer un amalgame du biologique et du sociologique, sont symptomatiques de cette conception de la société comme un organisme naturel. Sur ce plan, l'œuvre de Marx est héritière de la pensée des encyclopédistes en s'inscrivant dans une perspective résolument rationnelle, historique et politique.

Did we understand?
Mutters of 'Yes, Papa Song' were voiced around the Hub.
'I cannot hear you! our Logoman xhorted us.
'Yes, Papa Song!' Every fabricant shouted 'YES, PAPA SONG (CA 203)!'

On retrouve un discours aussi simpliste que celui du pasteur Horrox, consistant encore et toujours à opposer des forces du bien aux forces du mal, à ceci près que ce combat n'oppose plus Dieu au diable, mais bien « Unanimité », qui soutient l'organisation politique en place, et des forces « négatives » plus ou moins occultes représentées par « L'Union », qui agiraient de façon sournoise en diffusant un mystérieux gaz altérant les consciences. Le discours est l'occasion de rappeler les valeurs d'obéissance inconditionnelle et d'appeler publiquement à la délation.

Cette société où l'ingénierie génétique est utilisée pour fabriquer des esclaves modernes au service exclusif du consumérisme et où les mots ne servent plus qu'à identifier des marques commerciales illustre les effets d'une forme de délire économique alimentant en réalité le processus de son autodestruction[428]. Sonmi, qui va reprendre le combat de Yoona, sera finalement arrêtée et devra se justifier face à l'Archiviste qui l'interroge sur ses motivations :

***Pre-Skirmish East Asia was a chaos of sickly democracies, democidal autocracies and nascent deadlands! If the Board had not unified and cordonized the re*gion we would have backslid to barbarism. How can any organization embrace such…terrorism?**
Corpocracy smells of corruption and senility. The sun sets.

You seem to have embraced Union propaganda wholeheartedly, Sonmi.
I might observe that you have embraced Nea So Copros propaganda wholeheartedly, Archivist (CA 342).

L'idéologie a ainsi totalement remplacé le discours religieux. Cependant, on y retrouve des thématiques très voisines. Le discours de l'archiviste consiste à prétendre que le régime de Nea So Copros est le seul rempart contre la barbarie et que le reste du monde n'est que chaos. Comme le pasteur Horrox, l'archiviste prétend détenir l'apanage de la sagesse, de la raison et de la vérité. Le discours idéologique comme le discours religieux reposent sur la nécessité d'entretenir des antagonismes puissants[429], ainsi que le montre ce simulacre de la constitution

[428] Comme l'analyse Sandrine Sorlin, Nea So Copros se caractérise par une sacralisation de l'économie à laquelle aucune forme de vie ne peut echapper, pas même le vocabulaire : « In this dystopian near future Korea (Nea So Copros) run by corporations, what is a brand in our reality has now become a common name without any capital letters : 'traffic jams' are now called fordjams. People are equipped with their sony, they wear nikes and rolex. The Media use nikons. In this consumerdom, everything has been de-sacralized, or rather, only one thing is sacred: business » (Sorlin 77). La fétichisation des marques qui ne fonctionne que sur un mode symbolique, sans aucun rapport avec des réalités, tient effectivement à la fois d'une désacralisation et d'une sacralisation dont les effets le plus manifeste sont une contamination du langage par des références marchandes.

[429] Dans son livre *The Origins of Totalitarism* (1951), Hannah Arendt note que des tendances totalitaires se manifestent lorsque les antagonismes se renforcent et conduisent à des attitudes de rejet et d'hostilité. Carl Joachim Friedrich et Zbigniew Brzezinski

artificielle d'une fausse opposition par la création de « L'Union ». Tout régime totalitaire, pour se pérenniser, a besoin d'un adversaire quitte à en simuler l'existence et la menace[430]. Mitchell assimile les effets des discours religieux ou idéologiques à ceux d'un véritable poison associé au processus d'autodestruction qui va conduire à la dissipation de cette société dystopique de Nea So Copros.

Le thème de l'empoisonnement est fondamental dans la construction de *Cloud Atlas*. Cette thématique parcourt l'ensemble du roman, montrant comment les individus peuvent s'empoisonner eux-mêmes de leur plein gré ou être empoisonnés malgré eux par des substances qui altèrent leur perception. D'autres sont métaphoriquement empoisonnés par un pouvoir de suggestion dont ils ne sont nullement conscients. Le naïf Ewing est convaincu qu'un parasite dévore progressivement son cerveau et que la morphine prescrite par ce bon docteur Goose finira par chasser le ver de son corps, alors qu'elle l'empoisonne lentement. De la même façon, dans le cinquième récit, Timothy Cavendish est empoisonné de calmants pour garantir sa soumission au régime de la sinistre maison de retraite dans laquelle il est enfermé. Tous ces empoisonnements proviennent toujours d'une volonté de sujets cherchant à pérenniser ou accroître de façon insidieuse leur emprise sur d'autres. L'invasion parasitaire sert ainsi de métaphore de la domination et de l'intrusion. Le Dr Goose justifie ses comportements ravageurs en arguant que la prédation est la loi de l'univers. Il affiche une lucidité cynique consistant à se dédouaner en estimant que son comportement est généralisé et donc, nullement condamnable :

> 'Dearest Adam, I *was* practising reserve & more than a little! I longed to shout *this* at the old fool: — "Why tinker with the plain truth that we hurry the darker races to their graves in order to take their land & its riches? Wolves don't sit in their caves, concocting crapulous theories of race to justify devouring a flock of sheep! 'Intellectual courage'? True 'intellectual courage' is to dispense with these fig-leaves & admit all peoples are predatory, but white predators, with our deadly duet of disease-dust & fire-arms, are exemplars of predacity par excellence, & what of it?"' (CA 509).

ont approfondi cette constatation, lui consacrant une analyse spécifique dans *Totalitarian Dictatorship and Autocracy* (1965). Ils se démarquent toutefois de l'approche d'Hannah Arendt qui, pour eux, se focalise trop sur le moment historique d'aberration et de folie qui a conduit à l'horreur des camps. Leur préoccupation essentielle est d'identifier les conditions favorisant une exagération de tendances inéluctablement présentes dans toutes les sociétés, même les plus démocratiques. Jean-Pierre Faye reprend également la problématique d'Hannah Arendt dans *Les langages totalitaires* (1980) en analysant comment le langage peut développer des champs conduisant au totalitarisme et comment des fictions originellement langagières peuvent s'emparer de la réalité. Il faut également citer le colloque « Le langage totalitaire d'hier aujourd'hui en hommage à Victor Klemperer », organisé sous la direction de Laurence Aubry et Béatrice Turpin, qui, en 2010, a consacré plusieurs travaux à cette question essentielle quant à l'avenir de nos sociétés.

[430] Dans *L'Invention démocratique*, Claude Lefort fait ainsi référence au besoin de : « l'Autre qui donne sa cohérence et son unité au système totalitaire » (Lefort 1994, 176). Cependant, la seule existence de cet Autre ne suffit pas. Pour qu'il puisse véritablement remplir sa fonction, il importe qu'il soit vulnérabilisé, combattu quand ce n'est pas exterminé : « La constitution du peuple-Un exige la production incessante d'ennemis » (Lefort 1994, 173).

Son raisonnement illustre une forme extrême de justification théorique de l'exploitation du vulnérable[431]. La psychologie d'Ewing métaphorise aussi tout ce qui s'inscrit dans le psychisme et fait accepter l'injustice, la domination, et vulnérabilise le sujet à son insu. Comme l'avait remarqué Max Weber, aucune domination ne peut perdurer par la force brute. Il s'agit en fait et de façon oxymorique de justifier l'inégalité comme la forme la plus aboutie de la justice[432]. Chacun aurait finalement l'existence qu'il mérite[433]. Le discours idéologique, par son caractère performatif, crée ce qu'il énonce en bloquant les dynamismes sociaux par une désignation autoritaire de la place de chacun dans la société. Il est significatif que la découverte de son empoisonnement par Ewing corresponde à sa prise de conscience politique et à sa volonté de lutter désormais contre toutes les formes d'égoïsme et de prédation :

> Why? Because of this: — one fine day, a purely predatory world shall consume itself. Yes, the devil *shall* take the hindmost until the foremost *is* the hindmost. In an individual, selfishness uglifies the soul; for the human species, selfishness is extinction (CA 528).

Cloud Atlas montre de façon allégorique comment toute société humaine se construit dans un jeu incessant de forces et de faiblesses qui peut se figer dans un triomphe mortifère et définitif du dominant. La politique pourrait être l'outil offert au vulnérable, comme le comprend très justement Ewing, pour se saisir d'opportunités afin que, contrairement à ce qui a cours dans le monde animal, la proie initiale ne soit pas nécessairement la victime finale.

a.2) Pouvoir et insensibilité instrumentale

La question du pouvoir est au cœur du politique comme nécessité d'un ordre qui serait nécessaire pour réguler des aspirations toujours contradictoires. Dès que l'on s'intéresse aux

---

[431] Dans *Le pouvoir monstrueux* (2010), Philippe Ségur écrit : « Pour se soustraire au cycle de la violence, le pouvoir doit cesser de se montrer dans sa vérité nue qui est domination. Il lui faut apprendre tel qu'il n'est pas et substituer à l'usage direct de la force physique un système intellectuel de justification. Le discours dominateur devient alors une forme d'action dominatrice. Loin d'avouer sa véritable nature, il distrait l'attention collective et la détourne vers des objets sophistiqués de légitimation » (Ségur 23).

[432] On retrouve le développement de cette idée dans un article de 1982 publié dans la *Canadian Review of Sociology and Anthropology* intitulé « Education and Support for Dominant Ideology » : « The concept of dominant ideology directs attention to the realm of ideas where legitimation is sought. Dominant ideology refers to belief systems, promulgated by and for the dominant classes, which make palatable to them, and in varying degrees to subordinate classes, the large inequalities in the social distribution of power and wealth […]. The version of these belief systems to which individual believers cling need not be logically and scientifically coherent […]. What is important about dominant ideology, regardless of its degree of sophistication, is its capacity to explain, justify and even, in some cases, to see justice itself in social inequality » (Baer & Lambert 174).

[433] Cette manière de lire la réalité du monde participe de la construction d'une légitimation. En effet, toute forme de domination, pour se pérenniser, est inévitablement conduite à instaurer un type de système que Jost et Major définissent ainsi dans *The Psychology of Legitimacy, Emerging Perspectives on Ideology, Justice and Intergroup Relations*: « We can now see that a relatively clear consensus emerged concerning the pivotal role played by attitudes, beliefs and stereotypes in the ideological perpetuation of the status quo through social and psychological processes of justification, rationalization and legitimization » (Jost & Major 7).

formes concrètes d'exercice du pouvoir, on peut constater que des investissements affectifs très forts s'y expriment. Si l'on peut penser que la possibilité d'émergence d'une politique du vulnérable s'amorce dès la prise de conscience par le sujet de son exploitation par un autre sujet et de la fausseté du discours dominant, les actions que le dominé pourrait entreprendre vont se heurter à des réalités de nature très politique. Très schématiquement, ces réalités sont celles des formes d'exercice du pouvoir. En effet, le pouvoir a pour fonction d'apporter une caution aux formes de vulnérabilisation sociales du sujet les plus insidieuses, leur offrant ainsi la légitimation qui leur manquait[434]. Cette légitimation peut même s'affranchir de tout discours puisqu'elle repose sur une organisation sociale qui ajoute une couche d'opacité à la réalité des rapports dominateurs en les parant d'une forme d'anonymat. Le sujet dominé et vulnérabilisé est alors paralysé par rapport à toute velléité de résistance. Le côté arbitraire de sa propre vulnérabilisation étant parfaitement occulté, il lui est difficile de se donner les moyens d'y résister. C'est ce mécanisme que les membres de la famille Winshaw utilisent avec une efficacité redoutable, aggravée par leur indifférence totale aux effets de leurs décisions sur des victimes innocentes. Mais eux-seuls ne peuvent suffire à expliquer cette malfaisance car leurs agissements sont incontestablement facilités par un contexte sociétal et politique qui leur laisse le champ libre. L'environnement économique et politique est en effet déterminant dans la construction du roman de Coe, qui est le plus souvent présenté comme une critique virulente des mesures prises par Margaret Thatcher pour démanteler les acquis liés au « Welfare State »[435].

Arrive un niveau où la légitimité du pouvoir est tellement ancrée que ceux qui s'en revendiquent peuvent ainsi s'affranchir de toute cohérence et de toute logique. Aussi maladroites et peu convaincantes que soient, dans *Cloud Atlas*, les explications d'Horrox, de Goose ou de l'Archiviste, elles témoignent toutefois d'un souci de légitimer leurs actions. Les Winshaw n'ont même pas besoin de faire cet effort et se contentent d'user de quelques grossiers subterfuges. Ainsi, le politicien Henry Winshaw, lors d'un débat télévisé, ne développe aucune argumentation se contentant de colporter une litanie de données chiffrées incompréhensibles.

---

[434] Dans *Domination,* Max Weber insiste sur ce fait que la domination, pour se légitimer, a besoin non de discours mais de structures : « Pour la domination, ce mode de fondation de sa légitimité n'est pas une affaire de spéculation théorique ou philosophique, mais induit des différences extrêmement concrètes dans les structures empiriques de la domination : cela tient à un fait très général, le besoin d'autojustification inhérent à tout pouvoir, voire à toute chance de vie » (Weber 59).

[435] L'impulsion du roman fut donnée à Coe par le film de Pat Johnson de 1961 : « With *What a Carve Up!* I knew I wanted to do a big political novel alongside this personal story about my childhood. The way into it I found was to write about the film I'd been obsessed with when I was a child, the one I recalled most strongly being that film, and when I made the choice to use it, the political idea immediately came to be at the same time, because I thought *What a Carve Up!* is the title I want for a novel about the Thatcher years » (quoted in Moseley 21).

Le jeune médecin hospitalier, Jane Gillan, qui l'a affronté lors de cette émission en fait le compte-rendu suivant :

> It was impossible, now, to connect that nervous, fresh-faced MP with the puffy, glowering old firebrand who stared at me across the table, thumping it with his fit and barking like a rabid dog as he answered Dr Gillam's questions. Or rather failed to answer them: for Winshaw's mode of political debate, by this stage in his career, had long since parted company with rational discourse and tended to consist entirely of statistics diluted with the occasional gobbet of scattergun abuse. And so, consulting a transcript of that discussion, I find that when Dr Gillam first raised the subject of deliberate underfunding as a prelude to privatization, his answer was: '17,000,000 over 5 years 12,3% of GDP 4% more than the EEC 35% up on the USSR 34,000 GPs for every HAS x 19,24 in real terms 9,586 for every FHSA seasonally adjusted 12,900,000 + 54,67 @ 19 % incl VAT rising to 47% depending on IPR by the UHSM £'4,52p NHS safe in our hands.' (WAC 138).

Les propos de Winshaw tiennent d'une forme d'incantation magique supposée témoigner de ses compétences en économie. Il s'agit surtout de créer une opacité par rapport à la réalité en empêchant toute discussion sur le fond. Cette tendance obsessionnelle à tout mesurer, à tout quantifier tient du dispositif au sens que lui donne Agamben : « J'appelle dispositif tout ce qui a d'une manière ou d'une autre la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben 2006, 16)[436].

Cette prétention à l'expertise ne poserait pas de problèmes si elle n'était pas un facteur de vulnérabilisation. Le recours systématique et arbitraire au chiffrage par Henry Winshaw a pour fonction d'occulter les réalités délicates et pénibles de la maladie et de la souffrance. C'est une façon radicale et brutale d'évacuer le vulnérable de la sphère sociale et politique, qui tout simplement n'y aurait plus sa place. Les chiffres font office d'écran confortable pour se protéger des réalités. C'est ce qu'a bien compris Thomas Winshaw le banquier :

> At last, to his delight, there was no longer any need for dealers ever to come into contact with one another, and every transaction was reduced to the flicker of electric pulses on a video screen. He had a camera installed in Stewards' own foreign trading room, connected to a monitor in his office, and here, staring at a screen which all day showed nothing but row upon row of his traders, themselves staring at screens, he would swell with quasi-sexual sensations of pride and power (WAC 309).

Ce rapport avec les « objets » du monde crée un sentiment de pouvoir à leur égard. Ainsi, tout lien effectif avec les autres et le monde peut ainsi totalement s'estomper, voire disparaître. Se crée alors un rapport exclusif aux images du monde dont nous avons précédemment analysé les

[436] Il ajoute : « Le dispositif est donc, avant tout, une machine qui produit des subjectivations et c'est par quoi il est aussi une machine de gouvernement » (Agamben 2006, 16).

méfaits. Dans le cas de Thomas, ce rapport est d'ordre pathologique, satisfaisant un besoin de domination très abstrait par lequel tout rapport vivant à l'autre disparaît. Thomas est dans l'incapacité d'établir le moindre lien entre les signes qui défilent sur son écran et qu'il manipule à sa guise et les réalités économiques et sociales souvent faites d'injustices, d'inégalités voire de souffrance que ces signes masquent. Comme l'explique Alexandre Abensour, il existe un risque que l'indifférence ne devienne « la substance même de nos vie » (A. Abensour 71). Dans le récit de Coe, les Winshaw exercent un pouvoir qui se déploie sans aucune limite dans un monde qui ne semble jamais leur résister[437], leur insensibilité, leur indifférence atteignant même le niveau du cynisme.

Mark, le fils de Godfrey, devenu marchand d'armes, fait preuve d'une telle indifférence à la mémoire de son propre père que son comportement intrigue un personnage a priori peu suspect de sensiblerie, à savoir un ancien nazi. Patron de l'usine d'armes chimiques allemande produisant entre autres du Zyklon B, qui avait été la cible de l'avion de Godfrey et épargnée de la destruction par la trahison de Lawrence, il s'étonne que Mark semble ignorer cette histoire :

> 'I wonder if you are familiar with the history of that factory. It narrowly escaped being destroyed by allied bombers in 1942. A British plane was sent out on a secret mission to reconnoitre the area, but the Luftwaffe were alerted and the unfortunate pilot and his crew were shot down. Does any this mean anything to you?'
> 'I'm afraid not. You forget that it happened a long time ago. Before I was even born.'
> The old man held his gaze for a moment and then pulled on the bell-rope beside the door.
> 'Quite true, Mr Winshaw. But as I say, you remain a puzzle.' (WAC 377-378).

Toute une pensée s'est développée associant l'accroissement de l'indifférence au développement de la rationalité instrumentale[438]. Toutefois, si l'on peut comprendre cette froide rationalité de la part d'un banquier, d'un marchand d'armes voire d'un politicien, elle est plus inquiétante quand on la rencontre chez une personne comme Dorothy travaillant dans le monde

[437] C'est le constat de Pierre Rosanvallon qui, dans *La Société des égaux* (2011), explique comment les liens sociaux ne cessent de se déliter, le sentiment d'appartenir à un monde commun s'évanouissant progressivement en lien avec le développement de l'individualisme et même des formes de consentement aux injustices et aux inégalités.

[438] Parmi les grandes antériorités on pourrait citer les *Manuscrits de 1844* de Karl Marx, l'essai de Georgiy Lukacs « Réification et conscience de classe » (1923) et *La dialectique de la Raison* (1944) de Theodor W. Adorno et Mark Horkheimer. La pensée d'inspiration marxiste a toujours associé aliénation, réification et développement de l'indifférence. Cependant, comme l'explique Gilles Lipovetsky dans *L'ère du vide* (1993), il n'est plus possible de continuer à tout expliquer par les seules mécanismes de l'aliénation alors que se développent des formes insupportables d'« indifférence pure » : « L'aliénation analysée par Marx, résultant de la mécanisation du travail, a fait place à une apathie induite par le champ vertigineux des possibles et le libre-service généralisé ; alors commence l'indifférence pure, débarrassée de la misère et la "perte de réalité" des débuts de l'industrialisation » (Lipovetsky 1993, 59-60).

du vivant. Dorothy Winshaw est décrite comme un personnage glacial, faisant preuve d'une véritable cruauté envers les animaux :

> Dorothy had always found that cost-effective methods of slaughter were hard to come by. The electrical stunning equipment installed in her abattoirs was both expensive and slow (if used with care, that is). […]. It was in the business of slaughter, all the same, that she felt her competitors continued to run at a slight advantage, mainly because this was the area which had been most glaringly neglected by George before she assumed overall management. She was amazed to discover that he had almost no personal experience of killing: she found him weeping openly as he struggled to finish off a cow which was sick with mastitis. His sledgehammer, aimed at the centre of the skull, had gone wide of the mark and crashed through the animal's eye. As it thrashed around in agony, George had just stood there, quivering and numb. It was left to Dorothy to fetch a clamp, secure the bloody, squealing creature by the nostrils and knock it dead with one almighty swing of the hammer. 'Men' she had muttered, in a scornful tone of voice, and had gone inside to change her clothes before settling down for a pre-dinner gin and tonic (WAC 250-51).

Tout au long de *What a Carve Up !,* Coe décrit des mécanismes qui, sous couvert d'être légitimés par une quête de rentabilité économique, sont véritablement mortifères. Non contente de s'enrichir de la maltraitance animale, Dorothy y trouve un véritable plaisir. Un cran plus loin, la qualité de ses productions lui importe aussi peu que leur effet nocif sur la santé des consommateurs. Le personnage de Dorothy alerte le lecteur sur les dangers de la « bioéconomie », lorsque la rationalité économique s'applique au vivant traité comme « matière ». L'insensibilité prend alors la dimension d'un mépris tenant à une logique exclusivement instrumentale qui, comme l'explique Axel Honneth dans *La Réification Petit traité de théorie critique,* repose sur « un comportement humain qui viole les principes moraux ou éthiques, dans la mesure où il traite les autres sujets non pas conformément à leurs qualités d'êtres humains, mais comme des objets dépourvus de sensibilité, des objets morts, voire des « choses » ou des marchandises » (Honneth 2007, 17). Honneth définit ainsi la réification certes comme une tentative pour réduire l'être humain à une chose, mais surtout comme un abandon conscient et systématique de toute dimension sensible du vivant[439].

[439] Dans son ouvrage *La démocratie insensible* (2012), Matthieu de Nanteuil énumère les mutilations, les morcellements les défigurations de la vie subjective opérées par l'administration des individus comme des objets, et plaide pour une réhabilitation du rapport sensible au monde. Michel Henry, s'appuyant sur une relecture phénoménologique de Marx, expliquait la barbarie de notre temps par la réduction de « la vie » à des abstractions propre à la « forme marchandise » et à l'administration objective du monde social (Henry 1991, 76).

a.3) Un environnement social perçu comme confus et menaçant

La machine à fabriquer de l'indifférence est aussi une machine à fabriquer des « laissés pour compte »[440] vivant dans une détresse telle qu'ils donnent l'impression d'être dépossédés de tout au point de ne plus savoir ce qu'ils veulent vraiment. Leur rapport à la société se résume alors à la crainte d'être définitivement rejetés, rejet que rien ne peut toutefois justifier[441].

Dans *Even the Dogs*, on ne connaît jamais le cheminement précis, ce parcours d'échecs et de ratages qui a conduit les personnages à leur situation de terrible précarité. Quelques éléments sont donnés mais aucune explication incontournable, comme des événements dramatiques qui auraient résolument tout fait basculer. Si les personnages expriment souvent de l'amertume, ils ne se positionnent jamais dans une opposition absolue, une révolte face à une société qui les a réduits à ce qu'ils sont devenus. Dans *What a Carve Up !,* Michael, malgré sa situation modeste, ne connaît pas une précarité aussi difficile mais développe une véritable haine, un rejet, voire un dégoût envers les Winshaw qui, à ses yeux, incarnent un système qu'il condamne. Ils exercent pour lui la fonction de ce « grand Autre » puissant et dominateur qui, sur un plan symbolique, offre bien des avantages. Ainsi, Michael se découvre et se reconstruit grâce à cette figure de l'abjection contre laquelle il s'insurge. La thématique d*'Even the Dogs* soulève la question de ce qu'il se passe psychiquement chez le sujet vivant une situation profondément injuste, lorsqu'il ne peut en identifier de responsable précis. Un rapport confus se crée vis-à-vis de la société qui n'est pas tant perçue comme coercitive que comme incohérente, absurde et surtout mensongère. Les personnages d'*Even the Dogs* expriment souvent leur amertume d'avoir été trompés et trahis :

> Didn't take much for Steve to start crying, once he'd had a drink. Brimful with tears that he kept fighting back, and his dark sunken eyes would catch the light and shine. My country lied to me; he would say. Clenching his fists. The first tears spilling down the webbed red lines of his face. They told me to fight for decency and the rule

---

440 Paul-Laurent Assoun dans un article « Précarité de la demande. Préjudice et précarité à l'épreuve de la psychanalyse » explique : « Ce que l'on voit venir sur le devant de la scène sociale de la modernité, plus communément, ce sont les figures couplées de la précarité et du préjudice. Pour désigner l'état de ces sujets qui manquent de (presque) tout, la langue a bien signifié ce dont il s'agit avec ce mot « précarité ». Certes, il s'agit de l'état incertain, inassuré, sans base ferme. C'est aussi — et plus littéralement — ce qui est sujet à révocation. Sens originairement juridique qui a trouvé son expression redondante dans la formule « précaire et révocable ». De fait, ce qui est révocable introduit une incertitude sur le présent et l'avenir. Mais le précaire (precarius), c'est bien littéralement ce qui est obtenu par la prière. Le préjudice désigne le fait d'être désavantagé, privé de quelque droit auquel le sujet peut légitimement prétendre — préjudice physique et moral, comme l'exprime le droit. Le terme praejudicium évoque le pré-jugement. L'état de préjudice est antérieur au jugement et comporte l'appel en justice comme son prolongement. Mais cela signifie plus radicalement ce sentiment existentiel du sujet préjudicié d'être d'ores et déjà « jugé », avant même que d'être né — ce qui marque son existence d'un sceau de culpabilité taraudante » (Assoun 2005, 8).

441 L'exclusion tient d'un mécanisme aveugle, inexplicable et injustifiable. On lui trouvait autrefois une raison divine à défaut d'être humaine. Mais les exclus l'étaient presque par nature : les pestiférés, les pervers…

> of law and that bollocks ant it was all over nothing, it was over sheep and grass and wind, it was a pissing contest and nothing else (ED 68-69).

Steve n'a pas été enrôlé de force dans l'armée. Il pensait en toute bonne foi qu'il se mettait au service de son pays. Son expérience malheureuse de la guerre des Malouines l'a profondément meurtri. Il ne se livre pas à des commentaires politiques sur une aventure militaire pour le moins contestable, mais il exprime simplement une déception d'ordre intime, profonde : « Mon pays m'a menti ». C'est presque obsessionnel chez lui. Il ne cesse de le répéter : « My country lied to me, Steve would repeat. Seemed like every time he had a story about the army he ended up with those words. My country lied to me. Like he expected any different » (ED 69). On l'a certes trompé mais il s'est aussi trompé lui-même. Comme chez tous ses compagnons du roman de McGregor, il y a une forme de naïveté chez Steve. Ses choix ont toujours une dimension trop affective. C'est une impression que l'on retrouve à multiples reprises dans *Even the Dogs*. Les personnages vivent dans un monde confus, sans explications, sans causalités. Ils éprouvent cette confusion de façon essentiellement affective. Il y a longtemps qu'ils ne cherchent plus à comprendre. De cette résignation à ne plus chercher à comprendre émerge une problématique d'une intensité politique singulière. Ces vies minuscules semblent s'être détachées du commun enfermées dans un dramatique « déficit de sens », ce qu'explique Guillaume Le Blanc dans *L'Invisibilité sociale* en parlant de « formes de déshumanisation » : « Une vie humaine est annulée quand elle n'est tout simplement pas perçue comme vie humaine. […] Perdre sa forme humaine, c'est en effet être soustrait de la visibilité des vies humaines et plonger dans une invisibilité mortifère » (Le Blanc 2009, 12)[442]. Que ce soit par la participation, la soumission, voire la contestation ou la révolte, les individus parviennent en général tant bien que mal à se maintenir dans un lien social. Dans *Even the Dogs,* la voix spectrale des personnages ne cesse d'exprimer leur « sortie du cadre », leur certitude de n'avoir plus de prise sur rien, d'être radicalement exclus et de tout percevoir comme suspect et menaçant[443]. Il est une vulnérabilité

[442] Cette « perte de forme humaine » est l'effet du processus de relégation que Guillaume Le Blanc définit ainsi : « Il convient de s'intéresser aux modalités sociales par lesquelles des vies sont reléguées comme vies de peu, vies de quasi-rien, dont l'effacement hors des filets des solidarités humaines semble sans espoir de riposte. Le phénomène majeur, à l'œuvre dans l'invisibilité sociale, est celui de la relégation. Par relégation, il faut entendre l'expulsion d'une vie hors des espaces consacrés. La relégation n'est donc pensable que par le dédoublement des espaces sociaux en espaces usités et espaces marginaux. Elle suppose l'établissement d'une frontière qui situe au dehors des formes de vie considérées comme peu viables et qu'elle maintient dans un espace limitrophe, sorte de bas-fonds de la forme sociale » (Le Blanc 2009, 14).

[443] Comme le remarque Neal Alexander, il est incontestable que la spectralité dans *Even the Dogs*, est indissociable de la portée politique du roman, renforçant le sentiment d'être à part des personnages : « Apparently deriving from the posthumous collective consciousness of the text's shifting constituency of characters, this spectral, interrogative voice is repeatedly contrasted with the dispassionate discourses and procedures of various state authorities - the police, welfare officers, social workers, pathologists - that McGregor likewise renders with consummate precision. The tensions and contradictions that result turn upon fundamentally political questions of inclusion and exclusion, significance and insignificance, of what can be said to be held in common and who is deemed capable of contributing to the common view » (Alexander 740).

spécifique de la relégation et de l'exclusion dont les répercussions subjectives sont complexes, faites d'un mélange confus de honte et de frustration, de colère et de résignation. Se cristallise ainsi une sorte de réflexe de méfiance absolu, comme l'exprime le jeune Ben :

> Should have learnt it years ago but. Way back when all those people he thought were helping him out were just grassing him up and getting him sent back to the home. In the day centre. At the church. The woman at the train station when he tried to jump the barriers. That bloke he asked for money outside the theater who put him up for the night. All of them going Yeah yeah I 'll help you out, son, and then running off to phone up and get him shipped off back to the home. (ED 148).

La méfiance de Ben fait penser à une vigilance presque animale mais elle traduit surtout la destruction de tout lien à l'autre. Cette incapacité à établir des liens de confiance avec les autres est déterminante dans les processus extrêmes de vulnérabilisation[444], traduisant la réalité d'un effondrement psychique. Dans *Un monde commun Pour une cosmopolitique des conflits,* Etienne Tassin a bien montré le danger de « perdre le souci du monde » qui guette les exclus, qu'il appelle aussi « l'acosmisme de déliaison » (Tassin 158). C'est en fait ce que l'on appelle d'un autre terme « la mort sociale ». Des formes de lien sont indispensables à tout sujet pour se construire. Sans ces liens s'opère une forme de « gel psychique ». Plus même qu'à sa vulnérabilité le sujet est mis en rapport à sa propre impuissance. Si, comme nous l'avons vu, il est souvent salutaire d'accepter sa vulnérabilité, il est quasiment impossible de s'assumer comme radicalement impuissant. Le sujet n'a d'autre issue que de tenter d'évacuer ses frustrations par des agissements violents à l'égard de l'autre ou de lui-même :

> Danny and Mike looking at each other. Thinking what was he on, what was this, what was going on. Ben crouching over the pigeon doing, what, something they couldn't see, something slow and deliberate and they called over to him but he ignored them. And when he stood up, he had half the pigeon in each hand. He'd torn it in two and was holding the bits up like a trophy and grinning all over like it was a joke, and Einstein was barking and snapping and running up and down the road. Danny and Mike didn't say a thing, except when Ben came back over to them Danny told him to fuck off. All blood on his hand and shit. Mike still muttering about it when the kid on the bike turned up with the gear. Tell you what though pal that's not normal, there's no way that's normal (ED 100).

La cruauté gratuite de Ben interroge ses compagnons d'infortune. On peut l'analyser comme exutoire à une rage sourde. Nous venons de voir comment peuvent être décrits les ravages humains que causent les mécanismes d'indifférence et d'instrumentalisation, notamment dans

[444] Une étude de 1983 de John Mirowsky et de Catherine Ross sur les quartiers défavorisés américains intitulée, « Paranoia and the structure of powerlessness », offre des éclairages sur les soubassements de la méfiance. Ces chercheurs ont montré que le développement de la méfiance est la conséquence d'une interaction entre un individu et une configuration sociale. L'environnement, lorsqu'il est perçu comme menaçant, constituerait donc le terreau de la méfiance (Mirowsky et Ross 228-239).

What a Carve Up !. Du côté de ceux qui en sont les victimes et notamment les exclus, la réponse est rarement l'expression d'une révolte formulée et argumentée mais plutôt une sorte de résignation lourde et silencieuse qui se libère parfois en accès de fureur apparemment absurdes et incompréhensibles. Le risque existe alors d'être tenté de s'inscrire dans des schémas politiques qui ne correspondent pas véritablement à ceux que suscite notre réflexion sur la vulnérabilité. Néanmoins, il est important de reconnaître dans ces actes violents, symboliques et souvent désespérés une volonté féroce de prendre une revanche qui mérite une grande attention de la part du politique. La mise en scène répugnante de ce massacre du pigeon perpétré par Ben est à la fois une décharge d'agressivité latente et le soulagement d'une réelle souffrance. McGregor parvient dans *Even the Dogs* à exprimer ces réactions « à fleur de peau » qui sont la marque de l'extrême vulnérabilité et de l'impuissance[445]. C'est toujours dans une forme de désillusion proche de l'effondrement que le sujet exclu exprime sa rancœur, parfois même sa haine, en réponse à l'humiliation subie. Pourtant, ce n'est qu'en recréant son lien avec le sensible que le politique pourrait prendre en compte les souffrances sociales inacceptables que ces comportements traduisent.

b) Délicate articulation du politique et du vulnérable

Les œuvres de notre corpus pointent vers la nécessité de concevoir différemment le politique, notamment à partir du vulnérable, selon des formes qui lui seraient spécifiques. Aux conceptions traditionnelles de la politique comme pouvoir qui vient d'en haut, il est en effet séduisant d'opposer une réflexion politique prenant une direction inverse en donnant la priorité aux plus fragiles et aux plus faibles. Comme nous avons à plusieurs reprises tenté de l'illustrer tout au long de ce travail, il nous semble qu'une énergie spécifique émane du vulnérable, énergie à laquelle pourrait effectivement se connecter le politique, lui donnant un sens nouveau. Cette perspective qui, comme nous le verrons, consiste à revenir à un sens originel du politique, doit cependant éviter deux écueils. Le premier serait de se focaliser sur le concept même de vulnérabilité au point d'en faire une valeur absolue supplantant toutes les autres, conduisant à l'« idéologiser » en le privant de toute sa puissance novatrice. Le second serait de considérer que le vulnérable dispose d'autres formes d'expression que le politique et que le champ politique doit donc s'en abstraire. Nous verrons comment, hors de l'espace politique, le vulnérable est souvent condamné à gaspiller sa force initiale vers des formes brouillonnes et

[445] Dans *Vernon Subutex* de Virginie Despentes, les personnages sont perturbés par des pulsions violentes à force de percevoir le mode comme cynique et l'agressivité est extrême: « Tirer dans le tas. Faire sauter tout ça » (Despentes 71).

confuses sans beaucoup d'intérêt. Cela nous permettra ensuite de proposer une articulation possible du politique et du vulnérable.

b.1) Décrédibilisation politique du concept de vulnérabilité

Chercher à dégager le concept de vulnérabilité de toute naturalisation ne signifie pas qu'il faille procéder à son intégration a posteriori dans le champ social et politique. Cela conduirait à maintenir une dichotomie entre ce qui relèverait de la nature et du corps et ce qui tiendrait du politique pour ensuite s'efforcer de prioriser les activités en rapport avec le vulnérable comme celles de secours, d'assistance et de soin. C'est là une partie des critiques qu'Alain Badiou adresse de façon virulente aux théories du care dans *Éthique, essai sur la conscience du mal*, qu'il dénonce comme un « bavardage » servant uniquement à rendre acceptable un ordre politique justifiant les exclusions et les inégalités :

> Or l'éthique se présente implicitement comme le supplément d'âme du consensus. […] Elle fait donc partie de ce qui interdit toute idée, tout projet de pensée cohérent, et se contente de plaquer sur des situations impensées et anonymes le bavardage humanitaire (lequel, nous l'avons dit, ne contient lui-même aucune idée positive de l'humanité). […]. La Loi (les droits de l'homme, etc.) est toujours déjà là. […] Mais il n'est pas question de remonter jusqu'au fondement de cette « Loi », jusqu'à l'identité conservatrice qui la soutient (Badiou 2003, 51-52)[446].

On peut reprocher aux convictions de Badiou de prôner un « Tout politique » qui aurait tendance à évacuer radicalement les autres dimensions de la réalité. Par rapport à notre réflexion, ses arguments continuent surtout à entretenir le vieux débat entre la conception d'une vulnérabilité ontologique et celle d'une vulnérabilité sociale dont l'humain aurait la pleine responsabilité. Ce débat nous semble stérile car il esquive les véritable enjeux politiques que soulève le vulnérable[447], condamnant inévitablement à un moment ou à un autre à construire des passerelles artificielles entre le monde naturel et le monde social, pour tenter de tenir compte

---

[446] Selon des formes moins polémiques, Hélène Thomas émet des critiques assez semblables condamnant une véritable inflation verbale autour de la vulnérabilité produisant des « mots éponges » ayant masqué les vrais problèmes liés à la pauvreté (Thomas 2008, 12). Dans son ouvrage, *La Vulnérabilité, la démocratie contre les pauvres*, elle la présente comme une notion ayant un sens dépossédant. On aurait en effet tendance selon elle à constituer une catégorie de sujets vulnérables, c'est-à-dire de sujets destitués. Thomas va jusqu'à parler d'une industrie de la vulnérabilité. Il se créerait autour de la vulnérabilité toute une terminologie — celle même que nous venons d'utiliser — se servant des termes de précarité, d'invisibilité, d'exclusion — qui aurait pour fonction de fragmenter la pauvreté en sous catégories et surtout d'attribuer une part de responsabilité des individus dans leurs situations difficiles. La construction de la catégorie des vulnérables permettrait d'occulter les formes de la domination et ferait de la vulnérabilité un concept insuffisant sur un plan politique. Il nous semble plutôt que ce n'est pas le concept qui est inefficient mais, comme nous tenterons de le démontrer, des pratiques de la vie politique qui ne peuvent s'en accaparer le véritable sens.

[447] Sous une autre forme, on retrouve une vision semblable du politique chez Hannah Arendt et la méfiance qu'elle a toujours exprimée envers la chair. S'appuyant sur sa lecture politique de la cité grecque, elle fait du corps vulnérable le grand obstacle au politique. Le corps est, chez elle, thématisé sous l'angle d'une force et d'un instinct de préservation, mais aussi d'une soumission à des processus biologiques qui seraient incompatibles avec le statut très abstrait de citoyen et le fonctionnement de la cité.

de leur interaction[448]. Ce n'est en effet qu'en posant d'emblée le principe d'une indissociabilité entre le naturel et le social, comme le propose Estelle Ferrarese dans *The Politics of Vulnerability*, que l'on peut commencer à appréhender une politique du vulnérable : « It is worth dwelling on the fact that it is the nature-social circle, and the impossibility of opening it, which makes it possible to grasp the stakes of vulnerability » (Ferrarese 2018a, 6)[449]. L'attention portée à la vulnérabilité peut ainsi aller de pair avec une réflexion sur les finalités de l'action politique. On peut de ce fait commencer à penser le politique hors de tout surplomb, en ne se contentant plus d'observer les faits de l'extérieur quitte à chercher à les modifier mais en s'efforçant de s'associer d'emblée à une énergie et à un sens qui ne cessent de se déployer depuis la réalité des vécus vulnérables.

L'indignation vertueuse n'a pas beaucoup de sens sur un plan politique. Dans *Jerusalem*, le tableau que dresse le gentleman est cependant assez juste. Le contraste est saisissant entre l'image grandiose de l'Empire britannique à laquelle il est attaché et la réalité sordide du camp de Standmere[450]. En quelques lignes, le gentleman britannique exprime l'écart entre son idéal et les pratiques de l'armée britannique lors de la Guerre des Boers[451] :

> I'm a proud subject of a great nation, a nation that has built the widest Empire man has seen and brought civilization, Christianity and prosperity to every territory it touches. Such achievements would surely not have been possible without the distinctive attributes of the English character: singularity of purpose, rigour of planning, compassion for the unfortunate, and humility before God. And yet here at

[448] Dans *Nous n'avons jamais été modernes*, Bruno Latour a identifié un travail de purification spécifique au monde contemporain, qui n'a cessé d'entretenir une séparation demandant à être sans cesse réaffirmée entre la nature et le monde social : « C'est cette double séparation qu'il nous faut reconnaître entre le haut et le bas d'une part, entre les humains et les non -humains d'autre part. Il en est de ces séparations à peu près comme de celle qui distingue le judiciaire de l'exécutif. Cette dernière ne saurait décrire les multiples liens, les influences croisées, les négociations continuelles entre les juges et les politiques. […]. En un sens les articles de la loi fondamentale portant sur la double séparation ont été si bien rédigés qu'on l'a prise pour une double distinction ontologique. Dès que l'on dessine cet espace symétrique et que l'on rétablit ainsi l'entente commune qui organise la séparation des pouvoirs naturels et politiques, on cesse d'être moderne » (Latour 1997, 23-24).

[449] Estelle Ferrarese poursuit ainsi son explication : « Nature and society can no longer constitute explanatory terms, but instead presume a conjoint explanation each time anew. It is just as necessary to shed light on what the perpetual erection and shoring up of that boundary enables, forgets and dissimulates as it is to perform a displacement. Social world and ontological vulnerability must be thought of conjointly in order to show how they engender and co-produce each other » (Ferrarese 2018a, 6).

[450] N'oublions pas qu'Hannah Arendt fait naître les premiers camps de concentration lors de la guerre des Boers « Through centuries the extermination of native people went hand in hand with the colonization of the Americas, Australia and Africa; slavery is one of the oldest institutions of mankind.... Not even concentration camps are an invention of totalitarian movements. They emerge for the first time during the Boer War.... All this clearly points to totalitarian methods of domination » (Arendt 1951, 350).

[451] Il faudrait ici développer les diverses acceptions du terme « humanisme ». Le sens que donne à ce mot le gentleman britannique est très éloigné de celui que lui prête par exemple Edward Saïd. Cette notion a fait l'objet de nombreux débats au sein des « Post-colonial studies » et a participé de la contestation des valeurs occidentales. Il semble important de préciser que dans ses deux derniers livres, *Culture et Resistance (2004) et Humanisme et Démocratie* (2005), Edward Saïd insiste sur la nécessité de comprendre la culture dans un sens toujours « humaniste » correspondant à un souci de l'autre différent et à un sens critique vis-à-vis de tout pouvoir et de toute autorité. L'humanisme est, pour lui, associé à l'idée d'une résistance permanente aux clichés et aux idées reçues, ce qu'il appelle des « paroles irréfléchies » (Saïd 2005, 88).

> Standmere, I see no evidence of purpose, planning, compassion or humility, only chaos and humanity (J 5).

Sa conviction d'une supériorité britannique n'est pas confirmée par les faits. Toutefois, la façon dont il entretient une forme aussi absolue d'« idéal du moi » ne peut que le conduire aux pires désillusions. Comme l'explique la psychanalyse, l'idéal du moi procède toujours de tendances narcissiques qui proviennent souvent de l'éducation et des valeurs inculquées. Il est alors fréquent que le contact avec les réalités soit vécu de façon brutale conduisant à un sentiment de grande déception. Ce schéma fonctionne de façon assez mécanique mais sans jamais créer le moindre lien avec le vulnérable. Le sujet se referme dans des réactions de type narcissique en un retour permanent sur lui-même et ses valeurs, confortant son incapacité de les remettre en question. Le discours politique s'inscrit dans une logique semblable chaque fois qu'il aborde le vulnérable pour le déplorer, le commenter, l'interpréter avec ses propres références mais sans jamais s'y associer, le faire sien[452]. Le descendant du gentleman britannique, le ministre David Pinner, semble avoir hérité des mêmes postures, mais de façon encore un peu plus caricaturale. Le constat que fait son propre fils Preston est accablant :

> Preston thought back to the conclusion he'd come to the last time he and Pinner had spoken — that the MP didn't believe in anything — and realized that was wrong. In fact, he was starting to think the opposite: that Pinner could believe in absolutely anything at all. For when Pinner said that he was going to Africa for democracy and good governance, debt relief and the rule of law, he wasn't *lying*. Rather, Preston reckoned, his dad's lack of conviction had now achieved such extraordinary velocity that it had gone full circle, arrived before it had left, and transformed into something else — a naïve quality, no less, that enabled him to believe whatever came out of his own mouth with absolute certainty purely on the basis that it had emerged from the aforementioned orifice (J 117-118).

Par une sorte d'automatisme, Pinner adhère à ses propres paroles qui deviennent des sortes de convictions sans autre forme de procès. Il ne s'agit même pas chez lui d'une dissimulation, d'un affichage de convictions qui ne seraient pas vraiment les siennes. Il dit ce qu'il est de bon ton de dire en fonction des circonstances. Cette forme d'opportunisme naïf, dénué de toute consistance, va à l'encontre de toute notion du politique comme force de transformation.

[452] Cette observation soulève la question de la pertinence des valeurs. Il ne s'agit pas de nier que chaque sujet a un besoin naturel de positionner ses actes par rapport à ce qui lui semble important. Ce qui pose problème est le décalage souvent considérable entre les faits et les valeurs auxquelles fait référence le discours notamment politique pour les appréhender. Il ne faudrait pas voir dans l'exemple du gentleman britannique une simple caricature de l'attachement à des valeurs de tradition et de conformité. Le même constat pourrait s'appliquer à des références à des valeurs d'ouverture et de progrès. Outre que les valeurs ne se prêtent pas à une approche « véridictionnelle », c'est sans doute la dichotomie faits-valeurs qu'il faut alors interroger. Dans la continuité de *Nous n'avons jamais été modernes* (1991), c'est cette démarche qu'entreprend Bruno Latour dans *Enquête sur les modes d'existence* (2012) où il poursuit sa dénonciation des dichotomies abstraites. Si la réflexion de Bruno Latour, par sa portée philosophique, excède totalement le cadre de notre réflexion, son intuition générale d'une recherche de médiations émergeant de pratiques enchevêtrées et non dualistes, offre un éclairage pertinent à la dynamique issue du vulnérable à laquelle nous cherchons à donner une dimension politique et sociale.

Proclamer son souci du vulnérable rend le politique en général populaire et sympathique. Cependant de tels discours quand ils ne se traduisent par aucune mesure concrète, non seulement n'apportent rien aux vulnérables mais décrédibilisent toute référence à la notion même de vulnérabilité. David Pinner en professionnel de la politique n'a d'autre souci que celui de son image :

> Pinner was a rare success in a troubled government. He had a facility for shaking people's hands and remembering their names. He looked good in a suit and excellent on camera. He had the easy charm of one to whom everything had come easily. He had the concern for social justice combined with an instinctive belief in meritocracy that is a privilege of the privileged, and made him consistently popular with the press and the upper echelons of the party, if not wholly consistent (J 43).

On pourrait s'interroger sur le contenu du discours de Pinner notamment sur la façon dont il parvient à concilier sa foi en la méritocratie et la compétition individuelle avec un souci de justice sociale. Maîtrisant l'art d'évacuer des incompatibilités de simple bon sens tout en dégageant quelques idées fortes qui seront reprises par les médias, il offre de lui une image artificielle, fausse, celle d'un personnage devenu fictif. Il opère la mise en scène d'une figure qui, comme Bourdieu l'explique — reprenant en partie la notion à Austin — , tient de « l'imposture légitime » (Bourdieu 1993, 58). Ainsi, par le jeu de cette figure, David Pinner que nous découvrons tout au long de *Jerusalem* comme un personnage absolument détestable, se crée une personnalité politique sympathique et inspirant la confiance.

b.2) Effets de brouillage du vulnérable dans le champ sociétal

Dans la mesure où l'artificialité inhérente aux discours et aux pratiques politiques conduit à décrédibiliser toute référence politique au vulnérable qui, dès lors qu'elle est exprimée n'est plus crédible, d'autres acteurs sont naturellement tentés d'occuper l'espace ainsi libéré. Sans aucune légitimité ni compétences, ces derniers vont donner l'impression de s'investir pleinement auprès des plus vulnérables, donnant de plus à leur discours une dimension affective et émotionnelle. La mise en scène, l'image, la sensiblerie sont ainsi privilégiées par rapport à toute réflexion, à toute sensibilité sincère et à toute forme d'engagement véritable[453].

Si, dans *Jerusalem*, David Pinner déploie une stratégie de communication témoignant d'un professionnalisme de la communication, démontrant sa capacité à maîtriser l'image qu'il veut

[453] Dans *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse,* Michel Maffesoli explique : « Chaque fois que la méfiance vis-à-vis de l'image tend à prévaloir (ce sont les périodes d'iconoclasme, de monovalence rationaliste) s'élaborent des représentations théoriques et des modes d'organisation sociale qui ont le « lointain » comme dénominateur commun ; on assiste alors à la domination de la politique, du linéarisé historique, toutes choses qui sont essentiellement prospectives. Par contre quand l'image sous ses diverses modulations revient sur le devant de la scène, c'est alors le localisme qui devient une réalité incontournable » (Maffesoli 1988, 168).

donner de lui, le personnage de Martin Amis, Lionel Asbo, est plutôt, comme nous l'avons déjà observé, une victime des médias. En revanche, Lionel Asbo a un avantage considérable sur David Pinner, c'est que son histoire est susceptible de faire rêver. Son fabuleux gain au loto témoigne de la possibilité apparemment accessible à tous d'une réussite aussi vertigineuse que facile, ce qu'aucun programme politique ne pourra jamais apporter. Lionel Asbo comble à lui seul le vide narratif que la sphère politique est incapable de combler[454]. Certes, comme cela a été observé par la critique, Martin Amis détruit radicalement le mythe d'une classe populaire gardienne de l'esprit de fraternité et de l'éthique d'un travail solidaire. Plus significativement, il positionne son personnage sur un terrain très proche de la politique. Avec sa compagne Threnody, Lionel va s'investir dans ce que l'on pourrait appeler « la charité spectacle », mélange de bons sentiments, de générosité factice et de patriotisme. Ainsi, Threnody part en Afghanistan remonter le moral des soldats britanniques sans oublier de visiter un orphelinat :

> She had flown there on a morale-boosting mission, along with the Formula 1 Pit Pets and an all-girl glamour rock band called Shy. 'Threnody' gave a poetry reading and a frank Q and A at the base in Kandahar. It was rumoured that for the signing session she would shed her burqa to reveal an offering from 'Self Esteem', her new line in underwear. She didn't. There was also the visit they all made to an orphanage in Badroo, where 'Threnody' had what sounded like a tantrum of compassion (LA 174-175).

En soutenant l'armée de manière indéfectible tout en continuant à exprimer ses plus grandes défiances envers la police et la justice, Lionel, le loubard patriotique, va voir son image se modifier favorablement. Il a suffi de peu de choses pour que son personnage soit associé au courage et au patriotisme, effaçant la pornographie et la bêtise qui l'avaient jusqu'alors caractérisé. Un cliché en remplace simplement un autre. Il est terrible de constater que, contrairement aux déclarations inconsistantes du professionnel de la politique qu'est Pinner, les postures de Lionel Asbo ont un véritable impact. Cependant, si ses élans patriotiques semblent sincères, correspondant finalement assez bien à sa personnalité, lorsque Threnody déclare qu'elle se prépare à adopter trois bébés afghans, le lecteur ne peut s'empêcher d'éprouver une impression de surenchère :

---

[454] Des linguistes, s'inscrivant dans le schéma de Chomsky, se sont intéressés aux modalités par lesquelles l'imaginaire collectif se servirait de l'histoire de personnages réels ou fictifs pour donner une structure et un sens à la réalité. Ces récits, émergeant de cadres rigides préimprimés dans le cerveau, dérouleraient des scenarios toujours un peu semblables, comme ceux de réussite et d'ascension sociale extraordinaires. Ainsi, certaines techniques utilisées par les médias contemporains se calqueraient sur des procédés narratifs semblables à ceux des légendes traditionnelles dont ils feraient office de substituts. Dans *The Political Mind. A Cognitive Scientist's Guide to Your Brain and its Politics* (2008), Georg Lakoff analyse ainsi ce type de processus: « The brain is not neutral; it is not a general-purpose device. It comes with a structure, and our understanding of the world is limited to what our brains can make senses of. Some or thought is literal–framing our experience directly. But much of it is metaphoric and symbolic, structuring our experience indirectly but no less powerfully » (Lakoff 14).

> ‘And whilst the couple are impatient to start a family of their own, they also have plans to adopt the three Afghan babies that “Threnody” fell in love at the orphanage in Badroo.
> So who knows? The two poor little rich things might yet become national treasures, as they find their way to the proverbial “dream come true” (LA 180).

Pour les médias, peu importe que l’émotion soit sincère ou feinte, l’objectif étant de susciter un effet de pathétique. Le pathos est, comme avons déjà pu l’observer, indissociable du vulnérable. Cependant, il en existe des formes qui, détournant le vulnérable vers des finalités qui lui sont radicalement étrangères, enlèvent toute portée à l’émotion qu’elles suscitent. Il est en effet très inquiétant d’imaginer un rapport au vulnérable se construisant exclusivement à partir des seuls processus médiatiques. L’idée que l’on puisse utiliser les ressorts du pathique et les valeurs qui lui sont associées dans une perspective de gain tient même d’une forme d’indécence. C’est pourtant cette logique qui explique la réussite fulgurante de Preston Pinner. Les entreprises auraient, selon lui, besoin de se créer une image « cool » en intégrant des valeurs que l’on pourrait communément associer à la marginalité et à la révolte. De ce concept, Preston a créé un business florissant :

> The upshot of all this is that cool has become increasingly antisocial and therefore harder for big business to manage. A company, may, for example, wish to associate itself with otherness by using an alienated, disenfranchised, angry person in its advertising. However, it runs the considerable risk of one of three possible outcomes. One: said person ceases to be alienated, disfranchised, angry and therefore cool. Two: said person remains alienated; disenfranchised and angry and therefore brings negative publicity to the company. Negative publicity is not inherently ‘uncool’. But it’s not inherently cool either. Three: said person remains alienated, disfranchised and angry and the corporate brand is accidentally ‘overcooled’ and thereby ghettoized. […]
> This is where Authenticity TM comes in. With unparalleled contacts and relationships in the world of contemporary cool, we will provide laterally thought-out associative marketing relationships for any company wishing to ‘cool up’ its brand. Furthermore, we don’t just source cool, we manage it too, providing our clients with an interface they can understand to a world they cannot (J 46-47).

Le contact direct avec la rébellion et la colère présente effectivement certains risques qu’*Authenticity* permet d’éviter en récupérant leur énergie pour en faire une valeur marchande. *Authenticity* se vante de savoir maîtriser cette étrange alchimie en exploitant le vulnérable non par sa faiblesse mais par le recyclage des valeurs qui l’expriment. Contre-culture et ordre hégémonique n’ont rien d’ensembles figés étanches mais exercent des influences l’un sur l’autre[455]. Dans *Jerusalem*, se révèle ainsi une ambiguïté permanente liée aux inévitables

[455] Dans un ouvrage fondateur des « cultural studies », *Subculture: The Meaning of Style*, Dick Hebdige affirme que toute subculture est appelée à être décevante et inopérante car sa finalité est d’être récupérée par la culture « mainstream ». Il y aurait en effet, toujours selon lui, une capacité de l’ordre dominant d’absorber toutes les formes de subversion et en dissoudre ainsi

porosités entre les cultures. Le jeune chanteur rebelle Nobody va lui-même devoir faire face à un dilemme car son positionnement en opposition à l'ordre dominant va vite se heurter à une limite. En effet, vient un moment où il doit faire appel aux structures qu'il critique avec virulence et susciter l'aide de Preston Pinner[456]. *Authenticity* n'offre donc aucun accès à l'altérité, se contentant de récupérer des idées, des créations, des valeurs auxquelles Preston Pinner attribue la qualité de « Cool » sans avoir à les négocier. C'est une sorte de pillage sans risques :

> The A-List™, therefore, had to maintain an uneasy balance between the impulse to grow and the preservation of quality. […]
> Preston 's solution to this dilemma was simplicity itself — 'I know what's cool. In fact, I define what's cool. So, if I say it's cool, it's cool — but it was more than a little labour intensive. Of course, he didn't listen to every submission himself, but he did insist that he passed final judgement after his team had winnowed the chaff. And the only opportunity he ever had to do this was in the back of the Hummet to the way to the studio (J 51).

Preston définit lui-même ses critères, ce qui donne une dimension absolue à ses jugements. En fait, il exerce un jeu très personnel et ses décisions à partir de la référence au concept de « Cool » sont purement arbitraires. Pareilles pratiques opèrent un brouillage permanent et l'on ne sait plus où se positionner, ni comment distinguer ce qui relève du domaine politique ou privé, ni s'il existe une véritable différence entre l'ordre établi et les forces qui le remettent en question. Cela présente l'immense avantage de ne plus pouvoir faire de distinction entre la parole des vulnérables et de ceux qui les exploitent et les accablent. Lorsqu'un voyou comme Lionel Asbo devient le défenseur des valeurs les plus conservatrices, lorsqu'un privilégié comme Preston Pinner se sert des références de la contreculture pour mieux s'enrichir, une sorte d'image floue s'impose par laquelle tout semble pouvoir se concilier facilement, empêchant toute réflexion critique. Alors que s'opère une surenchère de la visibilité, le vulnérable s'estompe et l'énergie qui l'anime se perd inexorablement, gaspillée au profit d'intérêts multiples qui n'ont rien à voir avec le souci de l'autre.

---

le sens : « It is through the continual process of recuperation that the fractured order is repaired and the subculture incorporated as a diverting spectacle within the dominant mythology from which it in part emanates : as 'folk devil', as Other, as Enemy » (Hebdige 94).

[456] Indépendamment des tendances récupératrices analysées par Dick Hebdige, il faut aussi constater un accroissement des tensions d'ordre économique obligeant les créateurs de la contreculture à se mettre d'eux-mêmes au service de la culture dominante. Stuart Hall a ainsi analysé comment des discours contestataires se transformaient en outils renforçant les formes d'hégémonie économique. Il a publié plusieurs articles dans lesquels s'inspirant des idées de Gramsci, il analyse comment les sociétés « produisent » du consentement en s'abstenant de toute usage de quelque forme visible de coercition. On peut ici noter outre sa publication de *Cultural Representations and Signifying Practices* (1997) la participation de Stuart Hall à deux ouvrages essentiels dans le domaine des « Cultural Studies » : *Resistance Through Rituals* (1975) et *Policing the Crisis* (1978).

b.3) Retrouver le sens du politique

Si l'on veut tenter de penser le politique depuis le vulnérable, plutôt que de se laisser piéger par les brouillages qu'opèrent les discours médiatiques, il faut s'interroger sur les dynamiques collectives qui traversent les sociétés, les façonnent en profondeur et les font évoluer. On peut aussi s'interroger sur la raison pour laquelle les individus en charge du pouvoir s'intéressent aussi peu à ces forces profondes qu'ils sont supposés sinon incarner, du moins tenter de comprendre et d'orienter.

Dans *Cloud Atlas*, le Président de Spyglass — la société ayant construit la dangereuse centrale de Swannekke —, se lance dans un discours imaginaire face à un auditoire lui aussi imaginaire, laissant libre cours à ses pensées sur le pouvoir. Il défend une conception du politique qui peut sembler simpliste mais est certainement largement partagée :

> '"*Power." What do we mean? "The ability to determine another man's luck*." […] '*Yet how is it some men attain mastery over others while the vast majority live and die as minions, as livestock?* […] *the will to power. This is the enigma at the core of the various destinies of men. What drives some to accrue power where the majority of their compatriots lose, mishandle, or eschew power? Is addiction? Wealth? Survival? Natural selection? I propose these are all pretexts and results, not the root cause. The only answer can be, "There is no 'Why'. This is our nature." "Who" and "What" run deeper than "Why"* (CA 131-132).

Certains hommes, de par leur nature seraient, selon lui, dotés d'une sorte de capacité naturelle à exercer le pouvoir et à diriger ceux qui seraient dépourvus de cette capacité[457]. Ce qu'expose Grimaldi, c'est une vision des rapports sociaux s'inscrivant dans un ordre immuable et inéluctable correspondant à des inégalités dans les capacités des êtres humains[458].

Toujours dans *Cloud Atlas*, Frobisher, qui s'est lié d'amitié avec Morty Dhondt, un diamantaire de Bruges, s'interroge sur l'attitude de ce citoyen belge pendant la Première Guerre mondiale. Dhondt lui explique donc qu'il avait quitté la Belgique et s'était réfugié avec sa femme à Johannesburg, ce qui lui permet d'exprimer sa conception générale des hommes et de la société :

> 'Another war is always coming, Robert. They are never properly extinguished. What sparks wars? The will to power, the backbone of human nature. The threat of violence, the fear of violence, or actual violence, is the instrument of this dreadful

[457] Il y a une évidente ressemblance de ces propos avec les thèses de Bertrand Russell dans *Le pouvoir* (2003) pour qui le pouvoir est le concept essentiel dans le domaine politique et social comme l'énergie l'est en physique. Toute dynamique sociale pourrait, selon lui, s'analyser en termes de pouvoir. Bertrand Russell s'appuie sur un ouvrage d'Alfred Adler, *Connaissance de l'homme* (1949), qui dévalorise radicalement un certain type d'individu : « L'individu servile se conforme aux lois et règlements édictés par d'autres et cherche de façon quasi compulsive à se retrouver dans une position de servilité » (Adler 54).

[458] Comme Pierre Bourdieu l'explique dans ses *Méditations pascaliennes*, il faut bien admettre que cette vision soulève quelques interrogations *:* « Ce qui fait problème, c'est que pour l'essentiel, l'ordre établi ne fait pas problème : qu'en dehors des situations de crise, la question de la légitimité de l'État, et de l'ordre qu'il institue ne se pose pas » (Bourdieu 2015, 259).

> will. You can see the will to power in bedrooms, kitchens, factories, unions and the borders of sates. Listen to this and remember it. The nation state is merely human nature inflated to monstrous proportions. QED, nations are entities whose laws are written by violence. Thus, it ever was, so ever shall it be. War, Robert, is one of humanity's two eternal companions.'
> So, I asked, what was the other?
> 'Diamonds.' (CA 462).

Le thème de la violence et de l'avidité inhérentes à la nature humaine parcourt *Cloud Atlas*, associée à une vision de la nature humaine comme inscrite dans un ordre indépassable. Si l'on en croit Dhondt, l'avidité et le goût du pouvoir seraient les véritables moteurs de l'humanité. *Cloud Atlas* baigne ainsi dans un climat nietzschéen, avec des références récurrentes aux thématiques de la volonté de puissance et de l'éternel retour. Cependant, tandis que Nietzsche associe cette volonté de puissance au surhomme[459], les réflexions de Dhondt et du Dr Goose témoignent d'une volonté de puissance plus modeste, plus pragmatique, se limitant à légitimer le fait que des individus puissent exercer librement leur pouvoir sur d'autres individus et les exploiter en toute impunité. Le texte de Mitchell suscite surtout l'interrogation quant à la pertinence de cette dichotomie à l'origine même du politique qui trouverait sa raison d'être et sa puissance dans sa capacité à se séparer de l'autre, des autres qui constituent le commun, pour exercer un pouvoir :

> La séparation est fatale : aucune réduction, aucun court-circuit idéologique ne réussirait donc à la recomposer. Au contraire, toutes les tentatives modernes pour l'effacer par un « Coup d'État » théorique ont mené à un résultat catastrophique ; à une philosophie politique destinée à expérimenter par la pratique, plus encore que par sa théorie ses propres échecs (Esposito 2005, 85).

Cette domination qui fonde le politique est mystérieuse, inexplicable, énigmatique comme le soulève Philippe Ségur :

> Comment une fiction politique parvient elle a se perpétuer à travers les siècles et à maintenir les peuples sous le joug nonobstant quelques révolutions et quelques métamorphoses ? Des métamorphoses, c'est-à-dire des « changements de formes », sans remise en cause efficace ni élimination du rapport de domination. La question est ancienne, tous les mouvements de contestation l'ont posée avec de bonnes ou de mauvaises raisons et aucun soubresaut de l'Histoire n'a pu apporter une réponse durable (Ségur 66).

Le politique a longtemps été appréhendé uniquement depuis les instances de pouvoir. Toutes les grandes théories des sciences sociales du XXe siècle, qu'il s'agisse de l'anthropologie de Mauss, de l'habitus de Bourdieu ou du biopouvoir de Foucault, ont associé le pouvoir, non plus à ses modes de fonctionnement mais à la domination qu'il exerce sur les corps. Cette

[459] Dans un article de 2009, « Nietzsche, Darwin et le darwinisme », Gilbert Merlio explique : « En réalité, Nietzsche a pris ses distances avec les thèses darwiniennes dès lors qu'il a cru découvrir que la loi ou le principe de la vie n'était pas le simple combat pour la survie, mais bien la volonté de puissance » (Merlio 129).

problématique conduit inévitablement à reconsidérer le sens même du politique. Quelques personnages féminins de notre corpus sont, par leur vécu, emblématiques de la portée de cette interrogation et de la nécessité d'y apporter des réponses autres que théoriques. En premier lieu, Sylvia dans *Jerusalem,* et Fiona dans *What a Carve Up !* :

> Of course, Pinner had never created a mental picture of Jim Tulloh's wife but had he done so she wouldn't have looked like this: she'd have been a small, downtrodden woman, hardworking but unable to stem the tide of factors massing against her happiness. In the mental picture he'd never made, he wasn't sure if she'd been ill like Jim, but she'd certainly have appeared sickly and pinched and sad. Instead, Sylvia Not-Tulloh was a model of robust confidence and Pinner instinctively found her rather threatening; his relaxed mood was dissipating accordingly. She exuded the clarity and certainty that told you she had no time for playing games. These were qualities that Pinner rarely saw in Westminster (J 238).

Quelque chose tient du politique dans la rencontre entre David Pinner et Sylvia. Pinner perçoit d'emblée que l'assurance et les convictions de cette femme, tranchent avec ses propres comportements. Il est compréhensible qu'il se sente mal à l'aise. L'engagement au service des autres s'accorde mal avec les ambitions personnelles et le cynisme auxquels — de façon certainement caricaturale — est souvent associée la carrière politique. Il n'empêche qu'au travers des personnalités contrastées de Sylvia et de Pinner, ce sont bien deux rapports au monde radicalement différents qui s'affrontent. Si leur rencontre illustre toute la complexité et même la conflictualité qui caractérisent les rapports entre la morale humanitaire et la politique, la scène que décrit Patrick Neate soulève une problématique beaucoup plus générale. La présence et la personnalité de Sylvia témoignent, en effet, d'un ancrage dans la vie en contraste avec l'existence artificielle de Pinner. Pourtant, les relations entre la vie et la politique ne sont pas nécessairement antagoniques et il est certain que la personnalité de Sylvia plaide non pour un désengagement mais plutôt pour un accroissement de la sphère du politique à l'ensemble du domaine de la vie[460].

Dans *What a Carve Up !,* Fiona tente, avec ses mots, de faire comprendre à Michael que, pour elle, le politique s'inscrit dans des raisonnements trop réducteurs, lui expliquant que son analyse de la disparition de Gagarine est beaucoup trop simpliste :

[460] La prise en compte politique du vulnérable comme rapport à la vie et au vivant n'a rien d'un vœu pieux ni d'une posture moralisatrice. S'inspirant de Michel Foucault, Bruno Karsenti explique que le fait de placer la vie au cœur de la problématique politique exige de s'affranchir de tout discours moral : « C'est sans doute le mérite de Foucault que d'avoir identifié la vie comme lieu moderne stratégique de formulation des questions politiques, avec les tensions particulières qui le caractérisent. Encore faut-il que ce lieu soit envisagé comme tel. Ce qui suppose qu'il ne soit pas soustrait à l'analyse par un discours moral qui rabat la vie sur une pure valeur à laquelle l'existence politique est toujours, dans une mesure variable, accusée de porter atteinte » (Karsenti 48).

> Perhaps he never really came back to reality, and this was the culmination of something irrational, some madness which had been burning away *inside him* — well out of the reach of you and your politics. I don't suppose you'd like the sound of that much either.'
> 'Well, if you're determined to get sentimental about it…'
> Fiona shrugged. 'Maybe I am sentimental. But there are dangers in being too dogmatic; you know. Seeing everything in black and white.' (WAC 355).

Pour Fiona, la politique simplifierait le monde en appliquant des schémas manichéens ne menant qu'à des abstractions dogmatiques. Ses pratiques se caractériseraient par un manque d'attention aux contextes, aux personnes, à leur psychologie et obéiraient à une sorte d'automatisme mental occultant les dimensions complexes de la vie.

Si nous admettons, comme le propose Michel Henry, l'idée selon laquelle le désir de vivre est vulnérable, cela conduit à implicitement attendre du politique qu'il se constitue en outil de résistance à tout ce qui pourrait affaiblir chez les sujets leur adhésion à la vie. En appelant à une réconciliation du politique avec la vie, Sylvia et Fiona s'inscrivent dans cette démarche qui consiste à le repositionner en rapport privilégié avec le caractère vulnérable de l'ensemble du vivant.

Quand Fiona discute avec Michael des circonstances de la mort de Gagarine, elle s'oppose à l'explication sommairement politique qu'il attribuerait à cet événement. Elle cherche à le convaincre qu'il y a toujours des circonstances qui dépassent le cadre du seul raisonnement. En fait, elle ne s'écarte pas du politique mais, au contraire, elle définit ce que pourrait être le politique selon une vision plus large et généreuse de ses missions. Elle en appelle, en effet, à une sorte de politique totale ne se limitant pas aux jeux de pouvoir mais ayant le souci de toutes les singularités sensibles :

> 'I've forgotten a lot of it; but the whole thing was pretty indecisive, anyway, I think. Something about another plane, a much larger one, crossing his flight path and creating a lot of turbulence just as he was coming out of the cloud. Throwing him off course.'
> I shook my head. 'My theory's better than that. Well, it's the same theory that a lot of people have actually. The idea is that the Soviet authorities bumped him off, because he'd seen a bit too much of the West and he liked it and he was probably going to defect.'
> Fiona smiled: an affectionate but challenging smile.
> 'You think you can reduce everything to politics, don't you, Michael? It makes life so simple for you.'
> 'I don't see what's simple about it.'
> 'Well of course politics can be complicated, I realize that. But I always think there's something treacherous about that sort of approach. The way it tempts us to believe there's an explanation for everything, somewhere or other, if only we're prepared to look hard enough. That's what you're really interested in, isn't it? Explaining things away.'
> What's the alternative?'

> ‘No, that’s not the point. I’m just saying there are other possibilities to be taken into account. Larger ones, even.’ (WAC 354).

Une approche large et généreuse du politique consisterait en effet à l’orienter prioritairement vers la recherche des moyens de réduire les emprises aliénantes et discriminatoires, notamment celles qui s’exercent sur les sujets les plus fragiles. C’est cette démarche à laquelle nous tenterons d’apporter quelques éclairages, en cherchant à donner un contenu à la notion de « politique du vulnérable » qui, non seulement, redéfinirait la mission essentielle du politique mais aussi, pourrait le préserver des pratiques malsaines qui ont en toujours terni l’image.

La logique du politique lorsqu’elle devient maléfique conduit à la figure du tyran qui émerge de l’avidité, de la soif de pouvoir mais s’appuie toujours sur des discours justificateurs. En revanche, le politique trouve une légitimité naturelle chaque fois qu’il se met en rapport avec les réalités de la vie et des corps vulnérables, et se détache de toute référence à des absolus très abstraits. La première pensée qui a placé le politique en son centre, la sophistique, récuse toute ontologie, tout ordre cosmique, toute unité de l’être, refusant l’intégration du politique dans un système d’absolutisation[461]. Si l’on suit Bruno Latour, le politique participe plutôt d’une esthétique opérant de façon semblable aux esthétiques artistiques et scientifiques et conditionne même sa légitimité[462]. Envisager de multiples connexions et de possibles convergences entre ces diverses esthétiques n’efface pas pour autant la spécificité du politique. En effet, le politique fait vraiment « autre chose », quelque chose de foncièrement différent de toutes les autres activités humaines. Il peut, en effet, exprimer une puissance de vie, irréductible aux tentations de la maîtriser et de la canaliser. Quand il fonctionne dans toutes ses potentialités, il devient même un champ de forces de vie et, parmi celles-ci, les plus potentiellement novatrices et créatives sont certainement celles issues du vulnérable. Encore faut-il qu’elles ne soient ni détournées, ni défigurées, ni étouffées.

---

[461] Depuis Platon, la philosophie n’a cessé de combattre la sophistique. L’éthique aristotélicienne s’est construite en réaction contre les sophistes qui nous égareraient dans de purs jeux de langage. Leurs réflexions sur le rôle du langage dans la politique demeurent pourtant encore très pertinentes. Comme le remarque Barbara Cassin, condamner la sophistique tient de l’« ethical correctness » alors qu’il faudrait reconnaître que le rejet de toute vérité absolue est souvent riche d’enseignements : « Relativiser l’ontologie […] me paraît à jamais moins terrorisant que de s’y engouffrer fût-ce en phénoménologue, en brandissant éthiquement la confusion entre relativisme et abomination » (Cassin 59).

[462] « À condition que vous acceptiez d’entendre dans le mot esthétique son ancien sens de capacité à « percevoir » et à être « concerné », autrement dit, une capacité à se rendre soi-même sensible qui précède toute distinction entre les instruments de la science, de la politique, de l’art et de la religion » (Latour 2015, 190). Dans un article récent, Bruno Latour insiste encore sur cette dimension sensible qui, pour lui, correspond à la problématique politique de notre contemporanéité : « Le problème politique essentiel aujourd’hui est de se rendre sensible à une matérialité qui n’est plus celle des périodes précédentes. […] Sachant que ce n’est pas une révolution à l’ancienne, où l’on change de monde, mais où l’on revient dans un monde que nous avions un peu oublié » (Latour 2021, 26).

c) Politiser la vulnérabilité

Pour lutter contre une vision réductrice de la politique à un jeu de pouvoir, il semble n'y avoir d'autre voie que de faire de la vulnérabilité l'enjeu même du politique. La vulnérabilité et le politique ont ce point commun de s'inscrire dans des dynamiques de processus. Il n'est donc pas absurde d'imaginer que ces processus puissent se rencontrer, voire s'interpénétrer. De nombreuses théories contemporaines de la vulnérabilité tendent pourtant à prendre des distances par rapport à la sphère politique[463]. Comme l'explique Estelle Ferrarese, dans « The Vulnerable and the Political: On the Seeming Impossibility of Thinking Vulnerability and the Political Together and its Consequences » (Ferrarese 2016, 224-239), il faudrait réfuter l'idée selon laquelle le concept de vulnérabilité ne peut conduire qu'à des conclusions éthiques à l'exclusion du politique. En effet, il est très insuffisant de définir la vulnérabilité comme la seule susceptibilité à être victime de certains maux et blessures et d'en tirer des conclusions d'ordre moral[464].

Le politique n'est pas qu'un instrument, un medium transparent mais s'inscrit toujours dans un mouvement qui fait penser au terme de *praxis*, au sens où le sujet de la *praxis* est lui-même toujours transformé par les activités et les expériences dans lesquelles il s'implique[465].

---

[463] Symptomatique est, sur ce sujet, l'œuvre de Levinas. Pour lui, la précédence absolue de l'appel de l'autre supplante toute institution et toute loi, thématique qu'il développe dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. De nombreuses études ont été consacrées à la difficulté de penser le politique depuis l'éthique levinassienne, insistant notamment sur la contradiction entre l'asymétrie de la rencontre avec l'autre dans sa vulnérabilité et la symétrisation de tous les rapports qui est le sens même du politique. S'en arrêter là consisterait à entériner le principe d'une incompatibilité radicale entre le politique et le vulnérable tel que défini par Levinas dans sa dimension la plus absolue. Il existe pourtant de nombreux passages de son œuvre qui témoignent d'un réel souci de penser les sujets au travers de leur responsabilité collective. Ainsi ce passage d'*Autrement qu'être* où Levinas en appelle à « l'instauration d'un être qui n'est pas *pour soi*, qui est *pour tous* — à fois être et désintéressement ; le *pour soi* signifiant conscience de soi, le *pour tous*, responsabilité pour les autres, pour l'univers » (Levinas 1978, 184). Nous pourrions parler ici de forme d'intuition du commun et du politique. Dans un article intitulé « Emmanuel Levinas : Une intuition du social », c'est également au terme d'intuition que fait référence Pierre Hayat, ouvrant des perspectives intéressantes quant à une reconnaissance d'un sens politique dans l'œuvre de Levinas : « Levinas ne considère pas tant l'individu face à la société, mais la possible démultiplication indéfinie de la responsabilité individuelle au sein de la société. La responsabilité est même universalisable par son objet puisqu'elle ne porte pas seulement sur « l'autre » dans sa singularité : elle est une disponibilité « pour les autres » également. […]. Le sujet éveillé à lui-même à travers un « me voici pour les autres » a ainsi vocation à agir collectivement et à s'impliquer dans des conflits et des discussions publiques. Le « moi » sera alors inévitablement amené à dire « nous » » (Hayat 134).

[464] C'est aussi le sens de la critique qu'Estelle Ferrarese adresse aux travaux de Judith Butler : « My goal here is not to attempt an exhaustive review of contemporary arguments on the issue, but simply to highlight the difficulty posed by the political as a distinct sphere for the philosopher who engages in a moral reflection on the question of vulnerability. This is true of Judith Butler in the first place. She does not really succeed in establishing a politics of vulnerability. Her discussion of vulnerability is explicitly organized around the need to respond to different forms of violent injury to bodily integrity and the autonomy this integrity makes possible, as well as the need for vulnerability to become the object of an ethics and a politics. But in reality, her primary concern is with ethics » (Ferrarese 2016, 226).

[465] Dans *L'institution imaginaire de la société*, Cornelius Castoriadis définit la *praxis* comme le facteur essentiel de l'autonomie des sujets, leur permettant de s'inscrire dans une logique processuelle qui les fait accéder à un « savoir » toujours nouveau : « Nous appelons praxis ce faire dans lequel l'autre ou les autres sont visés comme êtres autonomes et considérés comme l'agent essentiel de leur propre autonomie. […]. La praxis est certes une activité consciente et ne peut exister que dans la lucidité ;

La première démarche pour articuler le vulnérable au politique consiste à tenter d'étayer les responsabilités de ce sujet dans les chaînes infinies d'actions par lesquelles se tisse l'espace social. Nous verrons à quel point il est toutefois difficile d'imputer des responsabilités politiques strictement associées au vulnérable. Nous chercherons ensuite à montrer que ce sont ces responsabilités, aussi complexes soient-elles à identifier, qui créent le besoin d'un commun. Nous examinerons enfin comment la prise en compte de ces responsabilités — par la création d'un commun en relation au vulnérable — permet de sortir le vulnérable de la seule sphère subjective pour l'appréhender sous un aspect institutionnel.

c.1) Des responsabilités diffuses et incertaines

What a Carve Up !, par son titre même, se positionne d'emblée comme une satire coléreuse contre l'ère Thatcher, coupable d'avoir procédé à un véritable découpage de toutes les valeurs qui donnaient son unité à la nation britannique. La construction du roman, par la structure désarticulée de ses sections et de ses les chapitres, participe ainsi de la critique du Thatchérisme[466]. Pour Michael, les effets néfastes de cette politique se sont traduits par la mort de deux personnes qui lui étaient chères : celle de son père suite à une crise cardiaque consécutive à la consommation d'une nourriture industrielle obéissant aux normes définies par Dorothy Winshaw, puis celle de Fiona, des suites d'un lymphome mal pris en charge par un système hospitalier devenu inefficace suite aux économies drastiques imposées par Henry Winshaw. Le raisonnement est assez manichéen mais les responsables sont désignés sans la moindre ambigüité :

> And so they sit at home getting fat on the proceeds and here we all are. Our business failing, our jobs disappearing, our countryside choking, our hospitals crumbling, our homes being repossessed, our bodies being poisoned, our minds shutting down, the whole bloody spirit if the country crushed and fighting for breath. I hate the

mais elle est tout autre chose que l'application d'un savoir préalable. Elle s'appuie sur un savoir, mais celui-ci est toujours fragmentaire et provisoire ; il est fragmentaire, car il ne peut y avoir une théorie exhaustive de l'homme et de l'histoire ; il est provisoire car la praxis elle-même fait surgir constamment un nouveau savoir, car elle fait parler le monde dans un langage à la fois singulier et universel » (Castoriadis 1975, 104-105).

[466] Pour Dominic Head, « *What a Carve Up!* is the most significant novel about the effect of Thatcherism » (Head 158). Comme l'explique Merritt Moseley, indépendamment des critiques d'ordre spécifiquement politiques de l'ère Thatcher, il est incontestable que le personnage même de Margaret Thatcher a servi à de nombreux écrivains de repoussoir : « Mrs Thatcher, beyond anything else that she may have done for or to the country, served the useful purpose of providing a productive hate-figure for novelists » (Moseley 38). En fait, la référence à la personne même de Margaret Thatcher est assez peu présente dans le roman de Coe mais c'est plutôt une politique et une période que fustige Coe comme le note aussi Moseley: « The novel is not about Margaret Thatcher as a person, and she is almost unmentioned by name; it is about the whole complex of attitudes embodied in the society that developed during her premiership to some extent with her encouragement and that of her party. The ruling force was greed and it was unleashed by a growing heartlessness about the weak and the unfortunate » (Moseley 38).

> Winshaw, Fiona. Just look what they've done to us. Look what they've done to you (WAC 413).

D'une façon générale, le comportement des dirigeants est implicitement désigné comme altérant directement les formes de vie des plus modestes allant jusqu'à menacer leur santé et leur existence. Si l'on considère que nos sociétés sont entraînées dans un engrenage infernal qui les conduit vers le pire, *What a Carve Up !* dénonce précisément ceux qui en actionnent directement les mécanismes. Ce schéma conduit à penser que des forces d'autodestruction opèrent au sein du tissu économique et social et qu'elles ne sont pas si invisibles ni si anonymes qu'on le suppose habituellement. Sur un plan politique, on pourrait effectivement reprocher à Jonathan Coe de dresser un tableau un peu simpliste par sa façon de grossir le trait, de caricaturer pour mieux dénoncer[467].

Ce même reproche pourrait être adressé à David Neate. Dans *Jerusalem*, le Président du Zambawi est une figure politique caricaturale. Il est souvent délicat de tirer des conclusions des images parodiques des dirigeants politiques où la frontière entre l'humour et un forme de mépris est extrêmement ténue. Que tout homme politique, comme nous l'avons vu avec David Pinner, puisse être critiqué pour le souci de son image au détriment d'un véritable engagement responsable, peut s'avérer plus délicat quand il s'agit de dirigeants, comme ceux de nombreux pays africains, qui se débattent face à la misère de leur peuple. Dans *Orphée Noir,* Sartre avait

[467] Jonathan Coe a exprimé à plusieurs reprises sa méfiance envers la satire politique en raison de son inefficacité car, pour lui, elle revient le plus souvent à « prêcher pour des convaincus ». Dans *Marginal Notes, Doubtful Statements*, il explique : « When we write satire, therefore, we may try to believe that we are doing something that will disrupt the established order: we may try to believe that when they read our words, our political (and personal) enemies will shake in their boots, retreat into a corner to re-examine their own system of values, and emerge as reformed characters; but, in reality, this will never happen. Satire does not work that way. Instead, it brings about the very opposite of what the author was intending. It creates a space—a warm, safe, welcoming space—in which like-minded readers can gather together and share in comfortable laughter […]. An impulse which might have translated into action is therefore rendered neutral and harmless » (Coe 2013, 3452). Jean Michel Ganteau et Laurent Mellet dans leurs études de l'humour dans les romans de Jonathan Coe y décèlent moins un aspect polémique qu'une dimension éthique en relation avec la vulnérabilité des personnages. Imad Zrari remarque ainsi : « Mellet and Ganteau put forward the idea that Coe has distanced himself from the traditional satire to what could be termed 'a grave comedy', endowed with emotion » (Zrari 2019, 26) .Dans un article intitulé « From laughing along to mis laughing oneself away and coming out in Jonathan Coe's fiction » (2015), Laurent Mellet analyse comment le texte de Coe se détourne d'une satire pure pour privilégier l'empathie l'attention et la connexion. Cette idée est également développée par Jean Michel Ganteau dans l'article qu'il consacre à *Expo 58*, publié par Coe en 2013, qu'il analyse comme « a comic novel that is not so comic, a satire that is not quite a satire, and a comedy that is full of *gravitas* » (Ganteau 2016, 20). Le mettant en parallèle avec *What a Carve Up !* mais aussi *The Rotter's Club* (2001) et *The Closed Circle* (2004), récits ayant en commun d'aborder des problématiques sociales et politiques, Jean Michel Ganteau explique : « In such narratives, which provide an up-to-date, at times euphemized version of the committed novel, political concerns come high on the author's agenda and are conversant with a commitment of another type, as they engage with the evocation of individual destinies and private affects, even while relying on comedy The mixture of satire, in its euphemized form, humour and comedic structures or topoi has become one of the hallmarks of Coe's production, and his 2013 novel, *Expo 58*, comes as no surprise to the reader in this respect » (Ganteau 2016, 19-20). Il conclut en insistant sur la dimension éthique qui émerge de l'usage de l'humour dans les textes de Coe : « In all these novels, as in *Expo 58*, I would argue ultimately that what is at stake is the use of comedy not only to evoke but to relate to human frailty. With Coe's version of comedy, we are told that ethical responsibility is based on "an anthropology of incompleteness and vulnerability" (Maillard 336) that fiction embraces and engages with in its singularity » (Ganteau 2016, 28).

condamné le fait de se moquer d'un dirigeant étranger, qui équivalait pour lui à dénigrer la communauté qu'il incarne. Toutefois, Adini peut être légitimement pris comme cible de la satire. En effet, il ne se justifie qu'en dénonçant, à commencer par ses adversaires qu'il met en prison tout comme les grands pays. Adini insiste sur son conflit avec les représentants de l'Angleterre en se moquant de leurs injonctions :

> Who are they to tell us about Democracy? Adini asked. They had an election that was neither free nor fair and was ultimately awarded to the loser. And as for that drab little island in the north Atlantic, if the "international media" is to be believed, the Prime Minister may soon subject himself to his people's will. If so, in the spirit of reciprocity, I will happily dispatch a team of Zambawian independent monitors to ensure their election is subject to the most rigorous democratic standards. In fact, I have sent exactly such a missive to my counterpart and have yet to hear a response. But the offer stands (J 23).

Que l'ancien colonisé cherche à donner des leçons à son colonisateur est finalement de bonne guerre[468], même si les arguments choisis par Adini ne sont pas nécessairement les plus convaincants. Il est néanmoins assez mal placé pour donner des leçons de démocratie. Son discours ironique, retournant les accusations à ses accusateurs, se proposant même d'envoyer des observateurs pour s'assurer de la régularité des élections anglaises, n'est guère pertinent. Pour lui, il s'agit simplement d'une façon plutôt facile de se moquer du Blanc éternel donneur de leçons. Cependant, les discours d'Adini, aussi simplistes soient-ils, ont une vertu à laquelle le jeune garde Siméon Matete finit par être sensible, malgré ses réticences envers le personnage :

> For his part, Simeon had quite forgotten any worries about the CIS, even his hurry to return home to his family. In fact, he'd have been more than happy for the speech to continue. After all, there is something about political conviction eloquently expressed, about playing the underdog on the moral high ground, about the negatives as philosophical principles, about building the facts into a mythological narrative, something that chimes with the uncertain majority who are used to injustice, familiar with taking 'no' for an answer and simply long to be part of the story. Right now, therefore, Simeon felt an affinity with the president like never before, if not with what he stood for then certainly with what he stood against (J 30).

Sa rhétorique, consistant à se positionner du côté des opprimés et des vulnérables sur la scène internationale afin de trouver un écho chez les plus déshérités, séduit effectivement le jeune garde de la prison de Gwezi. Il y a souvent un côté anesthésiant du discours politique qui cherche à flatter les plus pauvres selon des formules de négation permettant de cristalliser toutes

[468] Dans *Situations III*, Sartre explique : « Qu'est-ce que vous espériez, quand vous ôtiez le bâillon qui fermait ces bouches noires ? Qu'elles allaient entonner vos louanges. Ces têtes que nos pères avaient courbées jusqu'à terre par la force, pensez-vous quand elles se relèveraient lire l'adoration dans leurs yeux » (Sartre 1949, 229).

les vulnérabilités. Ce type de discours, assez peu élaboré en général, atteint néanmoins ses objectifs. On retrouve une dichotomie semblable à celle de *What a Carve Up !:* d'un côté, des puissants égoïstes et malhonnêtes qui exploitent des nations pauvres et vertueuses et, de l'autre, des exploités. C'est toujours ce fantasme de la scène primitive que Freud a mise au jour. Des états puissants exerceraient des actions un peu secrètes afin de dominer et d'écraser les nations les plus fragiles. Cette forme de pensée politique est très binaire alimentant un discours nécessairement rageur et émaillé de formules outrageantes à l'égard de tout adversaire. Néanmoins, elle peut susciter une véritable adhésion populaire. Le politique est pourtant un lieu qui exige un positionnement humble face à des enjeux, des décisions, des situations complexes qui peuvent échapper à toute compréhension intuitive et spontanée. La création d'un lien étroit entre le politique et le vulnérable pourrait contribuer à éviter d'alimenter ce type de réactions quelque peu fantasmées à des réalités bien souvent cruelles. Les schémas manichéens non seulement empêchent l'accès au vulnérable mais surtout ne facilitent pas la prise en compte de la complexité. Des corrélations factices se substituent à toute analyse critique, renforcées par des raccourcis véhéments et dénonciateurs. Les jugements à l'emporte-pièce et les interprétations hasardeuses n'ont jamais amélioré le sort des plus vulnérables. La défiance à l'égard des puissants et de classes dirigeantes est aisément compréhensible mais elle conduit à un discours qui n'ouvre guère de perspectives critiques. Interpréter des intentions cachées tient d'une approche que l'on pourrait qualifier de mise en récit simplificatrice du politique[469]. Il y a une inefficacité, un côté ridicule et lassant à toujours condamner, à chercher des coupables, à lancer des invectives sans fin :

> Take your eyes off the individuals and step back! Look at the decision-makers, sure, but you've finished blaming them, look to those who allowed them to make those decisions. Look at the supporters. Look at the opposition. […]. Blame the system. Compose yourself and blame the media. […] Blame another system. Look at the churches, mosques and synagogues. Blame faith. Blame the lack of faith. {…] Distinguish between the perpetrators and the victims. Blame one, then the other. […] Then finally look at yourself. Feel the complicity. Understand. How powerful you are! Look away. Blame your parents. Blame their parents. Blame their parents' parents. Power maintains: the social selfish gene (J 376-377).

[469] Une réflexion intéressante sur cette question est développée par Philippe Corcuff qui explique par « un recul théorique des discours critiques », le succès de thèses « intentionnalistes ». Dans un article, « Chomsky et le complot médiatique. Des simplifications actuelles de la critique sociale » — contenant des propos contestables parce que trop polémiques à l'encontre de Chomsky — il déplore le développement de mises en récit opérant des cohérences sommaires entre des intentions des « élites » et des réalités sociales. Il l'explique par le recul du souci d'analyse des forces structurant la réalité des champs sociaux qui caractérisait la sociologie bourdieusienne : « Sur ce plan, je n'attribue pas à Chomsky, « une place fondamentale dans la pensée critique moderne », mais j'en fais plutôt un révélateur d'un certain recul théorique des discours critiques les plus diffusés aujourd'hui » (Corcuff 151).

Sortir de cette litanie des condamnations de l'autre toujours coupable ne semble pouvoir s'opérer que par une appréhension de la vulnérabilité en lien évident avec la mission même du politique. Toutefois, ce lien ne peut se créer de façon naïve et arbitraire. S'affranchir des figures de l'intentionnalité malveillante impliquerait que le politique s'affiche toujours responsable quelle que soit la faiblesse de ses moyens face à la complexité des problèmes qu'il doit affronter, ce qui reviendrait effectivement pour lui à assumer sa propre vulnérabilité.

Even the Dogs offre sur ce point un éclairage pertinent. Au cœur du désarroi et de l'incompréhension qu'expriment les personnages du roman de McGregor, après la mort de Robert, ils donnent l'impression d'être tous coupables, tous responsables de cette mort tragique. Mais de cette culpabilité lourde dont ils ne se libèrent jamais, une forme d'obligation collective émerge irrésistiblement :

> What do we do now. Where do we go. Did any of us think it would be like this. When we started. When Laura started did she think this would. Did she think it would end up here. When she started. When she would try anything. What was it. When she thought she could do anything just to prove that her mum and Paul couldn't say. When they said We've got your best intentions at heart. And all that. But that was it was that. Takes more than that. Easy to find blame some place but it don't mean nothing now (ED 164-165).

Personne n'aurait pu envisager que les choses évolueraient ainsi, que Robert s'éteindrait seul, abandonné de tous. Il n'y a pourtant guère d'intérêt désormais à identifier des responsables, des coupables a posteriori. Tout événement malheureux offre une dimension presque naturelle de fatalité, et ce dont le sujet n'est pas directement responsable ne peut lui être imputé. Du moins, c'est ainsi que le Droit fonctionne. Toutefois, la responsabilité, dans un sens très politique, ne peut se limiter à ce qui dépend directement de l'action du sujet. Cette limitation de la responsabilité à laquelle nous avons été conditionnés, les personnages *d'Even the Dogs* la dépassent, sans en être tout à fait conscients. On peut en effet considérer qu'une véritable problématique politique émerge chaque fois qu'un groupe d'individus s'interroge sur sa responsabilité et son action en tant que collectif. De façon certes intuitive et maladroite, c'est ce que font personnages *d'Even the Dogs,* se jugeant eux-mêmes d'emblée tous responsables de la mort de Robert, donnant au roman sa dimension éminemment politique.

S'affranchir de toute notion de responsabilité signifierait un retour, de façon plus ou moins déguisée, à la notion de péché. En revanche, le politique permet d'envisager la responsabilité sans l'associer nécessairement à une faute morale. Les humains ayant longtemps considéré leurs épreuves comme des châtiments divins ressentent toujours un irrésistible besoin, face à tout événement malheureux, d'identifier des coupables. Cependant, en supposant

que ces dernier soient trouvés puis punis, demeure toujours une insuffisance, un malaise, comme un excès de souffrance qui ne pourra jamais être imputée. La malfaisance, celle par exemple dans notre corpus des Winshaw, des Goose et autres Lionel Asbo, ne peut se mesurer à l'aune de la souffrance qu'ils infligent. Émerge dans le vécu des épreuves humaines, le sentiment d'une sorte d'incommensurabilité dans le tort causé. Il existe une forme d'illusion et même de danger à croire que tout malheur se doit d'être toujours réparé voire rétribué. Sur ce point, on peut s'inspirer des analyses de Paul Ricoeur dans *Le Mal* (1986), où il explique combien, dans le domaine de la souffrance, toutes les logiques rétributives doivent impérativement se taire[470].

La mission essentielle du politique doit alors apparaître, car lui seul peut offrir une distance par rapport aux réflexes immédiats et spontanés de l'imputation, voire de la vengeance. Il ne peut certes offrir aucune consolation face à la souffrance et au malheur mais il peut aider à faire comprendre aux victimes que leur malheur, s'il ne peut jamais faire l'objet d'une réparation véritable, peut susciter une solidarité et des actions communes.

c.2) Un besoin de « commun »

Ce que confirment les discours véhéments et dénonciateurs de par leur nature pulsionnelle, c'est que des affects profonds traversent la vie sociale et collective et qu'ils expriment des réalités que le politique se doit de prendre en compte[471]. Ils se manifestent selon des formes souvent maladroites dans le cadre de mouvements sociaux parfois violents et désordonnés. La vulnérabilité n'a certes aucune limite et en assumer la responsabilité devient une charge inconcevable et écrasante. Mais cette responsabilité, même circonscrite à des domaines limités et des contextes précis, ne peut être que politique et soulève la question des raisons d'être du commun. Chercher à articuler le politique et le vulnérable ne condamne pas à s'inscrire dans une symbolique exclusivement éthique et morale. Penser le commun en rapport au vulnérable

[470] Ricoeur explique surtout que ces questions tiennent d'un défi et doivent inciter à une grande exigence de la pensée : « Ce mal qui intervient comme scandale et menace toujours la pensée hantée par la question du pourquoi et de l'origine de ce dernier, doit être pensé avec la plus extrême exigence. L'important n'est pas l'aveu mais la manière dont le défi est reçu. Ce grand échec rencontré par les plus grands penseurs de la philosophie ou de la théologie n'est-il pas finalement une invitation à penser moins ou à penser plus, voire à penser autrement » (Ricoeur 1986a, 13).

[471] Cette approche du politique, comme « rapport senti » au monde, est bien évidemment d'inspiration phénoménologique. Sur un plan philosophique, c'est certainement Claude Lefort qui l'illustre le mieux. Cependant, il est risqué d'associer Claude Lefort à la pensée phénoménologique, dans la mesure où elle ne constitue pas le point central de ses travaux. De façon très schématique, il nous semble néanmoins que sa pensée politique s'inscrit dans une perspective phénoménologique, pour au moins deux raisons : d'abord le rejet de toute proposition substantielle et absolue, ensuite la conviction qu'aucune pensée a fortiori dans le domaine politique ne peut s'abstraire de l'expérience. Dans *Écrire à L'épreuve du politique*, il consacre une note à Tocqueville intitulée « Une exploration de la chair du social » et explique au sujet de l'auteur de *La Démocratie en Amérique* : « Ce monde dont il se veut l'analyste, il sait en découvrir l'empreinte en lui-même » (Lefort 1992, 57). Ces quelques mots pourraient suffire à résumer toute une « philosophie politique ».

conduit à s'interroger sur la fonction du collectif[472]. Le vulnérable offre l'opportunité d'appréhender le commun comme une dynamique. Comme l'explique Bruno Latour dans un article dont c'est le titre : « Il n'y a pas de monde commun. Il faut le composer » (Latour 2011)[473]. Nous voudrions montrer comment, dans notre corpus, le vulnérable se révèle comme l'élément déterminant de cette possible composition[474]. Le commun est en effet certainement la seule réponse au sentiment de fatalité que génère souvent le vécu vulnérable de même que l'absence de commun ne peut conduire qu'à des formes de désespérance. Ainsi, dans *Lionel Asbo*, la cité de Diston est un espace sinistre où le souci de l'autre, l'entraide et le commun sont inexistants. Personne ne prend soin de personne à commencer par soi-même. Cette procession d'organismes abîmés au travers des âges de la vie est lugubre. C'est effectivement une façon de faire corps mais avec un environnement malade, violent et sinistre. Il faut rappeler que c'est en prenant un soin extrêmement attentif à leur corps que beaucoup de prisonniers des camps ont pu survivre. Quand la culture du soin disparaît, c'est un élément essentiel du commun qui s'efface et c'est souvent le constat d'une réalité tragique, celle où le non-commun l'emporte sur le commun. Dans *Lionel Asbo*, on ne peut que constater une déficience du commun, comme s'il n'existait pas ou dysfonctionnait sans cesse, créant un sentiment de malaise et même une sorte

---

[472] Le collectif ou plutôt le commun fait de plus en plus l'objet d'études d'économistes, de politologues et de sociologues, s'expliquant essentiellement par la prise de conscience de l'épuisement des ressources naturelles. Mais leur réflexion s'élargit de plus en plus aux problématiques de partages d'autres types de ressources comme la culture et les connaissances. L'ouvrage de Jay Walljasper, *All that we Share: A Field Guide to the Commons* (2010), est particulièrement représentatif de ce courant. Il faut toutefois remarquer que le « Commons Paradigm » consiste plus à s'engager dans des actions concrètes qu'à définir des modèles théoriques : « By giving people significant new opportunities for personal agency that go well beyond the roles of consumer, citizen, and voter, the commons introduces people to new social roles that embody wholesome cultural values and entail both responsibility and entitlement.[…]. Finally, the real significance of commoning may be that it is not ultimately about a fixed philosophical vision or policy agenda, but about engaged action in building successful commons » (Bollier 4).

[473] Bruno Latour refuse le statut de science à la politique considérant qu'elle est plutôt un art mais un art qui peut échouer : « La politique n'est pas une science, ne pourra jamais l'être, quelque nom qu'on lui donne et à quelque science que l'on se voue. C'est un art, ou plutôt des arts, ce qu'on appelle justement des *arts politiques*. Les arts par lesquels on cherche à composer progressivement le monde commun. Le monde commun est à *composer*, tout est là. Il n'est pas déjà là enfoui dans une nature, dans un universel, dissimulé sous les voiles chiffonnés des idéologies et des croyances et qu'il suffirait d'écarter pour que l'accord se fasse. Il est à faire, il est à créer, il est à instaurer. Et donc il peu rater » (Latour 2011, 40).

[474] Nous nous inspirons ici de l'approche de la vulnérabilité pensée par Marc-Henry Soulet comme notion relationnelle structurante de l'ensemble de la vie sociale. Il propose ainsi de réinvestir la question de la vulnérabilité en l'associant systématiquement à un principe de responsabilisation collective. Expliquant le sentiment grandissant d'isolement des individus par une impossibilité de relier leurs difficultés et leurs échecs à de problématiques sociales et politiques, il fait le constat de formes de « désinstitutionalisation de la société » : « Si auparavant la société se donnait à voir comme un ensemble de niveaux en correspondance fonctionnelle, aujourd'hui elle apparaît comme désajustée, traversée par des contradictions fonctionnelles et portée par des logiques hétéronomes » (Soulet 2005a, 52). Il en appelle alors à relever un véritable « défi politique » consistant à aider à sortir les sujets vulnérabilisés de leur solitude : « L'individu vulnérabilisé, traversé par des détresses invisibles, est alors désencastré de la dimension sociale de sa situation. Le véritable défi politique actuel consiste à aider l'individu contemporain à sortir de la solitude déprimante de ses échecs, et ce non par une enfermement dans une logique compassionnelle d'allègement de la souffrance, mais au contraire par une sortie par le haut le reconnaissant d'abord et avant tout comme un semblable, un concitoyen » (Soulet 2005a, 57).

de nausée. Les descriptions de Martin Amis ont un côté sartrien, celui d'évidences sordides qui ne sont jamais remises en cause telles des fatalités sombres.

Le commun correspond toujours à une volonté, une décision, un choix, une liberté même. Dans *Cloud Atlas*, lorsque, Sonmi est entraînée par Hae-Joo vers une ancienne abbaye, elle y découvre des exclus volontaires de Nea-So-Copros, qui vivent dans des conditions matérielles difficiles mais dont la situation semble néanmoins enviable. Leur forme de vie repose en effet sur l'entraide, ce qui n'est plus le cas à Nea So Copros, et il n'est pas surprenant que Sonmi se sente bien dans cette communauté[475] qui ressemble à celle de temps très anciens :

> They survived as fifteen centuries of nuns had before them: by planning, thrift and fortitude. […]. It was not bucolic Utopia. Yes, winters are severe; rainy seasons are relentless; crops are prey to disease; the caves are susceptible to vermin, and few colonists live as long as upstrata consumers. Yes, the colonists bicker and grieve as people will. But they do it in a community. Nea So Copros has no communities; it only has the sate (CA 347)

Ces réfractaires ont choisi de vivre dans des conditions plus rudes qu'à Nea So Copros, mais selon des règles de partage des tâches acceptées de tous. Leur vulnérabilité est certainement plus grande que celle des habitants de Nea So Copros mais elle cimente leur communauté. La responsable est toutefois consciente que sa communauté est très menacée car elle offre un « mauvais exemple » pour les habitants du monde consumériste. Une phénoménologie du commun, comme nous le verrons dans la suite de notre réflexion, pourrait effectivement remplacer l'ontologie sociale fondée sur l'homogénéité d'un monde conçu comme un système où l'on produit une multitude de biens que l'on se dispute ensuite. Un autre type de socialité pourrait émerger par la convergence d'une dynamique vulnérable et des productions d'un imaginaire ouvert vers l'avenir et nourri de la mémoire du passé. Il y a bien d'autres moyens d'articuler le singulier et le commun que celles émergeant des seules bases identitaires et productivistes. Les entrelacs du commun avec la vulnérabilité offrent un choix infini de combinaisons possibles animées d'une dynamique politique toute autre que celle de la seule logique économique.

---

[475] L'émergence de petites communautés s'opposant à la civilisation consumériste est un topos des récits pré-apocalyptiques. L'aspiration au retour à un ordre naturel et traditionnel opère comme un signe que la fin est proche. On pourrait citer dans l'histoire de nombreux exemples d'organisation de petites communautés cherchant à échapper à la spirale d'un monde voué à la destruction. Comme Serge Moscovici l'a analysé dans *Hommes domestiques, hommes sauvage* (1974), ces mouvements peuvent être rattachés à une vision « naturaliste », voire gnostique du monde et fonctionnent telle « une conspiration qui se trame dans l'histoire » (Moscovici 19) En effet, ils s'inscrivent dans une sorte d'instinct de survie faisant abstraction de toute notion politique. Sur ce point, ce passage de *Cloud Atlas* fait écho à une autre forme de fin du politique que nous avons analysée dans *Jerusalem* : la capacité de Preston Pinner à recycler le moindre signe de subversion pour en faire un produit de consommation. Lorsque toute résistance est devenue inopérante, la tentation est grande d'une fuite vers d'autres formes de vie aussi illusoires soient-elles.

Le commun pourrait alors correspondre à une épreuve du sensible se dégageant de tout schéma compétitif mais au contraire se déployant en ressentis, en affects, en émotions, en créations, s'inscrivant dans des formes de vie toujours imprévisibles émanant d'une réceptivité partagée au monde[476]. Il est certes difficile d'imaginer les expériences sociales et humaines concrètes associées à cette dynamique à laquelle seule, pour le moment, la littérature nous ouvre l'accès. Pourtant, les textes de notre corpus, selon des sensibilités et des formes variées nous permettent d'intuiter à partir du vécu de leurs personnages, une réalité politique et sociale qui prendrait corps. Ils permettent de penser des expériences collectives qui procureraient un ressenti presque corporel d'une appartenance à un même commun. Il ne s'agit bien évidemment pas de faire référence à cette ferveur des masses dont se nourrissent les régimes totalitaires. Bien au contraire, dégagé de toute forme d'exaltation idéologique et narcissique, ce commun issu du sensible et du vulnérable s'inscrirait dans le rythme fragile d'une socialité intuitive. Notre lecture nous a parfois offert cette impression quasi préconsciente de pouvoir faire partie d'un ensemble où les liens des uns avec les autres seraient vécus depuis une sensibilité partagée. Ce type d'expérience est souvent décrit de façon explicite dans les textes de Jon McGregor et de David Mitchell. Toutefois, les romans d'Amis, de Coe et de Neate en ouvrent aussi la voie mais de façon moins évidente. On pourrait très grossièrement, associer cette expérience à un vécu qui tiendrait de la vieille idée du compagnonnage.

Dans *Even the Dogs*, les paumés, ayant trouvé refuge dans l'appartement de Robert, offrent l'image d'une existence misérable au sein d'un désordre assez indescriptible : des objets hétéroclites, des cuillers, des pipes, des canettes, du papier, du coton…autant de références évidentes aux addictions de la drogue et de l'alcool. Cependant, le simple geste d'Heather, recouvrant d'un manteau le corps de Robert afin d'éviter qu'il ne prenne froid, fait naître une émotion. De la même façon, le lecteur ne peut être insensible à cette scène, où, après avoir lâché ces objets, ils s'endorment, mains ouvertes, exprimant un abandon qui fait penser à des corps livrés aux rayons du soleil, eux dont la forme de vie est privée de lumière et de chaleur :

> « […], and for a moment the room feels crowded again, crowded like it was the last time we were all here together with Robert stretched out on the floor the way he always was by the end of the night, with that look on his face he only ever got when he was sleeping. And there is, snoring, spluttering, reaching out a hand behind his head like he's looking for something to hold on to. One of us, Heather probably,

[476] Dans *Matière à réflexion,* Catherine Bernard explique que l'allégorisation qui préside à la création du commun est indissociable de sa nature pathique : « [..] le corps politique allégorisé est aussi un corps pathique. Il n'est pas qu'un embrayeur déictique donnant à lire une conscience historique. Il est aussi matière pathique qui donne chair au processus d'aperception. Autour de ce corps pensant , c'est toute une poétique du politique qui devient sensible et produit le sens » (Bernard 2018, 137).

> leaning forward to pull his coat more snugly across his broad chest, his shoulders, tucking his hat back on to his head until she sees the rest of us watching. The rest of us sleeping. Dany and Ben and Laura and Mike and whoever else happened to be around. Or not quite sleeping but closing our eyes and listening to the music coming from the taped-up stereo in the kitchen, some broken-beated lullaby holding us up against the walls and against each other, while our hands fall open and spill the spoons and pipes and empty cans, the scraps of foil and paper and cotton wool. Our crumbs of comfort scattering across the floor. Our open hands" (ED 8-9).

« Une berceuse au rythme saccadé [les] maintient contre le mur et les uns contre les autres » (Ed.t 20), comme s'ils étaient pris tous ensemble dans un tourbillon musical aux effets centrifuges, auxquels ils s'abandonnent en toute quiétude[477]. McGregor déploie une esthétique singulière de l'abandon, de la confiance faisant penser à l'enfance, mais qui demeure paradoxalement indissociable des souffrances produites par l'addiction à l'alcool et à la drogue. Depuis *Ego Sum* (1979), son ouvrage consacré à Descartes, Jean-Luc Nancy ne cesse de moduler le thème de la quête d'un « espace commun », notamment dans ses nombreux écrits où il traite du « toucher ». Ce sens offre en effet une intuition à la notion de l'« être avec », sans laquelle on ne peut concevoir de commun. Le commun qui émane d*'Even the Dogs* n'a rien d'un bloc compact, structuré, homogène… C'est au contraire le lieu même de déposition de toute forme d'identité. Il fait penser à cette « blancheur » que David Lebreton associe à l'absence à soi-même perçue dans une sorte d'apesanteur vécue collectivement comme le partage d'un même rapport à la mort[478]. Dans *Être singulier pluriel,* Jean-Luc Nancy remplace le terme de communauté par celui d'« Être en commun » et lui associe une forme de communication avec l'autre qu'il définit lui-même comme une « trame nue et sans contenu » (Nancy 1996, 47). C'est cette « trame nue » opérant une exposition incertaine du sujet à un tissage aux résultats toujours improbables qu'il définit comme la véritable matrice du politique. Aucune revendication identitaire ne pourrait trouver sa place dans ce jeu flou et aléatoire qui ouvre des passages de l'individuel au collectif. Sans nous calquer strictement sur le

[477] De ce retrait dans une matérialité partagée du sommeil émerge une sorte de conscience collective qui fait penser à l'approche du corps comme conscience et position que Levinas définit dans *De l'existence à l'existant* : « Le corps est l'avènement même de la conscience. En aucune façon, il n'est chose […]. Son être est de l'ordre de l'événement et non du substantif. Il ne se pose pas. Il est position » (Levinas 2013, 122). Plus loin, il définit le sommeil comme lieu même du repliement dans la corporéité : « le sommeil, repli dans le plein s'accomplit dans la conscience comme position » (124).

[478] Dans un article publié en 2008, « Consommer l'absence. Vertige de la blancheur », David Lebreton associe la blancheur à un choix de se fondre dans des pratiques souvent collectives d'effacement de soi, qu'il définissait ainsi dans un article plus ancien : « L'acteur a échoué à étayer le sentiment de sa valeur personnelle et de la signification de son existence. Il acquiesce à la désertion du sens, plus encore, il renchérit sur elle, il procède à sa dilution à une dose plus sensible encore. Loin de provoquer la mort, il s'abandonne doucement à elle. Un désir d'absence se perçoit en filigrane dans certaines pratiques. Une suspension du lien social qui laisse le corps en adduction dans la blancheur du sujet, ailleurs, déconnecté. Cet effacement manifeste souvent un jeu euphémisé avec la mort (alcool, drogue, fugue, errance ...) et peut se radicaliser jusqu'au désir de coma, notamment à travers les toxicomanies médicamenteuses » (Lebreton 2000, 35).

raisonnement de Nancy, nous chercherons à esquisser, dans ce travail de thèse, les contours d'une politique du vulnérable à partir de ces mêmes notions de matrice originelle et de dynamique aux maillages indéterminés. Comme nous avons tenté de le faire avec la parole vulnérable, notre problématique consistera à donner un sens à une dynamique improbable issue du vulnérable et traversant le commun[479]. Dans une toute première intuition, ce sommeil des personnages d'*Even the Dogs*, qui leur échappe mais qui les enrobe dans un commun dont ils n'ont pas conscience, confirme cette idée qu'une énergie peut émerger du vulnérable se révélant, selon l'expression de Jean-Luc Nancy dans *La communauté affrontée,* comme une « ressource inédite » (Nancy 2001b, 30).

c.3) Le rôle de l'institution

S'affranchir des conceptions qui feraient du politique un ensemble de techniques et de stratagèmes permettant d'accéder à des positions de pouvoir, conduit à l'appréhender depuis tout ce qui relève en lui de la « mise en forme, mise en sens, et (de la) mise en scène » du commun, comme l'exprime Claude Lefort dans *Essais sur le politique* (Lefort 1986, 257).
Les institutions ont pour vocation à assurer cette fonction en toute visibilité. Dans *Vulnerability and Critical Theory* (2018b), Estelle Ferrarese, s'inspirant des travaux de Nancy Fraser et de Linda Gordon, insiste sur l'attention qui doit être portée aux institutions en rapport au vulnérable. Pour elle, le problème le plus significatif réside dans cette « autonomisation de l'institué », qui permet à certains de bénéficier de garanties de super protection alors que d'autres en sont démunis des formes les plus élémentaires[480]. Le préalable à toute réflexion sur une politique de la vulnérabilité est de s'interroger sur ce déséquilibre. Pour cela, Il faut sans doute essayer de dépasser la vision habituelle de l'institution comme un ensemble de structures

[479] Dans sa présentation de l'ouvrage collectif, *La Communauté en paroles*, Herman Parret fait référence à Michel Henry pour suggérer l'émergence non perceptible d'un « être-ensemble » que l'on ne saurait définir ni par une idée, ni par un sentiment : « Michel Henry approfondit la question du statut de la communauté par un traitement phénoménologique transcendant l'opposition entre le sentiment de communauté et l'idée de communauté. Le phénoménologue s'intéresse avant tout à la donation de la réalité « commune » aux membres de la communauté. Ce que les sujets ont en commun, c'est la façon dont les choses leur sont données […]. Par conséquent, la communauté est par essence invisible, non-perceptible. La non perceptibilité de l'ipséité de la vie fait que l'être ensemble […] ne peut être ni une Idée, ni un Sentiment » (Parret 1991, 9). Le texte de Jon McGregor pourrait être appréhendé comme un exercice de « micro-phénoménologie » montrant comment, imperceptiblement, peut se constituer une communauté de co-énonciation d'une parole certes encore inaudible mais véritablement partagée.

[480] En s'appuyant sur l'œuvre de Derrida, Guillaume Surin apporte un éclairage philosophique à la question de la vulnérabilité en recentrant la problématique non sur la vulnérabilité elle-même mais sur ce qu'il appelle des « dyspositions ». La vulnérabilité est en effet structurelle et première et nullement conséquence et en tant que telle, elle ne peut poser problème alors qu'il faudrait, selon lui, s'intéresser à ses « dyspositions » autrement dit, les lieux « invulnérables » ou « zones politiques d'invulnérabilité » qui s'emparent d'une parole et d'une écriture performatives : « En ce sens, le problème, le scandale n'est plus dans la vulnérabilité en soi, qui est le propre de l'homme, mais dans ses *dyspositions* : dans la constitution d'une humanité à l'abri dans des *chambres*, humanité qui s'arroge une capacité performative de parole, blessure d'inscription. L'intolérable n'est plus dans la vulnérabilité, mais dans la constitution d'espaces proprement invulnérables » (Surin n. p.). L'auteur renverse l'idée que le subalterne se définirait seulement comme celui qui n'est pas entendu, défendant l'idée, dans une optique pragmatique, que c'est par sa position de sujet d'énonciation et non de sujet énonciateur qu'il est construit socialement comme subalterne.

figées auxquelles les sujets auraient à s'adapter[481]. Saisir le politique, à la manière d'Agamben sous le prisme de la notion de forme de vie, permet de dépasser les rigidités et contraintes du biologique, mais aussi et surtout des intransigeances de l'institué[482]. Le raidissement des formes de vie par leur soumission à des structures institutionnelles les met dans l'incapacité de se connecter au vulnérable et les condamne à un fonctionnement abstrait et routinier révélateur d'une sclérose du politique[483]. En revanche, l'institution appréhendée comme texture dynamique corrélée à des formes de vie pourrait devenir le réceptacle de vécus collectifs en permanente évolution[484]. Le rapport des personnages *d'Even the Dogs* au système administratif chargé de leur venir en aide est symptomatique de deux mondes qui ne se rencontrent jamais, de deux langages qui n'ont rien en commun. Les précaires, les sans-abris semblent ne jamais pouvoir s'intégrer aux institutions. Ils sont ainsi condamnés à errer sans fin dans des lieux d'attentes, des corridors, vivant dans des « non-lieux » (Augé 1992). Pour survivre, il leur faut se soumettre à des rituels administratifs, parfaitement codifiés et totalement inutiles : « Shall we indeed. Shall we bollock like there's a choice (ED 67). Ils ont compris que c'était la condition incontournable par laquelle ils pourront obtenir le médicament ou l'aide financière dont ils ont un besoin urgent. En réalité, la plupart du temps on n'attend rien d'eux, sinon qu'ils déclinent leur identité et écoutent patiemment le monologue de leur prescripteur. C'est une sorte de comédie nécessaire donnant l'illusion de leur adhésion à un processus qui ne les concerne absolument pas :

---

[481] Dans *Les Institutions du sens,* Vincent Descombes*,* s'inspirant des travaux de Mauss, définit les institutions comme ensemble d'actes institués qui s'imposent aux individus (Descombes 1996, 296-298).

[482] Dans *Moyens sans Fins*, Giorgio Agamben oppose zoé « le simple fait d'être vivant » et bios « forme ou manière de vivre » définissant ainsi la forme de vie : « Avec le terme *forme de vie*, nous entendons, au contraire, une vie qui ne peut jamais être séparée de sa forme, une vie dont il n'est jamais possible d'isoler quelque chose comme une vie nue. Une vie qui ne peut être séparée de sa forme est une vie pour laquelle, dans sa manière de vivre, il y va de la vie même, et dans son vivre, de son mode de vie. Que signifie cette expression ? Elle définit une vie — la vie humaine — dans laquelle tous les modes, les actes et les processus du vivre ne sont jamais simplement des faits, mais toujours et avant tout des *possibilités* de vie, toujours et avant tout des puissances. Tout comportement et toute forme du vivre humain ne sont jamais prescrits par une vocation biologique spécifique , ni assignés par une nécessité quelconque, mais, bien qu'habituels, répétés et socialement obligatoires, ils conservent toujours le caractère d'une possibilité, autrement dit, ils mettent toujours en jeu le vivre même » (Agamben 2002a, 14).

[483] On retrouve au niveau de l'institution la distinction — que nous avons analysée dans notre premier chapitre — entre un mécanisme de subjectivation par soumission à une norme figée et le déploiement d'un processus de subjectivation dynamique et ouvert.

[484] Dans un article intitulé « La Critique comme forme de vie démocratique », s'inspirant de l'ouvrage de Cornelius Castoriadis *Le monde morcelé. Les carrefours du labyrinthe*, Estelle Ferrarese explique comment la notion de forme de vie conduit à penser une approche critique et dynamique de l'institution : « Saisir la démocratie par le prisme de la notion de forme de vie ne peut déboucher que sur le projet d'une société *consciemment et réflexivement* auto-instituante, et c'est précisément ce qui prend le nom de démocratie chez Cornelius Castoriadis. Avec lui, il est possible de formuler la forme de vie démocratique comme dotée d'une portée normative pour autant qu'elle permet et se soumet à « une mise en question » (Castoriadis 1990, 113-139), terme que je remplacerai ici par celui, plus caractéristique de la Théorie critique, de la *critique* (Ferrarese 2018, 197).

> Always the same. Don't matter who it is, the police or the doctors or the benefits, they've all got forms to fill and they all want to know the same thing. And none of them ever happy with you saying I don't know.
> Like they can't hear you and they keep going on, looking at the computer screen like the answers might pop up at them. Asking you the same questions all over again: What does it say on your records? Where were you born? What are your parents' names?
> Jesus. You'd think they'd have training about that sort of thing (ED 84-85).

Nous assistons à une sorte d'échange frustrant où le professionnel manifeste son mécontentement alors qu'eux ne comprennent pas pourquoi on leur demande sans cesse la même chose. Ils vivent ces situations comme des inquisitions humiliantes créant le sentiment oppressant d'être constamment suspectés de ne pas être en règle. C'est une mise en position d'infériorité permanente qui les conduit à s'autodéprécier, comme s'il y avait une nécessité à leur inculquer qu'ils ne valent rien, qu'ils ne savent rien, qu'ils ne servent à rien. Du moins eux le ressentent-ils ainsi. Le refus de l'institution de se satisfaire de réponses approximatives de leur part, correspond à une humiliation subtile. Cette exigence d'une réponse précise et rapide bloque toute possibilité de véritable échange et ils perçoivent les personnels dont la fonction est pourtant de les aider, comme de désagréables et froids robots[485].

Si, dans *Even the Dogs*, l'institution remplit plus ou moins bien son rôle au prix certes d'humiliations inutiles, dans *Lionel Asbo*, la critique est beaucoup plus féroce. La société entière est décrite dans le roman de Martin Amis comme ayant intégralement adopté tous les codes qu'elle devrait logiquement combattre avec la plus grande énergie[486]. En effet, nous découvrons des institutions dont le fonctionnement va purement et simplement à l'encontre exact de leur finalité. La pesanteur et la lourdeur caractéristiques d'*Even the Dogs* font place dans *Lionel Asbo* à l'absurde et au grotesque. L'ironie grinçante de Martin Amis concernant l'institution éducative du lycée va jusqu'à la drôlerie. À Diston, cet établissement ne sert qu'à alimenter les centres de détention pour jeunes délinquants à partir d'un parcours bien balisé que Lionel a vécu comme une sorte de rite initiatique. Ce lycée est pourtant, dans l'univers culturellement désertique de *Lionel Asbo,* une petite exception :

---

[485] Dans *L'Ombilic des limbes*, Antonin Artaud s'insurge: « Mais quelle garantie les aliénés évidents de notre monde ont-ils d'être soignés par d'authentiques vivants ?» (Artaud 1989, 32). La référence à Artaud incite à imaginer un fonctionnement de l'institution qui permettrait que la position de demande d'aide ou de soin ne soit pas ressentie comme une forme de déchéance.

[486] Dans un article publié dans *The American Spectator* en octobre 2012, James Bowman explique que le personnage de Lionel est ainsi le symbole de l'impuissance de l'état et de la société : « Neither Lionel's creator nor anyone else we meet in the novel feels any need to punish or correct him, though he is constantly in and out of prison, where he feels content and at home. So far from being reprogrammed by a sinister and tyrannical state, he becomes the symbol of the state's and society's fecklessness as the "Lotto Lout," a tabloid celebrity, whose violent and antisocial ways remain unchanged by his £140 million lottery windfall » (Bowman 72).

> School — Squeers Free[487], under a sky of white: the weakling headmaster, the demoralised chalkies in their rayon tracksuits, the ramshackle little gym with its tripwires and booby traps; the Lifestyle Consultants (Every Child Matters), and the Special Needs Coordinators (who dealt with all the 'non-readers'). In addition, Squeers Free set the standard for the most police call-outs, the least GCSE passes, and the highest truancy rates. It also led the pack in suspensions, expulsions, and PRU'offrolls'; such an offroll — a transfer to a Pupil Referral Unit — was usually the doorway to a Youth Custody Centre and then a Young Offender Institution. Lionel, who had followed this route, always spoke of his five and a half years (on and off) in a Young Offender Institution (or *Yoi*, as he called it) with rueful fondness, like one recalling a rite of passage — inevitable, bittersweet. *I was out for a month*, he would typically reminisce. *Then I was back up north. Doing me* Yoi. (LA 19).

Martin Amis se livre à une caricature impitoyable de l'institution scolaire en milieu défavorisé. Son constat peut être qualifié de cynique, décrivant une sorte de liturgie, stérile, répétitive et surtout néfaste. Une fois de plus, il dresse le tableau d'une vulnérabilité sociale implacable, indépassable pour laquelle il n'y aurait aucun remède. Pour lui, les enfants des cités entrent en délinquance comme ceux des beaux quartiers entreprennent leur cursus. Mais le trait n'est pas encore assez marqué. Il décrit un processus qui ne cesse de s'amplifier, conduisant à des déviances de plus en plus lourdes de conséquences. Il est amusant de constater que ce parcours suscite chez Lionel une fierté certaine. Martin Amis — et c'est particulièrement intéressant par rapport à la problématique de vulnérabilité — nous fait découvrir une logique qui tient d'une dynamique et d'un processus. Après l'école, la suite logique est évidemment la prison ce qui lui offre une occasion de tourner en dérision le système carcéral :

> Stallwort was a remand prison — for those awaiting trial or sentence — and its inmates were banged up on a colourful array of charges. Banged up for non-payment of alimony, banged up for serial rape, banged up for possession of marijuana, banged up for knifing a family of six.
> 'Well, let's hope so,' said Pete New.
> Pete New was banged up for having a fat dog.
> Banged up for having a fat dog? said Lionel on his first day there.
> I know said New. Sounds stupid. Yes, well. Twelve Reprimands and five Final Warnings. From the Social.
> Tinkerbell, New's basset hound, was fourteen stone. She could only sleep and eat; she lay there on the mattress with her limbs splayed out flat (LA 67-68).

On découvre ainsi un pauvre garçon emprisonné parce que sa chienne est trop grasse. Après l'énumération de délits « classiques » et plus courants, cette condamnation apparaît saugrenue. Il s'agit en fait d'un moyen d'ébranler toute certitude quant à l'utilité même du système répressif. Il est certain, que traditionnellement, la justice entretient des relations difficiles avec la dérision. Sa supposée sévérité s'accommode mal de toute expression de désinvolture. Il est

[487] « Squeers Free School » est repris de *Nicholas Nickleby*, roman de Charles Dickens.

du fondement même du droit répressif de ne porter d'intérêt qu'aux choses graves. La drôlerie de la situation décrite par Amis a une portée très polémique et très critique. Elle fait imaginer des magistrats à la mine grave se penchant sur l'obésité dramatique de cette chienne et condamnant sévèrement son propriétaire à la prison.

Que ce soit dans *Even the Dogs* ou dans *Lionel Asbo,* nous retrouvons — selon des formes différentes, certes — une description d'institutions fonctionnant selon des mécaniques aveugles en toute indifférence aux réalités et aux contextes où leurs procédures s'exercent. Néanmoins, il ne suffit pas de montrer que les décisions à finalité corrective sont inefficaces car, dans un sens très foucaldien, — et comme le montre Martin Amis — elles ont aussi des effets pervers[488]. La prise en charge de la vulnérabilité participe elle-même des dysfonctionnement plus généraux de l'institution. Même si la création d'institutions plus performantes, apportant un véritable soutien aux plus vulnérables, constituerait un progrès non négligeable, il n'est pas certain que cela suffise. Après avoir désacralisé le sujet autonome et rationnel, un risque existe de se servir de la vulnérabilité comme support à un référent normatif d'une institution plus performante, souveraine et rationnelle que jamais. Plutôt que de dénigrer ou d'encenser l'institution, une démarche véritablement politique consisterait à chercher à comprendre les raisons de son isolement des formes de vie avec lesquelles elle devrait être en relation permanente et vivante. Paradoxalement, une réponse intéressante est offerte par Henry Winshaw dans *What a Carve up !* — plus précisément, la solution pourrait résider à prendre le contrepied exact de ce qu'il préconise. Il aborde en effet la question de la gestion paritaire du système de protection sociale et il récuse catégoriquement ce qu'il appelle un « management par le consensus » :

> Reforms progressing, although not as speedily as I'd hoped. Everybody on the committee seems to have a full calendar, and today was only the second time we'd managed to get together since the review was announced. Still, the Griffiths report gives us plenty to go on, and is a firm nudge in the right direction, since it deals something of a death blow to the whole idea of 'consensus' management. One lady committee member (of pinkish hue, I suspect) queried this but I shut her up by quoting Margaret's definition of consensus as 'the process of abandoning all beliefs, principles, values and policies' and 'something in which no one believes and to which no one objects'. Point made, I think (WAC 135).

[488] Dans son étude « Pour une histoire naturelle des normes » chapitre de son *Foucault, philosophe*, Pierre Macherey explique qu'il y a chez Foucault : « une interrogation fondamentale, dont la portée est à la fois épistémologique et historique : comment passe-t-on d'une conception négative de la norme et de son action fondée sur un modèle juridique d'exclusion, en rapport avec le partage du permis et du défendu à une conception positive, qui insiste au contraire sur sa fonction biologique d'inclusion et de régulation, au sens non d'une règlementation mais d'une régularisation » (Macherey 203).

La citation de Mrs Thatcher, venant à sa rescousse, permet à Henry de définir le consensus comme quelque chose sans aucune consistance : « personne n'y croit, personne ne s'y oppose ». Il ne s'agit certes pas, à l'inverse de Henry Winshaw, de faire l'éloge du consensus qui peut être associé à des décisions molles et efface souvent toute expression dissensuelle des minorités. Il n'en demeure pas moins que le consensus est souvent nécessaire pour parvenir à une décision dans des contextes délicats et offre souvent la moins mauvaise solution[489]. Ce que cache le refus de la recherche de consensus, c'est plus fondamentalement le refus de tout débat, de tout affrontement d'idées, une sorte de plaidoyer pour la fin du politique sur laquelle nous reviendrons dans notre dernier chapitre[490]. Winshaw aspire à un véritable bâillonnement de toute parole contestatrice et à une adoption sans discussion de ses réformes, fût-ce de manière autoritaire. Il est pourtant essentiel de maintenir une dimension conflictuelle au politique et tout particulièrement dans la gestion des institutions en rapport au vulnérable[491]. La prise en compte du dissensus, qui émane souvent des formes de vie les plus vulnérables, est essentielle car, implicitement, il plaide en faveur d'un « vivre avec » et non d'un « vivre malgré »[492]. Le dissensus prône en effet le différent, qui est une des caractéristiques essentielles du vulnérable, alors que les décisions autoritaires et même consensuelles ont toujours des effets bloquants. L'institution doit non seulement assurer son lien avec toutes les formes de vie dont les plus éloignées de son propre fonctionnement et elle ne peut le faire qu'en s'assumant elle-même vulnérable et sujette à critique permanente. Aucune institution ne sera jamais parfaite,

---

[489] C'est la grande idée d'Habermas dans *Morale et Communication* (1999) que de considérer qu'une élite doit se donner comme objectif de parvenir au consensus politique et social et que le préalable est d'organiser des communautés de discussion.

[490] La critique de la réflexion de Margaret Thatcher sur le refus du consensus vaut surtout par le refus de tout débat politique qu'elle exprime et non comme conviction de la part de Jonathan Coe des vertus du consensus dont il semble souvent douter même de la possibilité. L'indétermination est en effet très présente dans l'ensemble de l'œuvre de Coe et particulièrement dans son approche du politique. Imad Zrari donne l'explication suivante à la remarque d'Henry Winshaw : « In WACU, Henry recalls the Thatcherian definition of political consensus as "the process of abandoning all beliefs, principles, values and policies" and "something in which no one objects" (135). This remark suggests that consensus is a means to numb politics since the latter is originally a place for discussions and choices » (Zrari 35). L'univers de Coe se caractérise toutefois par l'impossibilité de trancher, de prendre une décision ferme à l'opposé de la vision thatchérienne de décisions autoritaires s'affranchissant de tout souci de consensus. Le concept d'indétermination comme central dans l'œuvre de Jonathan Coe est analysé de façon détaillée par Laurent Mellet dans son ouvrage, *Jonathan Coe. Les politiques de l'intime* (2015) sur lequel Catherine Bernard porte le commentaire suivant : « La fiction de Coe, pour populaire qu'elle puisse être, ne cultive pas le consensus ; et c'est l'un des réussites de l'ouvrage que de nous faire suivre, pas à pas, le processus par lequel les textes de Coe renoncent aux conforts du compromis et du consensus et cultivent une forme d'échec profond » (Bernard 2016, 249).

[491] On retrouve là l'idée du politique, non comme gestion des conflits et des désordres, mais émergeant d'une effervescence d'idées et d'engagements afin que se créent de nouveaux compromis et nouvelles cohésions. Dans *L'Imagination sociologique*, Charles Wright Mills développe cet argument et insiste sur la nécessité de « transformer les épreuves personnelles en enjeux collectifs de structure sociale » (Wright Mills 10).

[492] « Ce qui est taillé en sens contraire [comme tenon et mortaise] s'assemble ; de ce qui diffère naît la plus belle harmonie, et c'est la discorde qui produit toute chose (Héraclite fr.8). Unions : des entiers et des non-entiers, convergence, divergence , concert ou désaccord des voix ; enfin, de toutes choses une seule, et d'une seule toutes (Héraclite fr.10) » (cité in Robin 98-99).

n'atteindra tous ses objectifs. Par ses finalité mêmes, elle est inéluctablement inscrite, comme tout ce qui relève de l'humain, dans une finitude. L'existence d'hôpitaux dont tous les patients sortiraient guéris ou d'organismes sociaux éradiquant la misère n'est qu'une utopie. Cela n'empêche pas les personnes en responsabilité de ces institutions de poursuivre inlassablement les objectifs les plus ambitieux et, malgré tout, d'accepter d'être critiqués. Les lacunes dans le fonctionnement des institutions tiennent beaucoup au fait qu'elles sont devenues un enjeu pour certains qui y voient le lieu idéal pour imposer aux autres leurs propres règles. En ce sens, la logique de Winshaw voulant à tout prix mettre en œuvre des mesures ultra-libérales au sein de l'hôpital public et celle des petits délinquants de Diston imposant leurs codes dans l'enceinte du lycée, présentent de grandes similitudes. Dans les deux cas, il s'agit, pour certains, de donner à leurs propres normes le statut d'institué. Ce schéma ne peut qu'accentuer l'écart entre l'individuel et le collectif. En revanche, le souci du commun implique de chercher à substituer à la vision de l'institution comme lieu fermé où se figent des règles et des comportements, celui d'un espace en gestation permanente contribuant à des formes de subjectivation véritablement capacitantes. Au sens de Michel Freitag, la responsabilité politique se définirait ainsi autour de la « capacité d'institutionnaliser » (Freitag 287), indispensable à la création d'un commun[493]

.

[493] Pour Pierre Dardot, l'agir commun exige un processus de subjectivation spécifique dépassant tout clivage entre l'individuel et le collectif: « La vraie question n'est pas de savoir si la subjectivation est individuelle ou collective, elle est de savoir si cette subjectivation s'inscrit dans la partition normative individualisation/totalisation ou si, au contraire, elle la déjoue et la met en échec en procédant de l'agir commun » (Dardot 257).

CHAPITRE VIII : UNE SUBJECTIVITÉ POLITIQUE VULNÉRABLE ET CAPACITANTE

Penser politiquement la vulnérabilité conduit à se libérer de toute approche objectivante du collectif et à tenter de définir un processus spécifique de subjectivation politique reposant sur une articulation entre un pâtir et un agir, susceptible de déployer des potentialités inédites. Cette forme de subjectivation est certes très fragile car elle se construit par une relation permanente avec le sensible mais elle permet toutefois d'inscrire le sujet dans une dynamique relationnelle qui se révèle souvent très féconde[494].

Nous examinerons d'abord comment les œuvres de notre corpus offrent un éclairage pertinent au concept de « l'exposition comme lieu du politique » défini par Agamben[495]. Les travaux d'Agamben, proposant des formulations d'une grande originalité quant au sens même de la vie collective, offrent en effet un support particulièrement riche pour tenter de penser une politique du vulnérable. Ils sont une incitation à un élargissement de l'expérience du pâtir à une perspective résolument collective conduisant à appréhender la vulnérabilité, non comme une notion conservatrice et apolitique, mais comme porteuse d'une énergie capable de défaire et de refaire le monde. Nous porterons notre attention sur cette dimension critique de la vulnérabilité qui, comme affect originaire, offre les ressources indispensables pour protéger et renforcer le désir de vivre et la dignité des sujets chaque fois que des forces les menacent.

Ce sera l'occasion de revenir, mais sous un angle cette fois politique, à la notion d'adhésion au désir de vivre — que nous avons rencontrée dans l'œuvre de Michel Henry — qui en appelle à des formes de solidarité issues de l'acceptation d'être affecté, non seulement par ses propres épreuves, mais aussi par celles des autres. Les dimensions sociales et politiques de l'existence ne sont pas sans liens avec une vulnérabilité originaire, voire ontologique. C'est bien parce que ces liens sont partagés par l'ensemble de l'humain qu'il en émane une énergie spécifique et que

[494] Dans le chapitre « Langage politique et rhétorique » de *Lectures1. Autour du politique*, Paul Ricoeur s'écarte de la tradition où l'individu serait doté de droits et de devoirs qui seraient préalables à la constitution de toute société. Il s'inscrit plutôt dans une voie qui est celle d'Aristote en considérant comme « arbitraire cette représentation d'un sujet porteur de droits, en dehors de tout lien communautaire » (Ricoeur 1991a, 162).

[495] Dans *Moyens sans fins*, Agamben explique : « L'exposition est le lieu de la politique. S'il n'existe pas, peut-être, de politique animale, c'est uniquement parce que les animaux, qui vivent sans cesse dans l'ouvert, ne cherchent pas à s'approprier leur exposition et restent simplement en elle sans s'en soucier. C'est pourquoi ils ne s'intéressent pas aux miroirs, à l'image en tant qu'image. L'homme, en revanche en voulant se reconnaître, — s'approprier son apparence elle-même — , sépare les images, leur donne un nom. Ainsi, il transforme l'ouvert en un monde, dans le champ d'une lutte politique sans quartiers. Cette lutte, dont l'objet est la vérité, se nomme Histoire » (Agamben 2002a, 105).

la capacité de l'éprouver en commun tient ainsi d'un véritable pouvoir[496]. Nous verrons ensuite comment l'attente, sous sa forme collective, traduit l'émergence d'une possible dynamique politique issue d'un éprouvé vulnérable qui s'origine dans l'insatisfaction, la frustration mais aussi la souffrance. Cela nous conduira enfin à proposer un positionnement du sensible par rapport au politique, sensible, qui n'est plus celui de l'intériorité mais se définit depuis une vie affective partagée, se manifestant selon de multiples formes par lesquelles le monde, dans un sens très phénoménologique, peut apparaître. Dans *Le désir et la distance,* Renaud Barbaras explique : « […] parler d'un monde sensible relève de la tautologie : il n'y a de monde que comme sensible, il n'y a de sensible que comme présentation du monde » (Barbaras 1999, 102). C'est ainsi que l'on peut tenter de concevoir une réconciliation du sensible avec le politique car, loin d'être une perturbation gênante, la sensibilité incite à mobiliser des forces susceptibles de produire les plus grands changements.

a) L'exposition : lieu du politique

Selon la pensée d'Hannah Arendt, l'introduction d'une problématique de la blessure et de la souffrance dans le champ politique reviendrait à y introduire une forme de pathos incompatible avec une réflexion sereine et objective[497]. Notre approche s'inscrit dans une perspective différente car, comme nous l'avons déjà explicité, il nous semble que la prise en compte politique de l'exposition des sujets à leurs souffrances sociales est un moyen de contribuer à une véritable relance critique[498]. Nous verrons d'abord comment, dans notre corpus, les personnages subissent des blessures d'ordre social comme effets du mépris et du rejet dont ils

---

[496] Dans ses *Recherches à partir de la phénoménologie de Michel Henry*, Raphaël Gély, explique que le « pouvoir d'éprouver » henryen correspond à un véritable pouvoir créateur : « […] loin que la créativité des individus soit le principe de leur individuation, c'est bien au contraire le fait pour les soi vivants d'être radicalement donnés à eux-mêmes dans la vie qui les dote d'un véritable pouvoir de créativité individuelle et collective » (Gély 2007, 23).

[497] Pour Hannah Arendt, le domaine des sentiments et des émotions doit être exclusivement réservé à la seule sphère privée et ne peut avoir qu'une influence néfaste sur l'action politique. En cela, elle s'inspire, certes, de la pensée grecque de la *polis* mais aussi de la notion kantienne de liberté qui repose sur une distinction absolue entre la raison et les sens, ces derniers menaçant constamment la pureté des intentions du sujet. Dans *The Life of the Mind,* Arendt est ainsi catégorique, condamnant fermement tout pathos : « The opposite of deliberate choice or preference is *pathos*, passion or emotion, as we would say in the sense that we are motivated by something we suffer » (Arendt 1971, 60). Il faut pourtant nuancer ces propos. En effet, comme le remarque Dieter Thomä, l'œuvre entière d'Hannah Arendt est hantée par un travail de la mémoire ayant une double dimension pathique et collective : « Arendt autorise des considérations qui dépassent ses propres limites. Elle annonce une notion de sujet basée sur des engagements et des responsabilités engendrée par le labeur du souvenir. Cette tâche rapproche inévitablement le sujet d'expériences communautaires qui transcendent l'activité autonome et la place qui lui est assignée dans le domaine public de la délibération rationnelle » (Thomä 203-204).

[498] Dans *Souffrances sociales, philosophie, psychologie et politique,* Emmanuel Renault développe cette idée. Pour lui, l'introduction de la vulnérabilité dans la réflexion politique offre l'avantage de la libérer du souci exclusif d'efficacité économique mais aussi de se dégager de la caution morale qu'apporte le ressassement de la référence abstraite à des droits universels.

sont l'objet et comment leurs souffrances sont aggravées par des formes scandaleuses de déni et de silence. Il s'agira de tenter de comprendre les raisons de « l'exposition inégale à la possibilité d'être blessé »[499], ce qui est un préalable avant de commencer à imaginer les moyens d'y remédier.

Nous examinerons ensuite les positionnements que ces personnages adoptent pour sortir de leur claustrophobie psychique et politique en cherchant à montrer comment l'acceptation de leur vulnérabilité leur permet de s'affranchir de toute vision sclérosante du politique. Le politique peut alors être appréhendé comme l'outil facilitant la libération d'énergies singulières. Aborder la subjectivité politique sous l'angle du « dehors »[500] constitue un moyen radical de déstabiliser toutes les formes de velléités identitaires. Nous verrons donc comment l'ouverture au dehors, à l'inconnu, à l'insaisissable, bien que présentant toujours quelques risques, peut véritablement animer le politique. Dans son *Essai sur le politique,* Claude Lefort explique ainsi que ce qui importe désormais est d'avoir le courage de s'éloigner de tous les « repères de la certitude » (Lefort 1986, 30).

Nous analyserons enfin comment l'indétermination, lorsqu'on la dégage de ses connotations abstraites, ouvre le champ politique à des espaces très vastes[501]. Elle ne conduit

---

[499] Marc-Henry Soulet utilise cette notion pour défendre sa conviction que la vulnérabilité ne peut être appréhendée qu'en rapport à des contextes sociaux et jamais dans l'absolu : « Ainsi, la vulnérabilité est-elle à saisir dans la relation entre un groupe ou un individu ayant des caractéristiques particulières (notamment un déficit de protection pour se garder de la potentialité à être blessé) et un contexte sociétal qui valorise la capacité à agir à partir de soi. […]. Autrement dit, parler de vulnérabilité en soi n'a pas de sens dans la mesure où des individus singuliers sont vulnérables dans certaines conditions (variables et inégalement distribuées selon les individus)et dans celles-ci seulement (Soulet 2005b, 25).

[500] « Dehors », ce mot introduit par Blanchot comme concept critique a été largement repris dans la pensée contemporaine. Dans le chapitre « Folie, littérature, société » de ses *Dits et Écrits II,* Foucault explique notamment que, s'il s'est tant intéressé à la folie, c'est parce qu'elle est « une extériorité radicale par rapport à la culture » (Foucault 1994a, 104). Deleuze commentant l'œuvre de Foucault considère qu'aucune pensée n'est possible sans une « rencontre avec le dehors » (Deleuze 1986, 93). Dans *Empire,* Toni Negri et Michael Hardt ont, eux aussi, montré que la focalisation exclusive sur l'économique conduisait à abolir toute extériorité, car l'économie a pour vocation à englober toutes les sphères de l'existence. Rappelons que l'extériorité est également essentielle chez Levinas mais aussi chez les penseurs du transmodernisme comme Enrique Dussel qui se sont inspiré de lui pour introduire la problématique d'une nécessité de repenser l'universel. Pour Dussel qui est la figure marquante de la pensée critique latino-américaine, la modernité n'a fait que définir un universalisme non universel, conduisant à une homogénéisation globale et ethnocentrée. Quant aux politiques qui s'y opposent, elles favorisent l'émergence de revendications identitaires très éloignées de l'altérité. Pour lui, « l'extériorité rejetée » (Dussel 2009, 124) est la grande caractéristique historique de la modernité et il plaide pour la réconciliation de cette dernière avec l'altérité : « Il ne s'agit pas d'un projet post-moderne, négation de la Modernité en tant que critique de toute raison, pour tomber dans un irrationalisme nihiliste. Ce doit être un projet « trans-moderne » (donc une « Trans-Modernité ») grâce à l'incorporation réelle du caractère émancipateur rationnel de la Modernité et de son Altérité niée, grâce à la négation de son caractère mythique — lequel justifiant l'innocence de la Modernité par rapport à ses victimes était irrationnel » (Dussel 1992, 166-167).

[501] Le concept d'indétermination démocratique constitue une idée qui traverse l'ensemble de l'œuvre de Pierre Rosanvallon, l'inscrivant ainsi dans la continuité de Claude Lefort. Une analyse sur ce sujet figure dans la postface de l'ouvrage collectif, *La démocratie à l'œuvre. Autour de Pierre Rosanvallon,* sous la direction de Sarah Al-Matary et Florent Guénard, (2015). Le concept d'indétermination constitue aussi un point de ressemblance entre les travaux de Claude Lefort et ceux de Myriam Revault d'Allonnes.

pas vers des lieux vides mais offre des perspectives nourries d'énergies se renouvelant en permanence.

a.1) Les blessures dues à l'ostracisme, au mépris et au rejet

Le déni de reconnaissance peut sommairement se définir comme un refus catégorique d'accorder à un sujet le statut de partenaire égal dans une interaction sociale. Ce déni est lié à des comportements sociaux qui peuvent être très divers allant de la distanciation, de l'ignorance, de l'indifférence jusqu'au rejet et au mépris. Néanmoins, tous manifestent un refus radical d'une véritable interaction avec l'autre. Si l'on reprend le langage d'Axel Honneth (2000) et d'Emmanuel Renault (2008), cette « reconnaissance négative »[502], produisant des blessures morales, génère une souffrance traduisant la vulnérabilité du sujet face à des dépréciations injustifiées qu'il ne peut comprendre[503]. Ces blessures peuvent conduire à un ressenti de n'être plus rien et sont en ce sens d'une violence inouïe. Elles sont aussi amplifiées par une sorte de tolérance collective qui leur donne une dimension politique surtout lorsque l'image négative s'applique à des groupes entiers condamnant leurs membres à intérioriser ce processus de dépréciation. Pour les personnages d*'Even the Dogs,* on peut considérer que ce processus est en quelque sorte arrivé à son terme. Ils sont tous intimement convaincus d'être définitivement à l'écart, de n'avoir aucun intérêt, la preuve étant qu'on ne les voit même plus, qu'on ne leur donne jamais la parole. Au tout début du récit, lorsque les policiers arrivent, une voisine, une vieille femme qui se révèlera par la suite ne pas être bienveillante, cherche à s'entretenir avec eux. On ne sait pas ce qu'elle veut dire ni ce qu'elle veut savoir :

> The door of the next flat opens further, and an old woman appears. She watches the two men shine their torches through the glass panels of the front door and shout through the letterbox. She's wearing a checked dressing gown, and a pair of slippers in the shape of tiger's paws. She says something to them, folding her arms. The

[502] Dans sa *Lutte pour la reconnaissance,* Axel Honneth n'occulte pas cette dimension en partant d'un constat négatif : « Le respect de soi n'est pour ainsi dire perceptible que sous une forme négative — lorsque les sujets souffrent visiblement de son absence » (Honneth 2000, 146).

[503] Il nous manque l'espace pour développer ici une réflexion sur ce qu'il est convenu de nommer : « La théorie de la reconnaissance ». Précisons qu'elle s'inscrit assez mal dans notre démarche dans la mesure où elle fait de la reconnaissance une sorte d'absolu assez abstrait, conduisant trop souvent à se focaliser sur des jeux de représentation. On peut ainsi parler d'un « fantasme de la reconnaissance » auquel Michaël Fœssel consacre un article en 2008, « Être reconnu: droit ou fantasme ». Dans *Parcours de la Reconnaissance,* Paul Ricoeur se demande aussi si « la demande de reconnaissance affective, juridique et sociale, par son style militant et conflictuel, ne se résout pas en une demande indéfinie, figure du mauvais infini, celui qui n'est jamais satisfait » (Ricoeur 2004, 317). S'il est absolument impossible de savoir quand l'exigence de reconnaissance est satisfaite, il est en revanche important de se pencher sur les blessures occasionnées lorsqu'elle est littéralement bafouée. Dans le management contemporain, la reconnaissance est une véritable contrainte liée à une nécessité d'être reconnu eu égard à sa performance. Lorsque le concept de reconnaissance s'adapte aussi bien au discours dominant, on peut effectivement s'interroger sur sa pertinence politique.

> younger policeman turns to her and nods, and when she says something more they ignore her (ED 3).

Enfin, les policiers lui prêtent un minimum d'attention, l'écoutent avant de passer à leur mission. Pendant ce temps, les narrateurs sont littéralement ignorés : « They don't see us, as we crowd and push around them. Of course, they don't. How could they. But we're used to that. We've been used to that for a long time, even before. Before this » (ED 4). Cette vieille femme a fait l'objet d'un certain intérêt. Ce n'est pas leur cas… Ils y sont résignés mais ils en sont conscients et l'expriment. C'est cet écart qui fait mal comme différence de traitement qui oblige à s'interroger sur les raisons qui pourraient l'expliquer. Il est significatif que ce mépris soit vécu de façon particulièrement douloureuse à chaque fois qu'ils doivent affronter les « instances officielles ». Ainsi, lorsque Robert est dessaisi de ses modestes biens :

> The last things to go, as the flat kept emptying out, were the television and the washing machine. Two men from the rental shop came and collected them, and he didn't have whatever it might have taken for an argument. Strength, heart, fucking, gumption or something. There's nothing worth watching anyway, he joked, as they unplugged the television and carried it out of the flat without looking at him. Mind your backs lads, he said, as they eased the washing machine down the hallway, dripping water behind them and taking a chunk out of the doorframe on their way through. When they'd gone, after he'd kicked the kitchen cupboards doors from their hinges and emptied the drawers out on the floor, he'd sat on the front step with a bottle of cider and started to feel better (ED 60).

Robert se voit privé de ses derniers objets de confort. Il n'a droit ni à un regard, ni à une parole. Il compte moins que les modestes biens qui sont récupérés. Il est ainsi l'objet d'une véritable stigmatisation mais exprime une forme d'indifférence feinte à sa propre dépossession. Les personnages d*'Even the Dogs* subissent des humiliations comme autant de souffrances absurdes et inutiles qu'ils ont appris à masquer et à taire. C'est une espèce de couche qui vient se rajouter à leur vulnérabilisation permanente, renforçant leur sentiment d'impuissance. Comme l'explique Guillaume Le Blanc, le mépris social produit des effets terribles :

> Le sentiment d'inutilité et de honte résultant de la dépossession des formes d'activité qui permettent d'avoir prise sur le monde des autres et de s'éprouver pleinement comme membre du genre humain confère à celui qui l'endure l'impression d'être relégué socialement dans la périphérie de la malédiction sociale…une invisibilité sociale en découle, conséquence ultime de la perte des qualités sociales…être sujet au mépris social, c'est être disqualifié à même ses compétences sociales et se vivre comme inutile, paria ou rebut. Le mépris rend une vie étrangère à elle-même, la plongeant dans un bain nouveau de solitude. Soi-même comme un étranger, telle est bien la perspective que le mépris social semble indubitablement induire (Le Blanc 2009, 17).

Il faut pourtant se demander si ces formes insupportables de mépris ne remplissent pas finalement une fonction sociale.

Dans *Cloud Atlas*, lorsqu'elle fuit avec Hae-Joo Im, Sonmi doit traverser une zone absolument sordide où sont relégués tous les exclus de Nea So Copros :

> Huamdonggil is a noxious maze of crooked, ram shacks, flophouses, pawnshops, drug-bars and comfort hives belonging to a more benited world. Hae Joo left the ford in a lockup, warning me to keep my eyes and my head hooded, as stolen fabricants end up in the slum's brothels — made serviceable after clumsy surgery. Zigzagging alleys and conduits reeked of sewerage. Purebloods slumped in doorways; their skins inflamed by prolonged xposure to the city's scalding rain. Children lapped water from puddles. I asked who lived here; Hae Joo told me how hospitals drain the Souls of migrants with enceph or lead lung until only enough dollars remain for a euthanizing jab — or a ride to Huamdonggil. […]
> Papa Song Corp, he assured me, is a humane employer compared to the factories many of those migrants ran away from […].
> Hae Joo told me how Huamdonggil is viewed as a chemical toilet where unwanted human waste disintegrates, discreetly; yet not quite invisibly. *Untermensch* slums motivate down strata consumers by showing them what befalls those who fail to spend and work like good citizens (CA 331-332).

L'existence de cette zone, où vivent des reclus exploités dans des conditions immondes, rend presque enviable la situation des clones comme Sonmi. Pour Hae-Joo, cette relégation remplit un rôle social essentiel, incitant les membres des classes inférieures de Nea So Copros à se comporter en dociles citoyens pour éviter cette sinistre relégation. Des mécanismes totalement maîtrisés et planifiés produiraient donc de l'extrême misère[504] rendant les pauvres encore plus vulnérables en créant chez eux l'angoisse d'échouer dans des lieux toujours plus sordides. Ils fournissent l'illustration d'un cynisme politique absolu, la mise en scène de « déchets humains » jouant un peu le même rôle que celui du corps exposé des suppliciés dans les sociétés antiques[505].

Le mépris ostensible et implacable qui s'exerce sur les personnages *d'Even the Dogs* ou sur les exclus de Nea So Copros dans *Cloud Atlas* ne doit pas occulter des formes plus

---

[504] Dans *Parias urbains : ghettos, banlieues, État*, Loïc Wacquant dénonce l'existence de territoires d'abandon ayant une dimension bien plus large que celle correspondant à la notion de ghetto. Ce sont pour lui des « espaces » plus que des « lieux », espaces où sont parquées des « vies à l'écart » (Wacquant 16). C'est à une même réflexion qu'invite Zygmunt Bauman dans *Wasted Lives. Modernity and its Outcasts* en s'appuyant sur une image globalisée de « l'hyper-ghetto »décrivant l'extraterritorialité de surnuméraires traités comme des formes de « déchets » à l'échelle planétaire (Bauman 2004, 54).

[505] On retrouve ici le mécanisme d'exclusion mortifère défini par Agamben autour de la notion de « vie nue ». S'y ajoute une dimension de mise en scène à vocation d'exemplarité. On peut citer, dans le Paris du début du XIXe siècle, l'exemple du défilé des forçats enchaînés, destiné à inspirer la crainte et inciter au respect des lois. Dans *La chaîne des forçats 1792-1836,* l'analyse qu'en offre Sylvain Rappaport, illustre cette idée d'un usage politique de l'exposition de corps meurtris et châtiés. Il est assez déplorable que ce genre de procédé puisse être considéré comme fédérateur de commun. Il faut remarquer que, tandis que les forçats avaient tout loisir de défier une dernière fois l'autorité par leurs cris et leurs provocations, les exclus d'Huamdonggil sont, eux, réduits au silence.

sournoises de mépris se cachant souvent derrière un affichage de bons sentiments. Dans *Jerusalem*, nous avons vu que l'attitude du gentleman britannique est tout particulièrement hypocrite, notamment dans sa responsabilité de la gestion du camp de Standmere, où l'humiliation permanente que subissent les prisonniers ne suscite chez lui qu'une vague déploration du non-respect de quelques grands principes. Toutefois, son comportement ne se limite pas aux étrangers. Ainsi, de retour en Angleterre, après avoir subi quelques moqueries quant à ses qualités de danseur, il exprime sa hargne envers les paysans de sa propre nation qu'il avait pourtant idéalisés. À partir d'une bénigne blessure d'amour propre, s'opère, dans son esprit, une généralisation méprisante pour toute une catégorie de la population anglaise :

> Beneath my window, children are enjoying a game of hide and seek, but I assume their laughter is directed at me, the village idiot. How I despise them, these rural savages! How I despise myself for allowing them to seduce me with their pagan games and bases sensibilities!
> It now seems ridiculous that I entertained the notion that these uneducated and unquestioning masses might be representative of my country (J 333).

Le gentleman exprime sans vergogne un sentiment détestable de supériorité. Que le mépris soit ostensible ou non, il est toujours ressenti intuitivement par celui qui en est la victime et tient d'une hostilité souvent inexplicable envers l'autre différent. Il pourrait néanmoins répondre à quelque chose de plus profond, ancré dans l'humain, qui se manifesterait chaque fois que le sujet doit se positionner face à l'autre. Dans *Psychologie des masses et analyses du moi*, Freud s'est interrogé sur les raisons de tels comportements : « Nous ne le savons pas, mais il est indéniable que dans ce comportement des hommes, se manifeste une aptitude à la haine, une agressivité, dont l'origine est inconnue, et à laquelle on serait tenté d'attribuer un caractère élémentaire » (Freud 1981, 163-164). Il finira par conclure que l'usage de l'agressivité haineuse est nécessaire pour cimenter les collectivités, la vie sociale et politique. Originairement, ce serait donc la haine qui désignerait la relation du psychisme au monde. Il y aurait une tendance profonde du psychisme à rejeter tout ce qui lui est extérieur. En effet, tout sujet, de façon instinctive, se réfère constamment à une limite différenciatrice entre un « dedans » et un « dehors ». La psychanalyse explique qu'avant d'être destructrice, la pulsion de la psychè consiste d'abord à séparer. La haine de l'autre n'est que l'envers de l'amour de soi, du narcissisme auto-affirmateur[506]. Cette intolérance narcissique, ainsi que l'a montré Lacan, va

[506] Dans de nombreux travaux consacrés aux phénomènes socioculturels et politiques actuels, il semble que le recours à la thématique du narcissisme soit de plus en insistant, le narcissisme étant promu au rang de facteur explicatif essentiel. Dans un article « Vingt ans après Narcisse, Janus », André Green cite l'extrait d'une lettre que Freud en 1915 écrivait à Lou Andrea Salomé « La figuration du narcissisme est d'abord […] métapsychologique, c'est-à-dire sans aucune prise en considération des processus conscients, uniquement déterminée topiquement et dynamiquement » (A. Green 2005, 135).

produire la haine de l'autre en soi[507]. Toutes les philosophies de l'altérité appellent à sortir radicalement de ce schéma détestable et sclérosant[508]. Il faut donc s'interroger sur la possibilité de favoriser des dynamiques socioculturelles et politiques susceptibles de faciliter l'ouverture des sujets sur les autres et sur le monde.

a.2) Risques et opportunités de l'expérience du « dehors »

Chaque fois que l'autre est perçu comme menaçant — ne serait-ce que, comme nous venons de le voir avec le cas du gentleman britannique dans *Jerusalem,* pour des raisons de simple amour-propre —, c'est le concept de commun qui est en péril. Ces réflexes de rejet souvent spontanés et irrationnels émanent pourtant de la vulnérabilité du sujet. En réalité, c'est toute la question du rapport à l'autre et plus généralement à toute extériorité et à toute étrangeté que la problématique du vulnérable conduit à examiner.

On peut en ce sens opposer la pensée de Levinas à celle de Lyotard[509]. Même si Levinas a exercé une influence considérable sur Lyotard sur le plan de l'altérité, Lyotard se démarquera de la pensée levinassienne de façon assez catégorique. Alors que *Totalité et Infini* en appelle à une transcendance de l'autre homme, à la création de ce « rapport sans rapport » qui m'oblige de façon absolue (Levinas 1971, 329)[510], Lyotard attribue à l'extériorité une fonction d'effraction déstabilisante[511], à laquelle il n'y aurait pas de réponse préétablie, ni encore moins abstraite[512]. Il incite à aborder les notions d'extraterritorialité, d'exception, d'exclusion, de

---

[507] Pour Lacan, la relation narcissique à l'autre relève de la fonction imaginaire et de l'impossibilité pour le sujet d'opérer la synthèse du moi. Dans son *Séminaire III*, consacré aux psychoses, il estime qu'elle est essentielle car « centrale pour le rapport interhumain … et c'est aussi la base de la tension agressive » (Lacan 1971, 107). Il explique notamment que le sujet est pris dans une contradiction insurmontable par laquelle il se méfie de l'autre qui pourrait prendre sa place alors qu'il y a en lui une part de moi qui lui est étranger.

[508] L'apport essentiel de la phénoménologie contemporaine — dont nous nous inspirons tout au long de ce travail de thése — est d'avoir montré qu'il n'y avait pas d'un côté un sujet à la subjectivité « intérieure » et de l'autre un monde « extérieur » objectif, mais qu'ils ne cessent de s'articulent dans un même processus de subjectivation réciproque

[509] Dans un article intitulé « Levinas et Lyotard : La dette politique », Corinne Enaudeau analyse comment Lyotard aurait, selon elle, procédé à « la captation de l'éthique levinassienne par une problématique politique » (Enaudeau 144). Sa conclusion insistant sur « l'anti-humanisme » de Lyotard et l'absence de réflexion politique de Levinas, mériterait toutefois d'être nuancée : « On peut s'effrayer de l'anti-humanisme de Lyotard, de son ignorance du « prochain » au mépris de Levinas. On peut aussi regretter que la détresse ne se pense chez ce dernier qu'en termes éthiques et jamais politiques » (Enaudeau 159).

[510] À la fin de *Totalité et infini*, Levinas explique : « Le rapport entre les êtres séparés ne les totalise pas ; « Rapport sans rapport » que personne ne peut englober ni thématiser. Ou plus exactement, celui qui le penserait, qui totaliserait, marquerait par cette « réflexion » une nouvelle scission dans l'être puisqu'il dirait ce total à quelqu'un » (Levinas 1978, 309).

[511] Très proche en ce domaine, la pensée de Bataille, dans *Le Coupable*, s'inscrit dans une forme de phénoménologie de l'échange et de la communication comme « coïncidence de deux déchirures » par la rencontre de sa propre blessure avec celle de l'autre : « La communication demande un défaut, une « faille » ; elle entre, comme la mort, par un défaut de la cuirasse. Elle demande une coïncidence de deux déchirures, en moi-même, en autrui » (Bataille 1973b, 266).

[512] Il faut aussi noter la convergence avec les réflexions de Bataille sur une réappropriation du monde par l'expérience et non par une recherche de réponses qui sont toujours insatisfaisantes et n'ouvrent jamais sur de nouveaux possibles. Dans

« dehors » au-delà de ce que nous considérons comme notre espace de référence[513]. Les frontières sont alors autres que physiques. La vulnérabilité, parce qu'elle est en rapport constant avec la souffrance mais aussi la pauvreté et la misère, conduit à appréhender ces dernières comme des sortes de frontières. La frontière évoque toujours un besoin de protection qui, par le risque du contact avec l'étranger, le jeu indéterminé du dedans et du dehors, suscite souvent des projections plus ou moins fantasmagoriques[514]. Toutefois, la rencontre avec l'autre différent ne peut s'envisager sur un seul plan général et théorique, les schémas de pensée même les plus généreux, comme celui de Levinas, soulevant des problèmes insurmontables dès lors que l'on cherche à les mettre en œuvre. Il semble inévitable qu'il y ait toujours quelque chose de menaçant, de risqué dans tout contact avec celui qui est radicalement différent de soi. Cependant, cela n'empêche pas d'envisager ces contacts comme riches de potentialités libératrices.

Nous avons vu comment les comportements sociaux de Lionel Asbo se caractérisent par un enfermement qui relève de tentatives d'affirmation autant défensives qu'agressives. Son rapport à l'autre ne change jamais, restant figé dans la protection et la crainte. Aussi intransigeante que soit toute édification de murs, elle incite souvent à la transgression. Lionel, qui se révèle aussi inflexible dans ses principes moraux qu'il est violent dans ses comportements, soupçonne Desmond d'avoir transgressé le tabou fondamental, celui de l'inceste. En réalité, Desmond, dont Lionel cherche à faire le grand coupable, n'a rien transgressé puisqu'il est la victime des agissements de Grace, sa grand-mère, auxquels il n'a pas eu le courage de résister. L'accusation de Lionel est injuste et infondée. Cependant, pour Lionel, personnage au psychisme des plus rigides, si les grands principes sont bafoués, il n'y a plus aucune limite : la voie est ouverte à toutes les formes d'abomination. Le roman de Martin Amis est construit sur une mécanique qui associe de façon presque simultanée le moment de la

---

L'expérience intérieure, il plaide ainsi pour une primauté de l'expérience sur l'intelligence : « J'appelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme » (Bataille 1973a, 19). Pour lui, l'expérience en ouvrant sur l'incertitude et l'inconnu affranchit l'humain de toute prétention à une compréhension d'ordre rationnel du monde.

[513] Dans sa *Trilogie des sphères* et particulièrement dans le volume III, *Écumes*, Peter Sloterdijk substitue à la notion de sphère, modèle de société supposant une insertion dans une totalité englobante, la métaphore de l'écume constituée de bulles relativement autonomes aux échanges erratiques et aléatoires. Pour lui, les sociétés contemporaines ne sont en effet « compréhensibles que comme des associations agitées et asymétriques de pluralités d'espaces dont les cellules ne peuvent être ni véritablement unies, ni véritablement séparées » (Sloterdijk 2005, 50). Ces bulles sont en réalité des espaces paradoxaux ayant besoin d'échanges pour survivre mais dont la constitution repose sur une finalité de protection immunitaire face à un extérieur menaçant et instable. Chaque bulle ayant sa dynamique propre, le commun ne pourrait plus alors se constituer que spatialement selon des formes incertaines de juxtaposition excluant tout risque d'altération et totalement incompatibles avec une éthique de l'altérité et de l'hospitalité.

[514] Si l'on revient à l'enfant, il ne connaît pas d'intérieur ni d'extérieur. Il est dans un monde indistinct. Impuissance et toute puissance se succèdent et se confondent aux rythmes de ses besoins et de leur satisfaction.

transgression à celui où une porte s'ouvre, libérant des forces terrifiantes, en l'occurrence deux chiens féroces mettant en péril la vie fragile d'un bébé. Pour Lionel, l'homme des murs et des blindages, tout ce qui peut s'y engouffrer par la moindre ouverture est potentiellement menaçant et inquiétant. Dans *Lionel Asbo*, l'ouverture est toujours synonyme de danger et de négativité :

> 'Who let the dogs in?'
> 'Not *in*,' he said, and swiped a raised finger. 'You don't let them *in.* You open the door a crack and the dogs do it themselves. Acting on their own initiative? Not *in.*'
> 'Who?'
> 'I was elsewhere, you honour. Up in Scotland with me DILF.'
> 'Who? Who?'
> 'Marlon,' said Lionel in momentary defeat. 'The Floater. But that's a uh, a technicality. *Think*, Des. Did Marlon let the dogs in? Did I let the dogs in? No. You let the dogs in. You let the dogs in…You fucked my mum. And you me *nephew*.'
> 'And? And?'
> 'Well. We'll have to see, won't we. The fact remains. You can't go round giving your uncle's mum one. Giving you own gran one. No.' (LA 268).

Desmond voudrait savoir qui a fait entrer les chiens. Lionel se dédouane, accusant son ami Marlon, mais aussi Desmond lui-même. Pour Lionel, il est clair que Desmond est le coupable du fait même de son comportement répréhensible avec sa grand-mère. En réalité, les chiens sont entrés suite à une simple négligence, un défaut d'attention. Personne ne peut faire volontairement entrer des chiens dans une pièce où dort un bébé. Un certain doute plane toutefois quant au rôle de Lionel…[515]. Il faut toutefois supposer que les chiens ont simplement profité d'un interstice qui s'offrait à eux, un simple entrebâillement. La notion d'interstice offre une figure particulièrement intéressante dans le cadre d'une réflexion sur l'expérience du « dehors ». *Cloud Atlas* montre qu'il existe toujours d'infimes espaces de liberté par lesquels des individus singuliers s'introduisent et, résistant aux forces aveugles de l'histoire, peuvent contribuer à en infléchir le cours. Dans *Lionel Asbo*, la fonction de l'interstice est inverse car c'est par lui que la sauvagerie peut s'introduire, que l'irrationnel, le féroce, l'inhumain risquent de se déployer. Il est évident que, pour Lionel, il faut tout faire pour éviter que les murs se lézardent ou se fissurent mais, comme il est impossible de tout calfeutrer, ce sont les moyens

[515] Cette ambiguïté du rôle de Lionel donne tout son sens polémique au roman de Martin Amis, servant ainsi de métaphore à la situation de l'Angleterre et pouvant illustrer, comment la mise en œuvre des moyens violents et disproportionnées — par rapport aux menaces réelles — , conduit à des situations échappant à tout contrôle. C'est ce type d'analyse que propose Susanne Peters : « One of the familiar and often controversially discussed topics of Amis criticism is to point out how, in his novels, everything is going to the dogs. *Lionel Asbo: State of England*, published shortly before Amis's relocation to New York in 2012, takes this bone of contention to new heights in both a literal and a metaphorical sense: dogs play a major role in the novel's configurations of anxiety, but our metaphor of course, and more importantly, also reflects Amis's idiosyncratic diagnosis of a decrepit, violently ignorant English society, as his novel's subtitle aptly flags out: Its eponymous protagonist, a violent and ignorant criminal, assisted by his pair of pit bulls fed on Tabasco sauce and Cobra beer, is an allegory of the state of England. (Peters 85).

mis en œuvre pour assurer sa protection qui, à leur tour, peuvent s'infiltrer par la moindre brèche et constituer le plus grand des dangers[516].

Dans *Even the Dogs*, c'est par l'entrebâillement d'une porte que se déploie également la dynamique du texte. Si la porte du fourgon qui emporte la dépouille de Robert ne s'était pas entrebâillée, les personnages n'auraient pas accompagné Robert et le roman de McGregor n'aurait pu s'amorcer :

> We get up, and we leave the flat. We're not sure what else we can do. In the street, the men slide Robert's body into a van with darkened windows and we all climb in beside him. There isn't enough room, but it seems like the right place to be. In the circumstances (ED 15).

Il n'y a pas assez de place dans le véhicule mais ils s'y engouffrent, s'y serrent comme si désormais ils ne pouvaient plus abandonner Robert. Il ne s'agit même pas d'un choix, d'une décision réfléchie, c'est plutôt une impulsion. La façon dont ils s'imposent dans un monde qui les a toujours rejetés est étrange. C'est un peu comme si, la société, qui continue à les ignorer, s'ouvrait imperceptiblement à eux. Ils sont à la fois à leur place et pas à leur place : on ne les a certes pas invités à s'installer mais on ne les rejette pas non plus. Ils sont seulement là, vaguement indésirables mais sans qu'on le leur fasse vraiment ressentir : pas d'appropriation, pas d'intrusion, pas d'effort particulier d'adaptation de leur part, une simple occupation précaire. Fondamentalement, ils n'ont aucune légitimité à être là, mais ils y sont, comme si les circonstances leur permettaient d'oublier qu'ils ont toujours été exclus de tout. Une nouvelle fois, est confirmée l'idée qu'il n'y a aucun espace parfaitement étanche mais que sans cesse des passages, des sas, des portes s'ouvrent… Cette ambulance devient une sorte d'espace public ou du moins en révèle toute l'ambigüité car, étant défini comme le domaine de chacun, personne ne peut considérer toutefois cet espace comme le sien, n'ayant de sens que partagé avec d'autres. L'espace public pourrait ainsi être celui où les plus vulnérables se sentiraient à l'aise mais ce n'est pas si simple. Lorsque l'individu se déplace dans la sphère publique il conserve son histoire avec lui : les privilégiés y demeurent des privilégiés et les marginaux, des

[516] Est clairement soulevée ici la délicate problématique de la sécurité et de l'immunité dont les dimensions sont autant biologiques que politiques. On sait qu'en biologie, la réponse immunitaire peut parfois agir violemment contre le corps qu'elle est supposée protéger. Sans se livrer à des analogies rapides entre corps politique et corps biologique, il faut reconnaître qu'il a toujours existé un antagonisme fort entre les notions de communauté et d'immunité qui partagent la même référence étymologique, *munus*. La nouvelle préface de Robert Esposito à son ouvrage paru en Italie en 2002, *Imunitas, Protection et négation de la vie*, offre à ce sujet une réflexion originale s'inspirant de la récente pandémie : « Ce qui est ici en jeu, c'est la relation constitutive entre communauté et immunité […]. Celles-ci ne devraient pas être considérées comme deux polarités opposées, mais comme deux faces distinctes d'une même entité à la fois immune et commune. […]. Désormais, aucune partie du monde ne peut se sauver de par elle-même, sans que toutes les autres se sauvent à son tour. Et à partir du moment où comme c'est ici le cas, le salut coïncide avec l'immunisation, le paradigme de l'immunité, pour une fois et pour la première fois, ne peut faire qu'un avec celui de la communauté, entendu dans le sens le plus radical et universel du mot (Esposito 2021, 18).

marginaux. Lorsqu'ils accompagnent Robert dans cette ambulance, les personnages d'*Even the Dogs* emmènent leur monde avec eux. Au tout début du roman, nous assistons à une intrusion plutôt violente de la société dans l'espace protégé de Robert. À l'inverse, avec leur installation dans ce véhicule, s'opère une sorte de pénétration timide des personnages vers la société, ses normes, ses institutions de santé et de justice. La mort de Robert les fait bizarrement accéder à une intégration indécise dans ce qui relève d'un scenario social. Le lecteur les suit dans cette aventure et perçoit qu'ils sont indifférents à ce que la société et ses lois vont décider, car leur souci est à un autre niveau : celui de leur culpabilité. C'est, comme nous le verrons, cette culpabilité qui s'est infiltrée avec eux dans ce véhicule et ne les lâchera plus. Toutefois, comme dans *Lionel Asbo,* chaque fois que s'opère une petite ouverture, aussi étroite soit-elle, rien ne pourra plus être comme avant[517].

À la figure de l'interstice, on peut aussi associer celles de la déchirure, de la rupture et de l'effraction. Qu'elles ouvrent sur du positif ou du négatif, elles expriment toujours des situations vulnérables où tout peut basculer, dans un sens ou dans un autre, et sont ainsi le lieu de passage d'une potentialité créatrice puissante et aux effets incertains. Dans *Cloud Atlas*, l'évasion de Cavendish de la maison de retraite où il est séquestré est assez rocambolesque. Il s'empare subrepticement d'un véhicule 4x4 et défonce un portail :

> 'You'll have to ram the gates.'
> 'What?'
> 'Nice big Range Rover at fifty miles per hour should do the trick.'
> 'What? […]
> 'How terribly *thrilling*!' exclaimed Veronica.
> Ernie spoke as if discussing a DIY puzzler. 'So long as the centre pole isn't sunk deep, the gates will just fly apart on impact.' […].
> The gates flew at us, ten, eight, six car-lengths away (CA 396-97).

La thématique de l'enfermement et de la libération — au besoin en forçant violemment un passage — est caractéristique de *The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish*. Parmi les six personnages emblématiques du roman de David Mitchell — que l'on peut lire comme un plaidoyer contre la violence au travers de l'histoire — figure donc un personnage qui n'hésite pas à recourir à des actions violentes pour retrouver sa liberté. Certes, il ne s'agit que d'une violence très relative qui ne détruit que de la ferraille, mais la symbolique est forte d'un passage

[517] L'ouvert est toujours une énigme. Henry Maldiney a même parlé du « mystère de l'ouvert » (Maldiney 1964, 18). Cette thématique a fait l'objet de plusieurs écrits d'Agamben principalement, *L'ouvert. De l'animal à l'homme*. S'inspirant d'Heidegger, qui voyait dans l'animal une conjonction de l'ouvert et du fermé, Agamben explique : « D'une part, la stupeur est une ouverture plus intense et fascinante que toute connaissance humaine ; de l'autre, en tant qu'il n'est pas en mesure de dévoiler son propre désinhibiteur, il [l'animal] est fermé dans une complète opacité » (Agamben 2006b, 95). Pour lui, à la différence de l'animal, l'humain est en capacité de ne pas fusionner avec son milieu, de se servir de dispositifs pour séparer, trancher, créer de l'espace et de la distance, lui permettant d'agir et d'acquérir son humanité.

en force envers et contre tout. Timothy Cavendish, qui est plutôt un vieillard, retrouve une énergie très juvénile par sa sortie tonitruante d'Aurora House. L'épreuve qu'il vient de subir semble l'avoir doté d'une énergie à franchir tous les obstacles. Par l'expérience inattendue de la perte de liberté et de la souffrance qu'il a endurée, il redécouvre étrangement des horizons qu'il avait oubliés. En effet, Cavendish transcende les représentations de la vieillesse et ne la vivra plus jamais comme une malédiction. Il semble se produire dans toute expérience vulnérable une sorte de fêlure existentielle conduisant le sujet à s'ouvrir sur une extériorité souvent nouvelle pour lui. Il existe toujours un espace au-delà de tout enfermement. C'est bien ce qu'avait compris Camus lorsqu'il disait que ce n'est que par la déchirure de son horizon que toute vie doit être appréhendée et comprise. Une pensée de « l'ouvert » est indissociable de celle de la déchirure. Reconnaître la valeur transformatrice du vécu de la déchirure n'a rien d'une référence à un quelconque dolorisme[518]. Le ressenti de cette déchirure est, certes, associé à une forme de désespérance. Néanmoins, elle n'est souvent que transitoire car elle recèle une force qui facilite les transitions même les plus imprévues. Si l'on utilise la métaphore du fluide, la différence entre un lieu et un autre n'est alors plus marquée par une étanchéité mais par une porosité. Alors que la réaction humaine la plus instinctive face à toute forme de menaces est d'ériger des murs et des frontières protectrices, les énergies issues de la vulnérabilité peuvent contribuer à abolir les frontières. Elles offrent d'accéder à toutes ces zones « flottantes », espaces incertains entre un dedans rassurant ou oppressant mais toujours accessible et un dehors ouvert et totalement indéterminé.

a.3) La vulnérabilité comme indétermination

Quand on cherche à associer le vulnérable à une dynamique lui donnant un tout autre sens que celui de la seule exposition à la blessure, une similitude apparaît rapidement avec l'ensemble du vivant. La vulnérabilité semble en effet s'inscrire dans une indétermination et une potentialité qui caractérisent tous les processus vivants[519]. Il est donc pertinent de chercher les

[518] Pour Henry Maldiney, dans le domaine de l'art, pour qu'advienne l'œuvre, il faut un événement de la nature d'une déchirure : « Une œuvre d'art est un événement. Il n'y a d'événement que pour celui qui y a son advenir. […]. Parce qu'elle est un événement, une œuvre d'art ne se donne pas à partir de l'étant, dans l'espace objectif. […]. Son apparition est un évènement -avènement parce qu'elle déchire la trame de l'étant et que nous advenons au jour de la déchirure. Son espace exclut toute objectivité réelle ou imaginaire. Il n'est ni extérieur ni intérieur, ni même transitionnel. Nous entrons avec elle dans 'l'aventure silencieuse des espaces intervallaires (R. M. Rilke)' » (Maldiney 1986, 211).

[519] On retrouve cette approche dans l'analyse que fait Jean François Dupeyron de l'œuvre de Georges Canguilhem : « Ce n'est pas du tout un modèle naïf que construit Canguilhem. Pour lui ce qui détermine les manifestations de la vie, c'est justement un pouvoir d'indétermination : la normativité de la vie. La vie n'est donc pas une norme absolue et immobile mais une puissance de création, de production de formes de vie, d'émergence » (Dupeyron 48). Le grand mérite de Canguilhem est en effet d'avoir montré que le vivant ne s'inscrit pas dans une logique brutale de conservation et de survivance mais dans des processus souples de médiations et d'ajustements aux résultats indéterminés.

raisons pour lesquelles, appliquée spécifiquement aux expériences humaines, cette dynamique a tendance à se bloquer. Dans *La violence de l'interprétation*, au chapitre « Le contrat narcissique », Piera Aulagnier et Cornelius Castoriadis analysent les effets inhibiteurs que crée chez le sujet son besoin à se référer à ce qu'ils appellent « un noyau de certitude » et à se justifier sans cesse par « des points de certitude symbolique » (Castoriadis-Aulagnier 1975, 182-202). Dans *Jerusalem,* le gentleman britannique répond de façon caricaturale à ce schéma. Dans l'incapacité de comprendre et d'assumer les désirs qui bouillonnent en lui, il va perdre tout contrôle, alors que la maîtrise de soi a toujours été, selon lui, l'élément clef de sa morale personnelle. La crise personnelle qu'il traverse aurait pu l'aider à se remettre en question et à tenter d'ouvrir une nouvelle page de son existence. Il va, au contraire, se laisser entraîner par une pulsion criminelle qu'il est incapable de refréner :

> My conscious mind had begun to make all kinds of schemes and plots — apparently of its own accord, most of them utterly impossible — that might allow at least half of my heart to follow its deepest desire. My subconscious meanwhile, churns with fantasies and dreams so vivid and so viscous that they cling to the walls of my head like some kind of treacle. I cannot describe them, for I fear to do so may set them free and strip me of any remaining semblance of self-control (J 272).

Se refusant à analyser ce qui se passe en lui, sans doute en rapport avec ses difficultés liées à son retour à la vie civile et à son handicap, il n'est pas en mesure d'assumer des événements en relation avec une vulnérabilité qu'il ne cesse de nier. Ses raisonnements concernant sa propre existence vont se révéler, tout au long de *Jerusalem,* d'une irréalité tragique. Ce ne sont en réalité que des projections tout à fait illusoires qui sont très fréquentes dans les comportements politiques, illustrant le « *kitsch* politique » tel que le définit Kundera dans *L'insoutenable légèreté de l'être* : « Les mouvements politiques ne reposent pas sur des attitudes rationnelles mais sur des représentations, des images, des mots, des archétypes dont l'ensemble constitue tel ou tel *kitsch* politique » (Kundera 2015, 373). La représentation ordonnée et stable du monde, à laquelle est si attachée le gentleman britannique, constitue l'un de ces « *kitsch* », lui servant à masquer ses propres faiblesses et à compenser ses désordres intimes. Si l'on veut essayer de penser une éthique du vulnérable, il est difficile de l'associer à des certitudes absolues, ce que démontrent amplement les comportements de ce gentleman qui, en dépit de ses belles affirmations, se conduit bien souvent de façon odieuse.

Aux conceptions rigides du gentleman britannique dans *Jerusalem* s'oppose, de façon radicale, la vision du monde de Robert Frobisher dans *Cloud Atlas*. Pour le jeune musicien, les certitudes inculquées par la société ne sont que de pauvres illusions auxquelles il refuse de se

soumettre. Pour lui, vivre consiste à s'intégrer dans une dynamique infinie de répétitions, se libérant ainsi de toute référence abstraite, de toute certitude et même de tout lieu d'ancrage :

> Certainties. Strip back the beliefs pasted on by governesses, schools and states, you find indelible truths at one's core. Rome'll decline and fall again. Cortazar'll sail again and, later, Ewing will too, Adrian 'll be blown to pieces again, you and I'll sleep under Corsican stars again, I'll come to Bruges again, fall in and out of love with Eva again, you'll read this letter again, the Sun'll grow cold again. Nietzsche's gramophone record. When it ends, the Old One plays it again, for an eternity of eternities (CA 489-490).

Le discours de Frobisher offre des accents nietzschéens notamment par rapport à son rejet du principe de l'existence de vérités humaines qu'il considère comme de simples divagations langagières[520]. Il affiche aussi la conviction très ferme que le monde obéit à une mécanique répétitive et inéluctable ne lui laissant d'autre choix que de s'y associer. Pourtant, la « cartographie des nuages » que décrit David Mitchell ne saurait se réduire à cette vision finalement très fataliste. La métaphore que constitue le titre du roman, suggère plutôt des figures incertaines dont les contours ne cesseraient de se modifier, non selon une logique implacable, mais dans un jeu indéterminé et aléatoire de formes ouvrant un espace immense à l'imaginaire[521]. Ces figures sont comme portées par cette communauté inédite[522] qui se constitue au fil du roman se reliant au travers des époques par de mystérieuses connections et dont le rôle et la mission précises restent à inventer par le lecteur. L'histoire humaine montre que beaucoup d'événements se sont effectivement répétés et vont très probablement continuer à se répéter, des guerres, des destructions, des épidémies. Pourtant le roman de David Mitchell suggère que ne cessent de se révéler des espaces d'incertitude, d'indécision où ce qui semblait

---

[520] Dans *Le Livre du philosophe*, Nietzsche explique que, pour lui, ce qu'on appelle vérité se réduit à n'être que le produit d'un simple jeu de conventions de langage ayant perdu toute valeur : « Qu'est- ce donc la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement haussées, transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple fermes, canoniales et contraignantes : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération, non plus comme pièces de monnaie, mais comme métal » (Nietzsche 1969, 181-182).

[521] On retrouve la notion d' « ontologie faible » — développée par Gianni Vattimo dans *La fin de la modernité* — qui consiste à s'écarter de la quête impossible d'objectivité scientifique pour privilégier l'interprétation de formes : « Ce qui arrive n'est pas ce qui est « naturel » [par opposition aux prétentions de validation « naturelle » des ordres donnés], mais ce qui a pris une forme parmi d'autres formes possibles de devenir, d'autres possibles horizons épistémiques » (Vattimo 75).

[522] Dans un article intitulé « Entre corps animal et corps médial : La communauté écouménale dans l'œuvre romanesque de David Mitchell » (2017), Christophe Duret, en s'inspirant de notions reprises à Augustin Berque, (*Écoumène :Introduction à l'étude des milieux humains* (2009)) et à Tetsurô Watsuji (*Fûdo : Le milieu humain* (2011)), analyse *Cloud Atlas* comme illustrant l'émergence d'une « communauté écouménale » définie par l'interdépendance absolue du vivant au-delà des contraintes d'espèces, de temps et d'espace : « La perspective ontologique de *Cartographie des nuages* s'écarte de la perspective moderne en vertu de laquelle l'environnement et le corps – objectifiés – sont tenus à distance du sujet humain, c'est-à-dire « altérés ». Le décentrement du corps du point de vue individuel vers le point de vue planétaire, la solidarité interindividuelle ainsi que la proposition de récits dont la diégèse s'étend sur plusieurs millénaires constituent autant d'indices pointant vers l'indissociabilité des corps animal et médial » (Duret 7).

inéluctable peut toujours basculer dans une direction inédite et imprévue. On peut même se demander si la véritable récurrence ne serait pas celle de l'indéterminé et de l'imprévisible. L'ensemble de *Cloud Atlas* est construit autour d'une logique incertaine qui transcende les fragments du texte, pouvant paradoxalement se comprendre isolément, et dont la juxtaposition suscite de multiples interrogations. Chacun des personnages exprime régulièrement sa frustration de n'avoir accès qu'à une vision partielle. Chaque histoire oblige à une réinterprétation de l'histoire précédente, ce qui fait que toutes les histoires doivent être réinterprétées à la fois linéairement et simultanément. Le lecteur est contraint à un effort pour trouver une cohérence ne semblant pouvoir émerger que d'une attention au moindre détail qui pourrait se révéler porteur de significations. Au lieu d'un arbitraire ou d'une pure logique répétitive, ce qui se révèle est en fait un besoin de créer sans cesse de nouvelles connexions et de nouvelles compréhensions[523]. La lecture devient un processus de partage du sens qui se met en place à plusieurs niveaux. Le lecteur interprète successivement les expériences d'Ewing, de Frobisher, de Luisa Rey, de Cavendish, de Sonmi et de Meronym, puis va s'interroger sur l'interprétation que fait Frobisher de l'expérience d'Ewing, celle que fait Luisa de l'expérience de Frobisher et ainsi de suite…[524] Par le jeu des connexions, le partage des expériences peut aussi s'inscrire dans une dynamique exponentielle[525]. Nous avons vu que le monde tel que le perçoit Georges Bataille est parcouru de flux d'énergie circulant entre les sujets et opérant comme « communication ». Ainsi, il explique dans *L'Amitié* que les expériences n'existent que si elles sont partagées et que c'est de ce partage seul que peut naître une vérité : « La vérité n'a

[523] Patrick O'Donnell a consacré une monographie à *Cloud Atlas* où il montre le lien existant entre la structure formelle du roman, s'articulant autour d'un jeu de connexions, et le positionnement philosophique et politique qu'elle implique : « Mitchell's insistence on the connections to be discerned between narrative structure and narrative idea leads us to ask, what is the relation between completion and incompletion, residual imperfection and impossible perfectibility in the telling of stories and the tracking of identities, civilizations, and cultures across time » (O'Donnell 78).

[524] Le lecteur est aspiré dans une forme de logique en spirale correspondant à la structure même du schéma narratif. Comme le remarque Jean Laplanche, la spirale est une figure traduisant des phénomènes qui certes ont tendance à se répéter mais jamais à l'identique de telle sorte qu'« à chaque tour de spire », une progression s'opère : « La spirale, c'est une courbe elle-même tourbillonnant autour d'un pont fixe qui l'aimante. Ce trajet de la pensée repasse, à intervalles réguliers, à la verticale du même problème. A chaque tour le problème s'enrichit, voire change dans ses données mêmes. Chaque tour de spire « décolle » du précédent, il marque un progrès » (Laplanche 2006, 6).

[525] Au-delà des connexions entre les personnages de *Cloud Atlas,* qui constituent la trame du roman, s'opère un jeu infini de connexions combinant, comme le remarque Nick Bentley, intertextualité et intra- textualité : « Mitchell's approach might better be described as "intratextuality" in that the references bounce around within the novel forming resonances and patterns that are passed between the sections. In many ways, it dramatizes the concept of intertextuality itself. There are also, however, several intertextual references to outside sources and specific references to a number of writers and texts sprinkled across the book including Daniel Defoe's Robinson Crusoe and Herman Melville's Benito Cereno, as well as Martin Amis, Borges, Flaubert, Plato, Solzhenitsyn, Tolstoy and Lawrence Durrell. In this way, meta-textuality is emphasised in terms of both an internal structuring and an external set of reference points » (Bentley 731).

lieu qu'en passant de l'un à l'autre » (Bataille 1973b, 303)[526]. Ce passage infini « de l'un à l'autre » s'opère dans une dimension particulière qui est celle de « l'entre », par laquelle nous pouvons communiquer, partager, échanger. Les sujets sont donc exposés à un nouage infini de relations, d'échanges de communication qui, par leur multiplicité exponentielle, se propagent en créant des espaces laissant ouverte la possibilité du conflit comme de la compréhension. Cette indétermination, issue de la connexion et du partage d'expériences en nombre infini qui, malgré les déterminismes apparents de l'histoire humaine, offrent des espaces de liberté, caractérise certainement mieux cette énigmatique « cartographie des nuages » de Mitchell que la perspective exclusivement nietzschéenne qui lui a souvent été associée[527]. Le texte de David Mitchell offre une première réponse à notre interrogation sur les raisons du blocage de toute dynamique issue du vulnérable qui demeure inopérante dans la vie sociale et politique. Il semblerait donc que le politique pourrait trouver une nouvelle justification en s'associant à un jeu infini d'indéterminations plutôt que de chercher à le contrarier en lui opposant ses certitudes abstraites[528]. Il y a comme une exigence de fluidité qu'impose la prise en compte du vulnérable et qui, surtout, conditionne la possibilité même de capter son énergie spécifique, comme s'il fallait que l'indétermination se maintienne impérativement. Toute énergie, *a fortiori* celle issue du vulnérable, risque toujours d'être entravée, de se dissiper, de se rigidifier ou d'être détruite

[526] Dans *La communauté désœuvrée*, Jean-Luc Nancy reprend cette notion bataillienne de « passage de l'un à l'autre » offrant une définition d'« êtres singuliers » qui pourrait s'appliquer aux personnages de *Cloud Atlas* : « [C]es êtres singuliers sont eux-mêmes constitués par le partage, ils sont distribués et placés ou plutôt espacés par le partage qui les fait autres : autres l'un pour l'autre et autres […] « communiquant » de ne pas « communier ». Ces « lieux » de communication ne sont plus des lieux de fusion *bien qu'on y passe de l'un à l'autre*. […] Ainsi, la communication du partage serait cette dis-location elle-même » (Nancy 1986, 64).

[527] S'inspirant d' une citation extraite d'un article de Steven Poole publié dans *The Guardian* le 10 mars 2001, Sarah Dillon explique que les romans de David Mitchell construisent, à partir d'un principe extrêmement simple d'interconnexion, un univers fictionnel complexe et fondamentalement indéterminé : « As Steven Poole (2001) summarizes : ' His guiding thesis is a comfortingly simple one: everything is somehow interconnected, even if we don't know why'. While this may seem a simple thesis, Mitchell's simultaneous exploration and performance of it in and across his novels makes for an endlessly complex and uncannily fictional universe » (Dillon 13).

[528] Notre lecture se démarque sur ce point de façon catégorique de celle de Martin Paul Eve qui dans un article de 2014, examinant ce que *Cloud Atlas* doit à *Riddley Walker* de Russel Hoban, conclut que l'intertextualité développée par David Mitchell révélerait une esthétique plutôt conservatrice et nostalgique : « In this article, I want to bring focus, first and foremost, to the ways in which *Cloud Atlas*' inter-textuality is surprisingly aesthetically conservative. Through an analysis of the formal contrivance of *Cloud Atlas*' structure, I will argue that the novel forms a tapestry in which the binding thread becomes a re-performance of Russell Hoban's *Riddley Walker*, but that this Orphic, nostalgic, backward-looking mode of textual weaving ultimately undermines our ability to claim *Cloud Atlas* as a future-orientated experimental work »(Eve 1).Il nous semble au contraire que l'articulation des récits de *Cloud Atlas* ainsi que leurs nombreuses références intertextuelles ne cessent de s'ouvrir sur les incertitudes de l'avenir et non se refermer sur des formes de totalités qui seraient paradoxalement fausses, nostalgiques et nouvelles : « The territories of the embedded narratives within the novel are smooth and self-contained; they become, in the case of *Cloud Atlas*, new false wholes.[…]. The novel's genre-based recursion, already in itself a trope of post-modernist metafiction, gives us fragments that remain isolated and comparatively sparse. Despite the objection by post-structuralists and beyond of the ways in which all texts might be categorized as mosaics, echo-chambers, or inter-readings (Barthes, 1975; Bloom, 1976; Broich, 1997; Kristeva, 1969), these fragments are mono-referential, nostalgic recapitulations of source texts whose structural placement within the diegetic layering is a game in which, ultimately, very little appears to be at stake (Eve 2).

par une énergie plus puissante, pour adopter un cadre de référence cher à Deleuze et Guattari, lesquels ont toujours considéré le processus de figuration comme lié au déploiement d'une énergie intense[529].

Dans *Lionel Asbo*, il se produit une situation assez surréaliste lorsque Desmond conduit sa jeune épouse à la maternité et qu'ils sont pris dans le flot de la circulation :

> Denied linear progress, the jammed metal, like a human crush crowd (with all life hating all other life), now sought lateral motion, twisting into three-points turns and climbing the curb and the central divide; and Des felt so surfeited with his own strength that he wanted to step out into the road and call order — and then clear a path with his bare hands…. (LA 213).

Étrangement, au milieu de ce déferlement de métal, Desmond se sent animé d'une force quasi surhumaine pour, à « mains nues », tenter de ramener de l'ordre dans le chaos. Cependant, il est capté inexorablement par ce serpent métallique se contorsionnant sur la chaussée. Galvanisé par la prochaine naissance de son enfant, il se projette dans un rapport primitif et infiniment vulnérable au monde. Débordant d'une vitalité imprévisible, il s'imagine capable de rétablir, de ses faibles moyens, un écoulement qui a été freiné et bloqué, en lui redonnant cette fluidité qui est la caractéristique essentielle du vivant. La vulnérabilité incite à penser — nous le verrons plus précisément dans la suite de notre raisonnement — en termes de dynamique, de flux issus du vulnérable, ce qui n'est évidemment pas le cas de la masse imposante de véhicules que Desmond veut canaliser, mais on peut remarquer que son comportement, dans son aberration même, se nourrit d'une énergie vulnérable, métaphorisée par la symbolique des mains nues. Desmond vit un moment de tension extrême entre sa vulnérabilité et son désir d'agir. Il lui manque une réelle puissance, ce qui donne à son acte la dimension d'un geste inutile et suicidaire. Toutefois, cette symbolique du flux à rétablir, d'un espace à ouvrir, suggère que la vulnérabilité appréhendée comme dynamique a certes besoin d'une indétermination pour lui ouvrir le champ mais aussi d'une énergie qu'elle ne peut puiser qu'en elle-même. Il faut donc s'interroger sur les lieux d'où émerge cette dynamique vulnérable.

[529] Comme nous l'avons vu, les nouveaux matérialistes se revendiquent de l'œuvre de Deleuze et tout particulièrement de ce concept d'une matière comme principe dynamique et actif. Dans *Mille Plateaux* Deleuze et Guattari défendent en effet « l'idée prodigieuse d'une vie non organique » (Deleuze 2013b, 510). Dans un article de 2008 « Matérialismes métalliques », Jane Bennett écrit à ce sujet: « Personne ne choisirait le métal comme exemple de matérialité vitale. Personne sauf Deleuze et Guattari. L'objet de cet article est d'essayer de résoudre le mystère de leur choix si singulier d'un minéral — au lieu d'un homme, d'une femme, d'un animal ou même d'une plante — pour exprimer la puissance immanente, l'itinérance, la productivité pure de toute matière » (Bennett 2008, 57).

b) Une dynamique issue de l'attente, de l'attention et du manque

A priori, de par l'immobilisme auquel elle est généralement associée, la situation de l'attente ne semble, en elle-même, guère propice à l'émergence d'une véritable dynamique. Pourtant, l'attente inscrit d'emblée le sujet dans un espace de vulnérabilité. En effet, elle est indissociable d'un sentiment de frustration qui le positionne dans un horizon très vaste que l'on pourrait qualifier comme celui de la finitude et du manque[530]. Dans le chapitre « L'attente » de son *Traité de la banalité*, Nicolas Grimaldi explique comment l'attente conduit le sujet à une prise de conscience d'un inachèvement inéluctable le renvoyant à une séparation originaire (Grimaldi 2005, 95-142). Il serait de la nature de l'attente de n'être jamais vraiment satisfaite. De plus, il existe des situations d'attente où le sujet ne saurait clairement formuler ce qu'il attend et d'autres où il semble qu'elle soit satisfaite alors que ce qu'il a obtenu ne correspond pas vraiment à ce qu'il attendait. Dans *L'attente, l'oubli*, Blanchot la définit comme le point d'accès à cette dimension de « l'entre » dont nous venons de voir qu'elle est la caractéristique de l'espace de l'indéterminé : « L'attente n'ouvre pas, ne ferme pas. Elle est l'entrée dans un rapport qui n'est pas d'accueil, ni d'exclusion » (Blanchot 1962, 136). Par la disponibilité qu'elle offre, l'attente permet d'approcher la conception phénoménologique de l'expérience telle que la définit Natalie Depraz comme façon de se distancier de soi pour se tourner vers un souci de ce qui pourrait apparaître[531]. L'attente crée en effet un espace de disponibilité, un détachement et une souplesse à l'égard des autres, des événements et du monde. Elle correspond toujours un état de réceptivité, face à ce qui peut advenir à tout instant. Dans un premier temps, nous analyserons les formes diverses par lesquelles les œuvres de notre corpus appréhendent cette disponibilité. Puis nous tenterons de définir la notion d'« attente-attention-vigilance » qui nous semble un outil essentiel pour avancer dans notre réflexion consacrée à une possible politique du vulnérable. Certes, une attention à l'autre est essentielle en rapport à la

[530] Il serait réducteur d'associer l'attente à ce qui en fait l'objet. Par sa nature même, l'attente dépasse tout objet qui la justifierait et porte en elle un excès associé à une nécessité d'ordre existentiel et à des interrogations fondamentales. Dans son étude consacrée aux modalités narratives de l'attente chez Julien Gracq, Marie Francis remarque : « L'attente est une attitude essentielle, une habitude entitative de l'être humain ; c'est la prise en charge de la situation d'un homme devant une possibilité de son être propre ; elle apparaît à l'homme comme une nécessité pour orienter sa vie » (Francis 7).

[531] C'est la thématique essentielle de l'ouvrage de Natalie Depraz Francisco Varela et Pierre Vermersch, *À l'épreuve de l'expérience : pour une pratique phénoménologique* (2011) qui cherche à proposer une « praxis méthodique et disciplinée de l'expérience » qui, selon eux, a suscité encore assez peu d'intérêt hormis de la part de Paul Ricoeur : « En ce qui concerne la tradition phénoménologique, Paul Ricoeur est le seul — à notre connaissance — à avoir abordé cette question à travers sa description de multiples « actes pratiques de la conscience » (attention, émotion, effort, habitude) dans sa *Philosophie de la volonté I. Le volontaire et l'involontaire* (1950) avant de décider d'abandonner ce projet et de se tourner vers l'herméneutique. En fait, la description du passage de l'involontaire au volontaire est une autre formulation possible, sans doute plus classique, de notre pari dans cet ouvrage » (Depraz 2011, 19).

vulnérabilité, mais une attention « avec l'autre » peut aider à penser différemment le politique. Le phénomène de l'attention conjointe décrit, en effet, une façon d'être attentifs les uns avec les autres de façon chaque fois nouvelle et différente, ce qui lui donne une possible fonction novatrice. Il offre surtout un moyen, comme nous le verrons à partir des œuvres de notre corpus, de partager ce qui manque, est absent et souvent perdu à jamais. Nous essaierons donc de chercher quelles pourraient être les énergies à mobiliser pour surmonter ces sensations de dépossession, de perte, d'accablement et de défaite qui traversent si souvent le commun. En effet, c'est bien du manque que peut émerger la dynamique qui conduit à aller au-delà de toute attente.

b.1) Attentes

En fonction de son contexte, de nombreux qualificatifs peuvent s'appliquer à l'attente : confiante, heureuse, anxieuse, douloureuse, pénible. Le texte *d'Even the Dogs* nous confronte à une forme d'attente particulière par sa dimension lancinante et répétitive. Le mot « attente » et ses dérivés apparaissent quasiment à chaque page et pourraient à eux seuls décrire l'existence de ces personnages qui s'identifient eux-mêmes à leur attente. Jon McGregor les utilise avec un telle fréquence qu'on a l'impression qu'ils perdent leur sens premier. N'étant qu'attente, les personnages n'attendent en fait plus rien et c'est pourtant cette attente qui les caractérise le mieux. Leur attente correspond à une fonction essentielle : celle de maintenir un lien ténu avec la société qui les rejette et à laquelle ils doutent d'appartenir encore. L'anglais distingue bien le verbe « to wait » de « to expect » qui suggère l'anticipation d'un événement probable[532]. Leur attente correspond pleinement au verbe « to wait ». Si aucun événement vraiment positif n'apparaît dans leur horizon, leur attente n'est toutefois pas totalement vide. Elle est meublée de pensées qui les obsèdent et surgissent sans cesse, essentiellement liées à cette culpabilité qui les tenaille suite à la mort de Robert : « But if someone had been there. Then. We keep sitting here waiting and these things keep coming to mind. Waiting in the dark and these things keep coming out » (ED 66). Cependant, ils vivent cette attente comme une contrainte que la société leur impose pour obtenir les quelques subsides ou les produits pharmaceutiques qui apaiseront leur manque :

> Waiting outside the night shelter for them to open the doors. Hanging around for hours to make sure you get your place. Waiting at the walk-in centre to get something

[532] C'est cette même distinction qu'Heidegger opère entre « attendre » («erwarten ») et « être en attente » (« warten »). Dans *Questions III et IV*, il explique : « En attente (warten), soit. Mais en aucun cas, nous ne dirons que nous l'attendons (erwarten) : car attendre (erwarten) c'est déjà s'attacher à un acte de représentation et à ce qu'il représente » (Heidegger 1990, 153). Attendre quelque chose consiste donc, pour lui, à se positionner dans la représentation d'un événement à venir alors qu' être en attente, c'est ne rien anticiper.

> sorted, and getting referred on to somewhere else so you can wait a little bit more. Waiting for the chemist to open to get the daily script. Waiting to score when it seems like no cunt can get hold of it, the way it was before Christmas, all of us loading up on jellies and benzos to keep the rattles off. Too much to handle if you score on top of all that and you're not careful. But careful aint really the point.
> Waiting in the corridors at the courthouse for you case to be called. Waiting in the cells. (ED 103).

Ces attentes interminables dans les bureaux des administrations de l'aide sociale leur font ressentir leur dépendance. On les immobilise pendant de longues heures avant de leur octroyer un modeste chèque d'allocations, comme s'ils devaient comprendre que ce sont leurs incapacités, leur pauvreté, leur dénuement, qui les condamnent à de telles attentes :

> We gather together in the room, sitting, standing, leaning against the wall, and we wait. For the morning. For someone to come back. For something to happen.
> Waiting is one thing we're good at, as it happens.
> We've had a lot of practice.
> We've got the time.
> We've got all the time in the world (ED 57).

Le texte de McGregor exprime la souffrance d'une attente vécue avec résignation par des individus qui ont été comme « parqués » aux marges d'un système bureaucratique d'assistance. Ils sont devenus ceux que l'on promène de bureaux en bureaux, de salles d'attente en salles d'attente, de corridors en corridors. Ils ont même l'impression d'avoir développé une compétence spécifique dans ce domaine. Ironiquement, ils font comprendre qu'ils ont du métier et ne sont pas des novices. Ils se sont déshabitués à se projeter dans un avenir quelconque. Par l'attente qui leur est imposée, la société leur signifie son emprise et son pouvoir mais surtout leur exclusion. Derrière ce mot « attente », si souvent répété, ce qui est exprimé est un pur sentiment d'humiliation et de sujétion. Dans *Le temps vécu*, Eugène Minkowski définit ainsi l'attente quand elle est sans fin : « Elle contient un facteur d'arrêt brutal et rend l'individu haletant. On dirait que tout le devenir, concentré en dehors de l'individu, fonce, en une masse puissante et hostile, sur lui en cherchant à l'anéantir » (Minkowski 81). La figure de cette masse métallique que Desmond, dans *Lionel Asbo*, ne peut mettre en mouvement de ses mains nues traduit, comme nous l'avons vu, ce côté insupportable de l'immobilisation quand elle est brutale et imposée. L'attente tient toujours d'une immobilisation contrainte des corps et l'on pense évidemment à Foucault et à son analyse, dans *Surveiller et punir*, du modèle des armées, des prisons et des hôpitaux où les corps sont dressés et rendus dociles. Néanmoins, McGregor va peut-être plus loin que Foucault en créant une terrible analogie entre ces espaces froids des administrations et la morgue où est déposé le corps de Robert. Ces lieux présentent effectivement le même décor, avec la même pendule et les mêmes sièges :

> The clock ticking round and the hard metal chairs.
> The clock ticking round and Robert cold on his steel bed behind the door. (ED 83).

Dans *La Présence pure*, Christian Bobin associe l'attente pour l'attente à « ce point extrême de l'attente où depuis longtemps, ce qu'il y a à attendre ne sert qu'à maintenir l'attente, dans le moment peut être dernier, peut-être infini » (Bobin 16)[533]. Par leur attente, les personnages d'*Even the Dogs* s'inscrivent dans une dimension tenant également d'un infini que l'on peut associer à une tension qui ne trouverait aucun relâchement ni issue. En effet, dans l'attente, la relation au monde est vécue, plus que dans toute autre situation, comme pure tension. Il est pourtant difficile de penser qu'une tension, qu'elle qu'en soit la nature, ne puisse se libérer par une résolution voire un dépassement. Nous aurons l'occasion de l'examiner de façon plus précise mais il est incontestable que l'attente des personnages d'*Even the Dogs* relève d'une dimension paradoxalement créative et constructive. En effet, c'est elle qui les crée et les constitue en un « Nous ». Un passage d'*Être singulier pluriel,* de Jean-Luc Nancy, leur semble dédié : « Nous sommes dans le tremblement, entre frémissement de l'attente et le frisson de la crainte. Nous ? Mais c'est nous-mêmes que nous attendons sans savoir si nous nous reconnaîtrons » (Nancy 2013, 46)[534]. L'attente partagée, quoique douloureuse, des personnages d'*Even the Dogs,* si elle est incontestablement de l'ordre du vulnérable, témoigne aussi qu'elle participe de la circulation de cette forme d'énergie constitutive dont Jean-Luc Nancy souligne toute la singularité.

Dans *Jerusalem,* lorsque Musa Musa se rend à la convocation du président Adini, il croise sur son chemin un vieil homme mutilé. Contrairement aux personnages d'*Even the Dogs*, cet homme, malgré son extrême vulnérabilité, exprime une attente confiante et optimiste mais envers un seul homme, Musa Musa, qu'il considère comme un sauveur :

> He passed a veteran of the First Independence War, who wheeled himself on a makeshift trolley cobbled together from a crate and Price Right casters. The vet recognized him at once and his face split into a broad grin that revealed his missing teeth; 'Musa Musa!' he exclaimed. 'Yes, Uncle! I knew you would come. You have come to save us!'
> Musa Musa stopped. 'From what can I save you, my brother?'
> The vet's smile. 'To help us, then. You have come to help us.'

---

[533] Christian Bobin résume en une seule phrase l'attente douloureuse des pensionnaires des maisons de retraite : « assis pendant des heures dans le couloir de la maison de long séjour, ils attendent la mort et l'heure du repas » (Bobin 21).

[534] Cette citation de Jean Luc Nancy est reprise en exergue d'un article de Laurence Gateau-Brochard, lui servant de support à une réflexion générale sur la vulnérabilité et la clinique qui, pour elle, ne peuvent prendre forme qu'à partir d'un « nous » : « Ce vécu de la vulnérabilité comme phénomène de champ, en tant qu'il est existence, nous offre en partage la rencontre à la fois du même et de l'altérité, en cela il nous fonde et nous relie. C'est ensemble que notre vulnérabilité peut être envisagée et assumée, puisque c'est à partir d'un nous qu'elle prend forme. Nos espaces thérapeutiques sont les chaudrons de cette alchimie » (Gateau-Brochard 143).

> ‘And how must I help you?
> The vet cupped his hands and reached up to the famous zakulu. ‘In any way you can, sir.’
> Musa Musa gave the man the little money he had, shook his hand and limped on (J 98).

La demande de cet homme est formulée de façon trop générale, trop imprécise pour que Musa Musa puisse se sentir concerné et lui offrir une réponse. Cette interpellation ne peut toutefois l’avoir laissé indifférent mais son absence de réponse déçoit quand on connaît les qualités d’empathie dont il sait faire preuve. Le sentiment d’une obligation s’insinue sans que l’on soit véritablement capable d’imaginer ce que l’on aurait fait à la place de Musa Musa. La frustration produite par la non-réponse soulève la question de la difficulté de partager le vulnérable qui exige de rejoindre l’autre dans la zone équivoque de sa propre attente. De façon paradoxale, on pourrait considérer que, sur ce plan, la situation est finalement plus facile pour les personnages d*’Even the Dogs* qui, eux, littéralement, baignent dans l’attente et la partagent de façon naturelle et spontanée. Ils n’ont pas d’effort particulier à réaliser pour accéder à l’attente de l’autre. Ce n’est pas le cas pour Musa Musa qui, certes, ne retire aucun profit de cette confiance aveugle que lui témoigne ce vétéran mais demeure étranger à ses attentes. À sa place, un autre se serait probablement livré à un discours fait de belles promesses et de formules incantatoires pour faire miroiter un avenir meilleur qui n’existera jamais. Cette scène a le mérite de montrer comment l’expression d’une attente inscrit la rencontre avec l’autre dans un espace qui devient politique. Elle permet aussi de concevoir que le politique commence à prendre sens dès lors que le sujet accepte que l’attente de l’autre puisse être très différente de la sienne[535], *a fortiori* lorsque cette attente exprime la réalité d’un vécu douloureux. Chacun a plus ou moins des idées très générales sur la façon de remédier aux vulnérabilités, trop souvent même à partir de sa propre expérience du vulnérable. Dans un article intitulé « Institution de la vulnérabilité, politique de la vulnérabilité »[536], Estelle Ferrarese conceptualise cette problématique, la positionnant comme

[535] Dans son ouvrage *Le Travail du care,* Pascale Molinier explique : « Dans la vraie vie, il est malaisé d’aboutir à une clarté qui mettrait tout le monde d’accord; tout est embrouillé et nous ne partageons pas les mêmes visions de ce qui importe. Le chaos, la confusion, l’entrelacement d’affects contradictoires, le lacis de sentiments obscurs forme la trame ordinaire de nos décisions morales, à peine des décisions parfois, de vagues impressions qui persistent, attendent leur heure pour être un peu mieux cernées et comprises » (Molinier 93).

[536] Estelle Ferrarese introduit son article en se positionnant d’emblée par rapport aux réflexions de Judith Butler dont elle reconnaît la pertinence tout en estimant qu’il faut les prolonger pour les inscrire dans un « agir politique » : « La réflexion de Judith Butler sur une politique de la vulnérabilité traduit d'abord une volonté de penser un sujet politique vulnérable et sensible. Elle remet en cause la conviction, hégémonique au sein de la philosophie et de la théorie politiques, selon laquelle la vulnérabilité, en particulier corporelle, doit être oubliée ou neutralisée pour que la politique puisse se déployer. Et elle ne suggère pas simplement que la fragilité et la dépendance seraient les préconditions d'une politisation, que leur expérience motiverait la revendication et la lutte pour être résorbée ou dépassée au cours de celle-ci, mais elle engage à concevoir un sujet dont la vulnérabilité se maintiendrait, se recomposerait, à l'issue du conflit. Sur l'arrière-plan de cette prémisse que je partage,

déterminante du sens même du politique. Pour elle, la véritable question politique est celle de la façon dont nous appréhendons les vulnérabilités. Si le rôle du politique consiste à donner un contenu à des évolutions allant dans le sens d'une réduction des vulnérabilités, on ne peut que déplorer des décisions qui montrent que ceux qui les ont prises, ont privilégié, sinon leurs propres attentes, du moins celles auxquelles ils étaient sensibles, négligeant systématiquement celles qui étaient éloignées de leurs propres conceptions. C'est en ce sens qu'Estelle Ferrarese explique qu'il faut mettre à l'épreuve le politique, en quelque sorte le vulnérabiliser. En réalité, notre propre expérience du vulnérable et nos propre idées quant aux meilleures façons de le prendre en charge, ne présentent aucun intérêt politique :

> C'est à l'aune d'une *mise à l'épreuve, propre au politique*, que l'expérience de la vulnérabilité peut être le lieu d'un apprentissage, et par ce biais, de construction d'un commun. Les effets cognitifs de la déception des attentes morales n'ont de conséquences pratiques réelles que pour autant qu'ils font l'objet du désaccord et de la contestation « accueillis » par le politique. Plus radicalement, il est possible de défendre l'idée que le commun propre au politique résulte de la contrainte, par la résistance qu'opposent les autres à l'interprétation qu'on en fait, à abandonner quelque chose de son expérience de la vulnérabilité. L'expérience de la vulnérabilité ne doit avoir d'effet sur le monde que si elle s'accompagne d'un décentrement, de l'abandon (partiel) d'une posture et d'une prétention, décentrement qui s'opère par le truchement du désaccord, et qui contraint à l'apprentissage (Ferrarese 2019, 91).

L'explication d'Estelle Ferrarese est particulièrement éclairante sur ce que pourrait être une politique du vulnérable. Il est assez évident que, sur un plan très individuel, le sujet ne se sent personnellement appelé à l'action politique que par un choix de vouloir mettre un terme à ce qui soit le blesse personnellement, soit lui semble inacceptable. Pourtant, une politique du vulnérable ne doit pas exclure la possibilité de s'inscrire dans des dynamiques émergeant d'attentes qui peuvent sembler irrationnelles, aberrantes voire incompréhensibles. Ce n'est que par l'attention aux attentes vulnérables les plus diverses que peut se créer une dynamique créant du commun. Il est sain que le vulnérable déstabilise le politique en le contraignant à de nouvelles formes d'attention. En effet, l'articulation entre l'attente de l'autre et l'attention qui lui est portée est un véritable problème politique qui exige l'humilité d'un apprentissage[537].

---

je voudrais mener une critique de la manière politique, c'est-à-dire de l'agir politique et du mouvement de la politique qui sourd de sa réflexion » (Ferrarese 2019,77).

[537] Dans sa thèse soutenue en 1981, Sylvie Germain aborde la question levinassienne du visage selon la thématique de l'attente d'une « attente sans attendu ». Elle réutilise cette notion, dans son roman *La pleurante des rues de Prague* : « Non pas un livre que cela, mais un ressassement d'appels et d'échos. Une claudication d'écriture, un balbutiement, un pleurement d'encre. Une attente » (Germain 128).

b.2) Attention et sollicitude

Le souci de l'autre tel que le suggère la notion de sollicitude comme expression même du respect qui lui est dû, est défini par Paul Ricoeur dans *Soi-même comme un autre* comme le sens même de toute visée éthique (Ricoeur 1990, 254-263)[538]. Lorsque l'attention à l'autre cherche à répondre à son attente, sans aucun retour sur soi-même, elle crée un rapport au vulnérable susceptible d'amorcer cette dynamique que nous cherchons à définir. Il nous semble que cette dynamique n'est pas de nature strictement politique car elle exige que le politique s'inscrive dans une démarche éthique. Dans « Penser la fragilité », Guillaume Le Blanc associe de façon extrêmement étroite attention, vulnérabilité et éthique: « L'éthique tire sa valeur de l'attention qu'elle confère aux figures de la vulnérabilité » (Le Blanc 2006, 253)[539]. Dans ses *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, le philosophe tchèque Jan Patocka va plus loin en attribuant à la sollicitude la capacité de créer de l'espace :

> Sensible à «l'in-justice », à «l'impropriété (adikia), il (l'homme) réclame la justice (dike) et la trouve dans la sollicitude des plus proches qui viennent au-devant de lui et l'acceptent, avant même qu'il ne soit là au sens plein du terme, par le simple fait d'exister ensemble et de créer ainsi un espace potentiellement ouvert à partir duquel un nouvel être pourra être introduit (Patocka 13).

Toutefois, certaines conditions semblent devoir être respectées pour que naisse véritablement cet espace, notamment que l'intérêt porté à l'autre s'opère dans un abandon réel du souci de soi. Dans *Jerusalem,* le parfait contre-exemple est développé par l'attitude du politicien britannique David Pinner qui prend parfois des décisions généreuses envers des populations vulnérables mais toujours dans une perspective conforme à sa vision du politique, c'est-à-dire très intéressée. Il reproche ainsi aux Africains un prétendu manque de gratitude :

> Pinner thought back to his previous career and every cell he'd ever walked into in every detention centre or police station around the UK. […]. The gratitude he'd seen on those strained Slavic faces was almost tangible. The refugees had been helpless, they hadn't known what to do. But he had been there to help and knew what to do. He'd had a plan.

---

[538] La « huitième étude » de *Soi-même comme un autre* de Paul Ricoeur; intitulée « Le soi et la norme morale » est essentiellement dédiée au thème de la sollicitude qu'il introduit ainsi : « De la même façon que la sollicitude ne s'ajoute pas du dehors à l'estime de soi, de même le respect dû aux personnes ne constitue pas un principe moral hétérogène par rapport à l'autonomie du soi, mais en déploie, au plan de l'obligation, de la règle, la structure dialogique implicite. La justification de cette thèse se fera en deux temps : on montrera d'abord par quel lien la norme du respect dû aux personnes demeure rattachée à la structure dialogale de la visée éthique, c'est-à-dire précisément à la sollicitude. On vérifiera ensuite que le respect dû aux personnes est, au plan moral, dans le même rapport à l'autonomie que la sollicitude l'est à la visée de la vie bonne au plan éthique (Ricoeur 1990, 254).

[539] Dans *Le sexe de la sollicitude*, Fabienne Brugère définit la sollicitude comme « souci responsable des autres qui prend la forme d'une activité éthique et politique en faveur de la vulnérabilité humaine, dans l'idée de la stabiliser ou de la diminuer » (Brugère 2008,19).

> And he had a plan now too and it was being frustrated — *he* was being frustrated. It was not a feeling he was used to and it felt like a personal affront. Where was the gratitude? He liked gratitude (J 204).

L'attention bienveillante permettrait que s'efface progressivement l'asymétrie originaire qui existe entre un sujet aidant et un autre vulnérable bénéficiant de sa bienveillance. Pinner exprime le besoin d'un retour de la part de ceux qu'il a aidés, afin de renforcer sur eux sa domination et de consolider la belle image qu'il veut donner de lui-même. En réalité, il n'est jamais réellement bienveillant mais se complait dans une forme assez évidente d'imposture[540]. La relation d'aide à l'autre vulnérable pose en effet de nombreux problèmes dus à cette asymétrie de la relation d'aide et de soin qui peut masquer derrière une bienveillance de façade la volonté d'instaurer de véritables rapports de domination.

Dans *Cloud Atlas*, il est fait référence à une situation particulièrement riche d'enseignements sur le plan éthique : celle où le plus vulnérable vient au secours de celui qui, par sa position, pourrait exercer un pouvoir sur lui. Tout au long des deux épisodes du *Pacific Journal of Adam Ewing*, la relation qui s'établit entre Adam Ewing et l'Indien Autua prend une dimension symbolique d'une grande intensité L'emblématique Adam échappe à la mort par empoisonnement grâce à un homme qui a évité de peu le supplice infligé par les siens. On pourrait analyser cet événement dans la logique du don et de la dette. Autua sauve effectivement la vie d'un homme qui avait sauvé la sienne. Nous reviendrons dans notre dernier chapitre sur cette éthique du don et de la dette en nous intéressant spécifiquement aux cas où la dette est difficile, voire impossible à rembourser, ce qui lui donne un sens éthique et politique singulier. Autua, lui, a en quelque sorte bénéficié d'opportunités lui permettant de rendre ce qui lui avait été donné. Sur le plan de l'attention et de la sollicitude, le rapport des deux hommes est particulièrement significatif, offrant un éclairage sur cette question délicate de l'asymétrie. Il y a une forme de détermination très forte que l'on pourrait presque qualifier d'acharnement d'Autua à sauver la vie d'Ewing. Qu'importent les injures racistes dont il est victime, il lui faut trouver, à tout prix, un lieu où Ewing pourra recevoir des soins :

> Autua's heart beat against my side, encouraging my own. Thrice he asked of strangers, 'Where doctor, friend?' Thrice he was ignored (one answered, 'No medicine for stinking Blacks! Before an old fish-seller grunted directions to a sick-house. […] Autua muttered to himself in his own tongue. 'Patience more, Mr Ewing — this place smell death — I take you to Sisters.' (CA 525)

[540] Dans *L'intraitable*, Žižek qui s'inspire de Lacan déclare « Le maître est par définition un imposteur » (Žižek 1993, 91).

Autua parvient à porter Ewing jusqu'à un dispensaire tenu par des Sœurs. Pour lui, il est évident qu'Ewing n'est pas cet « autre » qui pourrait devenir l'instrument de ses propres intérêts et de ses propres désirs. Dans *Cloud Atlas*, l'attitude d'Autua est ainsi à l'opposé exact de celle de David Pinner dans *Jerusalem*[541]. Le soutien qu'apporte Autua à Ewing tient de l'impératif absolu et d'une totale gratuité. Leurs relations ont évolué de telle sorte que chacun est pour l'autre pleinement digne en lui-même d'attention et de respect :

> By the third day, I could sit up, feed myself, thank my guardian angels & Autua, he last free Moriori in this world, for my deliverance. Autua insists that had I not prevented him from being tossed overboard as a stowaway, he could not have saved me & so, in a sense, it is not Autua who had preserved my life but myself. But that as it may, no nursemaid ever ministered as tenderly as rope-roughened Autua has to my sundry needs these last ten days. Sister Veronique (of the broom) jests that my friend should be ordained & appointed hospital director (CA 526).

Il est amusant d'observer qu'Autua se voit symboliquement promu au rang de « directeur d'hôpital ». C'est certes une promotion assez incroyable mais elle démontre les dimensions capacitantes de la sollicitude qui fait naître une relation dépourvue d'asymétrie entre Ewing et Autua, devenus parfaitement égaux. Par leur attention réciproque l'un à l'autre, ils donnent cette impression qu'il n'y a jamais eu de dette entre eux, de comptes à faire, s'étant inscrits dans une dynamique qui est vivante et authentique. Il suffit de penser à la détermination joyeuse et spontanée d'Autua[542] qui franchit allègrement tous les obstacles pour sauver Ewing. La dynamique issue du vulnérable a besoin d'horizontalité, d'égalité et il faut effectivement trouver, dans le cadre d'une politique du vulnérable, des moyens de dépasser les formes d'asymétrie qui la ralentissent[543]. La sollicitude peut alors prendre la dimension d'une alliance

---

[541] Il y a effectivement dans la rencontre d'Autua et d'Ewing l'exemple d'une situation transcendant radicalement les traumatismes du colonialisme. C'est effectivement totalement à l'opposé du positionnement de David Pinner qui comme l'explique Jean Michel Ganteau, hérite des comportements de son grand-père, le gentleman britannique et dont l'action s'inscrit dans une continuité traumatique : «The intimation is that the sins of the colonialist grandfathers are revisited on their descendants and that no evasion of trans-generational responsibility is possible. That David Pinner, Foreign Office minister, should be obliquely re-enacting in neo-colonialist, pseudo-philanthropic guise his grandfather's colonialist agenda, and that Musa Musa should repeat in the present, through the means of dreams and hallucinations, the violence of an Edwardian gentleman's opinions and actions (complete with rape and murder) points towards a version of the state of Britain as dominated by a traumatic condition. » (Ganteau 2015b, 6).

[542] La figure d'Autua s'éloigne de l'injonction levinassienne. Son côté joyeux associe la sollicitude à une spontanéité dénuée de toute culpabilité, comme s'il puisait son énergie dans une sorte de ressource naturelle sans se poser de question. En effet, sortir de l'asymétrie permet de s'affranchir des pesanteurs et des obligations de la stricte logique du « donner-recevoir ».

[543] Dans un article publié en 2019, Aaron Francis Schneeberger insiste sur la dimension éthique de la rencontre avec la différence qui parcourt l'ensemble de *Cloud Atlas*, au point de qualifier le roman de « novel of exotic encounters: encounters between opportunistic Europeans and the Pacific aborigines they displace; between complacent consumers and artificial food servers, suddenly all too human; and ultimately a novel about the encounters of those alluded to above—the savage and the civilized, selves and others. Such emphasis is also intimately linked to another of the novel's core themes: ethics, as it is precisely during such encounters that our ethical assumptions and prejudices are the most manifest, and the most vulnerable » (Schneeberger 543).

d'égaux unis contre le mal[544]. La dynamique vulnérable ne semble, en réalité, ne pouvoir se déployer que dans des espaces d'égalité[545], privilégiant les relations d'attention à l'autre en l'absence de toute référence discriminante.

Dans ses travaux consacrés à la phénoménologie husserlienne de l'attention, Natalie Depraz fait référence à la notion de « conversion attentionnelle » qu'elle définit comme un acte vivant s'inscrivant dans une dynamique du « devenir-conscient »[546]. Elle approfondit ce concept dans *Attention et Vigilance* (2014), soulignant qu'une phénoménologie de l'attention ouvre à une requalification de l'attention, non plus conçue comme une focalisation sélective mais comme une vigilance générale exercée sans distinction d'aucune sorte. Selon elle, cette vigilance doit être cultivée car elle conduit à une réelle capacitation des sujets en les rendant disponibles aux autres. Ainsi, l'attention-vigilance acquiert une double dimension éthique, celle de l'attention à l'autre mais aussi de l'attention qui se développe « avec l'autre »[547]. Il nous semble que cette phénoménologie de l'attention, qui nécessiterait certes de plus amples développements, constitue un socle pour une éthique politique du vulnérable, offrant notamment un moyen de s'affranchir de la rigueur de l'asymétrie lévinassienne difficilement applicable dans le domaine des relations sociales. La sollicitude appréhendée comme attention-

[544] L'idée que la morale est étroitement liée à l'attention et non à la volonté imprègne l'ensemble de l'œuvre de Simone Weil. Dans *La Pesanteur et la grâce*, elle écrit «Essayer de remédier aux fautes par l'attention et non par la volonté. La volonté n'a de prise que sur quelques mouvements de quelques muscles associés à la représentation du déplacement des objets proches. […]. Quoi de plus sot que de raidir les muscles et de serrer les mâchoires à propos de vertu, ou de poésie, ou de la solution d'un problème ? L'attention est tout autre chose (S. Weil 133-134). L'influence de Simone Weil sur la philosophie au Royaume Uni et aux États Unis est assez méconnue. Pourtant des auteurs aussi qu'importants qu'Iris Murdoch, Hilary Putnam ou Cora Diamond font souvent référence à ses écrits. Dans *The Sovereignty of Good* (1970), Iris Murdoch explique ; « I have used the word 'attention', which I borrow from Simone Weil, to express the idea of a just and loving gaze directed upon an individual reality. I believe this to be the characteristic and proper mark of the active moral agent » (Murdoch 33).

[545] Une autre approche qui est celle de la création d'une sorte de relation de parenté entre Autua et Ewing est proposée par Kelly Frame conduisant à la même conclusion du dépassement de toute rapport de prédation. Dans un article de 2015, dans lequel elle analyse l'influence de *Moby Dick* de Melville sur *Cloud Atlas*, elle établit un parallèle entre les relation d'Ewing et d'Autua et celles de Ishmael et de Queequeg : « Autua carries Ewing like a child, "holding me (he had forced a bucketful of brine down me to 'flush out' the poison)," "no nursemaid ever ministered as tenderly as rope-roughened Autua." (CA, 524, 526) Ishmael's and Queequeg's bond as a "married" couple and Autua's and Adam's parent/child relationship present the positive side of bodily dependence. The absence of predatory tropes in the descriptions of these relationships is significant because Queequeg is (literally) a cannibal and Autua, his intertextual counterpart, is accused by Ewing of being a cannibal » (Frame 27).

[546] Elle développe ces notions dans un article publié en 2004 sous le titre : « Where is the Phenomenology of Attention that Husserl Intended to Perform? A Transcendental Pragmatic-oriented Description of Attention » (Depraz 2004, 5-20), dont la traduction française est parue dans le volume édité par Jocelyn Benoist, *Husserl* (2008) sous le titre « Attentionalité et intentionnalité : l'attention comme 'modulation' » (Depraz 2008, 233-247).

[547] On retrouve la thématique phénoménologique de l' « attention conjointe » qui, comme l'explique Natalie Depraz, revêt de multiples formes : « parler d'« intersubjectivité attentionnelle », d'« attention intersubjective », ou encore d'« inter-attention », voire d' « attention relationnelle » indique des vécus à singulariser au sein de ce cadre générique de l'attention conjointe. La phénoménologie offre ainsi des ressources intéressantes en vue d'une incarnation et d'une concrétisation de cette expérience » (Depraz 2010, 115).

vigilance est parfaitement compatible avec la notion de plasticité des formes de vie qui, nous les verrons, est indispensable pour penser le déploiement d'une dynamique vulnérable. Le souci de l'autre, l'attention à l'autre ne peuvent naître — et nous y reviendrons — que par des situations, des événements, des rencontres qui suscitent des actions émergeant de rapports vulnérables et sensibles au monde et aux autres. Le grand intérêt de cette approche est qu'elle nous détache de toute projection de type affectif qui ferait du vulnérable une sorte de lieu de représentation où il faudrait se monter capable d'engager quelques actions visibles. La phénoménologie peut ainsi véritablement nous aider à penser le vulnérable hors de tout souci de représentation[548].

Comme nous venons de le voir avec Autua, la sollicitude peut s'exercer par des actions bien concrètes et bien visibles. Toutefois, elle se révèle souvent plus intense et génératrice d'effets plus puissants lors de situations où l'on pourrait avoir l'impression qu'il n'y a plus rien à faire. En effet, une simple présence peut alors suffire à faire circuler une certaine qualité d'énergie. Encore une fois, c'est de la tentation d'adopter une position de surplomb dont il va falloir s'affranchir. Dans *What a Carve Up !,* Michael exerce une présence attentive auprès de Fiona du début de sa maladie à sa mort. Cependant, il y a un moment à partir duquel Fiona se soucie plus de Michael que de son propre sort. Il est intéressant de constater que — comme Autua vis-à-vis d'Ewing — c'est le plus vulnérable qui exerce de la sollicitude envers celui supposé être dans une position plus favorable. Ainsi, Fiona fait comprendre à Michael qu'il ne doit pas se sentir obligé « de faire ça chaque soir » (WAC.t 457).

Michael est effectivement devenu le garde-malade de Fiona, remplit ses feuilles de température, apporte le thermomètre en même temps qu'il ramène les assiettes sales du repas du soir. Fiona a du mal à parler, les paroles lui irritent la gorge et Michael ne sait plus trop quoi lui dire. Un soir, cependant, elle ose rompre le silence et exprime sa surprise devant l'absence de tentative de rapprochement physique de la part de Michael alors qu'il est si attentionné. Il lui fait alors comprendre qu'il ressent toujours du désir pour elle :

> And of course, I had given it thought, sitting night after night on Fiona's bed, sometimes with her wearing a jumper, sometimes just her nightgown; touching her bare arms, brushing crumbs from her body, feeling her neck for signs of swelling, taking the thermometer in and out of her mouth, giving her consoling hugs and good-night kisses on the cheek. How could all of that attention be innocent, how could it not contain its quota of furtive glances and suppressed excitement? Of course, I had

[548] Husserl n'a cessé d'opposer la présence vivante à la représentation qui a toujours pour lui une dimension mortifère. Cependant, la présence telle qu'il la conçoit est toujours une présence intensifiée.

> given it thought. There was and we both knew this, a strong undercurrent of feeling between us which it was both difficult to ignore and folly not to acknowledge. But I merely smiled. 'Don't worry', I said, making for the kitchen to get two cups of cocoa. 'Sex has never been further from my mind.' (WAC 330).

Une norme de conduite s'impose à Michael consistant non seulement à lui apporter quelques soins mais aussi à évacuer toute perspective de relations sexuelles. La vulnérabilisation de Fiona par sa maladie entraîne chez Michael un comportement moral, une soumission à ce qui tient d'une injonction. La vulnérabilité ne peut s'analyser qu'en situation et il est intéressant de constater que Michael s'abstient très naturellement de toute possibilité de tirer quelque avantage de la situation de Fiona, ce qui contredit toute généralisation arbitraire du schéma prédateur et confirme que la vulnérabilité ne peut s'analyser qu'à partir de vécus toujours singuliers. L'attention à l'autre soulève effectivement la question de la bonne distance à trouver vis-à-vis de l'autre vulnérable, sans profiter de lui ou d'elle, mais sans non plus lui laisser croire que tout est devenu différent. Il n'est pas simple d'être pleinement attentif à l'autre comme présence. Le souci de chercher à agir, à compenser, à réparer risque de compromettre l'attention. Dans un chapitre intitulé « Désirer sans objet » de *La pesanteur et la grâce*, Simone Weil revient sur ce point : « L'attention est liée au désir. Non pas à la volonté mais au désir ou plus exactement au consentement » (S. Weil 120). Selon elle, l'éducation devrait se borner à enseigner l'art de l'attention :

> Les valeurs authentiques et pures de vrai, de beau et de bien dans l'activité d'un être humain se produisent par un seul et même acte, une certaine application à l'objet de la plénitude de l'attention. L'enseignement ne devrait avoir pour fin que de préparer la possibilité d'un tel acte par l'exercice de l'attention. Tous les autres avantages de l'instruction sont sans intérêt (S. Weil 121).

Par l'attention réciproque, un acte se déploie et quelque chose se construit. Au début de *What a Carve Up !* nous découvrons un Michael très peu attentif à l'autre. Ainsi, lorsque sa voisine Fiona se rend chez lui pour la première fois et lui explique l'objet de sa visite, et ce à trois reprises, il n'écoute rien, les yeux rivés sur son écran de télévision[549]. L'évolution de Michael est intéressante au regard de notre réflexion sur l'émergence d'une politique de la vulnérabilité. On peut en effet constater que Michael, qui n'avait guère de prédisposition au souci de l'autre, devient soudain capable d'une grande sollicitude envers Fiona. La sollicitude ne serait donc pas une qualité qu'auraient certains sujets de façon innée[550]. C'est plutôt une forme de réponse à

[549] Sur ce point, figure dans un ouvrage de Nicky Marsh, *Money, speculation and finance in contemporary British fiction* (2007) une analyse de l'obsession scopique de Michael, qu'il associe à une incapacité à comprendre ce qu'il voit, et en particulier les images des films qui le fascinent.

[550] Dans un article publié en 2009, « La sollicitude et ses usages », Fabienne Brugère offre sur ce point une analyse très intéressante à partir de sa lecture de la parabole du Bon Samaritain. Elle remarque que dans le récit évangélique, celui qui

l'autre vulnérable dont on va se soucier en sacrifiant ses propres intérêts. Une égalité fondamentale et une compréhension sincère naissent ainsi et se maintiennent entre Michael et Fiona jusqu'aux derniers moments de cette dernière :

> I could think of nothing to say except to keep asking Fiona how she was feeling. She said she was tired. That was all she ever complained about, feeling tired. She didn't want to move, or sit up: she just lay on the trolley, holding my hand. She clutched it tightly. She looked terrified (WAC 365)

Dans *Soi-même comme un autre,* Paul Ricoeur s'est tout particulièrement penché sur cette sollicitude spécifique de celui qui assiste un mourant :

> Dans la sympathie vraie, le soi, dont la puissance d'agir est au départ plus grande que celle de son autre, se retrouve affecté par tout ce que l'autre souffrant lui offre en retour. Car il procède de l'autre souffrant un donner qui n'est précisément plus puisé dans sa puissance d'agir et d'exister, mais dans sa faiblesse même. C'est peut-être là l'épreuve suprême de la sollicitude, que l'inégalité de puissance vienne à être compensée par une authentique réciprocité dans l'échange, laquelle à l'heure de l'agonie, se réfugie dans le murmure partagé des voix et l'étreinte débile des mains qui se serrent (Ricoeur 1990, 223)

Il ne faudrait toutefois pas conclure que la présence attentive à l'autre, la vigilance à son égard, la sollicitude sous ses multiples formes offrent une réponse absolue et définitive à la problématique de la vulnérabilité. Même si elles facilitent un partage de la détresse et un accompagnement dans l'épreuve, elles demeurent impuissantes face à l'événement de la perte elle-même.

b.3) Une subjectivité politique de la perte et du manque

Il faut bien admettre que l'événement et même la perspective de la perte se traduisent par des formes de rétrécissement des capacités de présence, caractéristiques des vécus d'angoisse et de deuil par lesquels le sujet se replie sur lui-même. Le processus douloureux s'enclenche souvent avant même que l'expérience de la perte n'ait eu lieu[551]. De cette dynamique vulnérable que nous tentons de définir, il ne s'agit pas d'écarter ni de nier l'éventualité de la perte sans pour autant s'obséder sur le constat fataliste que tout est destiné à être perdu de façon inéluctable. Il est en revanche pertinent de s'intéresser aux modalités, notamment dans le domaine politique,

---

apporte son soutien et prodigue des soins au blessé abandonné sur le bord du chemin, c'est celui qui, contrairement au prêtre et au lévite, est le moins compétent, le moins apte à soigner, en réalité une sorte de paria. La sollicitude et la présence à l'autre se déploieraient donc indépendamment de toute principe et de toute référence à des dispositions individuelles : « La sollicitude ne vient ni de moi, ni d'autrui. […]. L'indétermination du blessé et du Samaritain met en perspective l'importance de la relation contingente qui se constitue et qui dépend de la conjoncture moi-autrui, d'une situation fixée dans un moment et dans un lieu (Brugère 2009, 143).

[551] Cela peut prendre des formes pathologiques associées à des états psychotiques lorsque la perte devient le mode même du sujet dans son rapport au monde et qu'il ne conçoit de relation que condamnée à la perte.

qui permettraient que de la perte puisse toujours émerger du nouveau. Il semble que l'acceptation de la perte conditionne la possibilité même de tout renouvellement[552]. Dans *Jerusalem,* Siméon Matete, le jeune garde de la prison de Gwezi, est particulièrement anxieux quant à l'état de santé de son jeune fils. Il s'en confie à Musa Musa qui ne lui offre pas vraiment la réponse qu'il espérait :

> '[…]. Are you telling me that John will die?
> The zakulu returned his gaze levelly because that was the least he deserved. He said, 'I don't know about your son, Simeon Matete, I am telling you this story because it is one you already know. You know all the stories of Tuloko as a warrior, a general, a politician and a hero. But you don't know of the terrible wound he suffered in the loss of his firstborn, a wound he shared with Mudiwa and then took from her so she could give her more children.'
> 'I don't understand, zakulu.'
> 'On the first occasion I saw you, Simeon, I told you that you must never be afraid to let John go, and I told you that you and your wife would be OK.' Prisoner 118 took the guard's hand in his and held it gently. 'I didn't lie. I told you all I knew.'
> Simeon started to cry. He said, 'And what should I do?'
> 'Do? For now, there is nothing to do. But, if the worst happens, you must share the pain with your wife, Mudiwa – '
> 'My wife is Sibongile' (J 247-248).

Il n'est pas anodin que Musa Musa confonde le nom de la femme de Siméon avec celui du héros mythologique, Tuloko : il existe une parenté de destin dans la situation de l'état de santé de leurs enfants. Ce que Musa Musa veut faire comprendre à Siméon, c'est qu'il est inutile de se crisper dans l'angoisse mais préférable d'accepter simplement ce qui doit arriver si seulement cela doit arriver et de ne pas s'isoler dans sa peine. C'est un discours étonnant de la part du zakulu qui passe pour un homme doué de pouvoirs mystérieux dont peut être ceux de guérison. Accepter et se résigner à l'inacceptable est en soi inacceptable. Il est pourtant des révoltes vaines et il est inutile d'emballer le malheur. Aucune décision humaine et encore moins politique ne pourra supprimer la mort, ni même la maladie. L'être humain devra toujours affronter des drames, des pertes et des deuils, autant de réalités terribles et souvent insurmontables[553]. Le zakulu ne prêche pas pour une sorte de stoïcisme, de sérénité glaciale. Il

---

[552] Dans *L'expérience de la singularité* (2014*),* Laslo Tengelyi montre, à partir de ses réflexions sur l'identité narrative, que l'acceptation de la perte conditionne le renouvellement de tout parcours de vie et permet au sujet de progresser et de se réinventer (Tengelyi 49).

[553] Dans un article de 2005, où il incite à « penser ce qui reste de l'humain chez Bataille », Martin Crowley constate que l'homme ne se définit désormais plus que par ce qui lui est enlevé : « […], l'homme serait ce à quoi, pour être ce qu'il est, il faut qu'une part de sa propre substance soit soustraite. Comme le révèlent les très nombreux titres d'œuvres — littéraires surtout, cinématographiques aussi — dans lesquels cette formule (« l'homme sans ») se fait entendre. Le mot d' « homme », semble-t-il, […] appelle tout ce qu'il faut soustraire à l'homme pour qu'il soit ce qu'il est. Pour ne commencer qu'avec les plus célèbres : « l'homme sans » :qualités (Musil), postérité (Stifter). Mais également : contenu (Agamben), image (Agnès Minazzoli) » (Crowley 9-10).

conseille avant tout à Simeon Matete de porter attention à son épouse quoi qu'il arrive. Faisant référence à la mythologie Zamba, il l'incite, même si une peine terrible devait l'accabler, à ne jamais se désaffilier de ses affections. Lorsqu'un sujet tente de donner un sens au vulnérable, comme le fait Musa Musa vis-à-vis de Matete, il se heurte à un paradoxe terrible car il est obligé d'aller chercher ailleurs des réponses — en l'occurrence, pour le zakulu celles du mythe — et de suggérer un sens auquel les références habituelles ne permettent pas d'accéder mais qui positionne le sujet dans un espace bien plus large que celui de sa propre histoire.

Dans *Cloud Atlas*, Zachry a fait l'épreuve de pertes terribles et, comme les personnages d'*Even the Dogs* par rapport aux circonstances de la mort de Robert, il n'est guère innocent dans la disparition de son père et de son frère. Néanmoins, il se sert du langage pour traverser son épreuve douloureuse en se raccrochant à des mots qui, selon lui, donnent vie aux absents. Le langage peut en effet continuer à nommer ce qui fut et ne sera plus. Les mots peuvent aussi dire l'événement de la perte mais avec le risque de ne servir qu'à exprimer l'absence :

> I cudn't stop mem'rym'n'yarnin' while we ate, nay, 'bout my fam'ly an' Pa'n'Adam too, it was like if they lived in words they cudn't die in body. I knowed I'd miss Meronym diresome when she was gone, see I din't have no other bro on Big I who weren't 'ready slaved. Lady Moon rose an'gazed o'er my busted'n'beautsome Valleys with silv'ry'n'sorryin'eyes an' the dingos mourned for the died'uns (CA 317).

Ce qui manque à Zachry lui manquera toujours. La question qui se pose est de savoir s'il est possible de donner, au-delà des mots, un sens à ce que l'on a perdu et que l'on ne retrouvera jamais. Il nous semble que c'est la grande force de la dynamique vulnérable, quand elle parvient à véritablement se déployer, que de faire émerger sans cesse du nouveau en puisant de l'énergie dans les réalités douloureuses que sont celles de la perte, de la privation et du manque. Néanmoins, cette dynamique ne concerne pas l'individu isolé : la question de ce qui reste après la perte et la façon de l'assumer ne peuvent s'appréhender que dans une perspective collective. Le manque est irréductible à tout commun, et l'imagination peut alors s'exercer dans un rapport partagé au vide et à l'inconnu[554].

L'univers *d'Even the Dogs* est un univers de souffrance et de privation qui reste toutefois connecté à une énergie profonde. Les personnages ne possèdent rien, n'aspirent plus à rien mais

[554] Richard Stamelman écrit : « Où il y a perte il y a prolifération folle, polysémie infinie, de signifiants. […]. La perte provoque l'écoulement du langage. Elle met en mouvement une cascade de mots qui tombent de façon excessive comme si la plénitude du dire et l'abondance des vocables versés à la façon des larmes pouvaient remplir le fossé, ce « trou dans le réel » selon Lacan, que la perte creuse dans la vie. Excès de paroles surgissant pour affronter l'excès du manque, du vide, et du deuil » (Stamelman 27).

ils sont conscients que cette situation n'est pas normale, que rien ne la justifie. Ils le répètent souvent : les choses ne devraient pas être ainsi. Cette constatation n'est pas tant un ressenti spécifique qu'une évidence universelle : les choses ne devraient jamais être telles qu'elles sont. C'est une évidence que Robert n'aurait jamais dû mourir seul abandonné de tous dans des conditions certainement atroces. C'est aussi une évidence que son corps ne devrait pas être traité comme un vulgaire « rouleau de moquette qu'on traîne bruyamment à la décharge publique » (ED.t 57).

Il semble pourtant toujours naître une réaction de résistance à toutes les « soustractions » lorsqu'elles sont déshumanisantes. C'est ce que nous enseignent les survivants des camps d'extermination nazis, comme Robert Antelme et Primo Levi, qui expliquent que ce qui reste, aussi infime et misérable soit-il, reste malgré tout, toujours humain[555]. Cependant, à force de soustractions se crée une sorte de vertige angoissant qui conduit à la question : jusqu'où peut-on tout enlever à l'humain ? Le sujet risque en effet de ne plus se définir que par la somme de ses manques et des soustractions qu'il a subies. Au départ, comme nous l'enseigne la psychanalyse, il manque toujours quelque chose de fondamental. Mais sur un plan politique, ce sont les autres manques que rien ne justifie, qui, ne s'imposant nullement mais venant se greffer sur ce manque initial, soulèvent de nombreuses interrogations. Ainsi, dans *Even the Dogs*, il se produit un effet cumulatif des manques. Laura s'était confiée un jour à Danny quant à son père dont elle ressentait cruellement le manque: « She said she'd always kept wondering about him and all that, hoping for a birthday card, thinking one year maybe he'd turn up on Christmas Day for a surprise » (ED 25). Elle avait toujours espéré de lui un signe, une preuve d'intérêt, même une surprise qui n'est jamais venue. Les personnages *d'Even the Dogs* incarnent tous, selon des formes diverses, le manque. Robert Esposito a montré comment toute communauté n'est jamais qu'une communauté par défaut, n'ayant aucun sens défini a priori, mais se constituant autour d'un manque : « Qu'est-ce d'autre que le 'commun' sinon le manque de 'propre', sinon le non-propre et l'inappropriable » (Esposito 2010, 54). En effet, il existe un rapport ne pouvant se vivre que collectivement à ce qui manque, à ce qui est absent, à ce qui n'est pas encore là ou n'est plus là. Par l'expérience qu'ils font du manque, les sujets se lient les uns aux autres, et sont naturellement conduits au partage de l'épreuve. Sur un plan philosophique, l'épreuve

[555] *Si c'est un homme* de Primo Levi et *L'espèce humaine* de Robert Antelme sont certainement les deux œuvres majeures de témoignage sur La Shoah. Ces deux auteurs expriment leurs interrogations douloureuses quant au risque de ne plus se sentir humain face à la barbarie. Primo Levi analyse plus spécifiquement le processus de déshumanisation générant la honte de la victime qui ne perçoit plus sa différence avec son bourreau tandis que Robert Antelme montre comment un sujet peut être destitué de lui-même par l'effet d'un discours.

partagée en ce qu'elle est trans-subjective permet au sujet d'acquérir la certitude que ce qu'il vit est aussi vécu par les autres. On retrouve ici les fondement du raisonnement de la phénoménologie. Tout phénomène n'acquiert sa réalité que partagé sinon c'est l'existence de la réalité qui serait sans cesse remise en question. Cela ne peut toutefois justifier qu'à un manque fondateur, nécessairement commun et emblématique de notre rapport au réel, s'ajoutent des privations, des amputations, des formes variées et humiliantes de dépossession. Dans *Parages,* Jacques Derrida offre l'analyse suivante :

> Si j'écris par exemple : l'eau sans eau, que se passe-t-il ? Ou encore une réponse sans réponse ? Le même mot et la même chose paraissent enlevés à eux-mêmes, soustraits à leur référence et à leur identité, tout en continuant de se laisser traverser, dans leur vieux corps, vers un tout autre en eux dissimulé. Mais pas plus que dans « pas » cette opération ne consiste à simplement priver ou nier, il s'en faut. Elle forme la trace ou le pas du tout autre qui s'y agit, le retrait du pas et du pas sans pas » (Derrida 1986, 84)

Le politique, comme l'explique Laurie Laufer, consiste à créer ce commun permettant aux sujets, autour d'une parole partagée, « non de faire la preuve de leur souffrance, mais d'en faire l'épreuve, c'est-à-dire de la traverser » (Laufer 2015, 200). Nous tenterons d'offrir un éclairage, dans cette troisième partie, sur la possible similitude entre cette « parole vulnérable » — qui peut aussi et même doit être une parole politique — que nous avons précédemment cherché à définir, et cette dynamique du vulnérable qui ne cesse de traverser le commun. C'est bien en effet, par leur altérité commune, que les sujets se tournent les uns vers les autres, créant des liens autour de leurs manques, de leurs épreuves et de leurs souffrances. Par la vulnérabilité, s'offre un socle essentiel à toute pensée phénoménologique du commun comme mode d'apparition même de l'altérité. Elle permet de se dégager radicalement de toute vision d'un monde dont il s'agirait de construire l'homogénéité par agrégation improbables d'entités figées. L'épreuve vulnérable, quand elle s'inscrit dans une dynamique, permet, comme nous tenterons de le montrer, de concevoir un commun non depuis des modes d'appartenance identitaire mais à partir de seuls vécus sensibles. La figure même de l'ellipse comme figure qui traverse le texte d'*Even the Dogs* (du grec *ellipsis,* le « manque ») ouvre sur ce commun qui n'existe pas encore mais qui est suggéré par ce vide que l'explicite ne peut jamais exprimer. L'absence des mots, des mots que pourtant l'on attend, renvoie à un sens qu'il s'agit toujours d'imaginer. Cette absence crée un lien étrange avec une profondeur d'où émergent des forces qui font effraction et viennent briser tous les sens explicites qui ne sont souvent que des certitudes de surface. Le rapport au manque est toujours sensible, affectif mais c'est lui qui permet d'imaginer un commun qui ne soit pas celui de territoires et d'identités à défendre mais celui d'une inscription

dans une dynamique inépuisable de ruptures, de rebonds comme autant d'ouvertures à l'inédit et à l'improbable[556].

c) Réconcilier l'imaginaire et le politique

Le terme d'imaginaire a souvent en politique une connotation négative car il est supposé faire référence à des élucubrations, de pures constructions de l'esprit sans aucun lien avec la réalité. L'imaginaire est pourtant l'outil qui permet de transformer toute expérience et, comme nous venons de le voir, d'offrir une voie à tout ce qui émane des manques, des deuils, des pertes, et des déceptions mais reste souvent lettre morte. Nous analyserons d'abord comment des forces puissantes peuvent confiner le sujet dans des rapports prudents et craintifs à la réalité freinant tout imaginaire. Elles contribuent à la mise en place de subjectivations qui vont dans le sens des mécanismes de défense que les sujets adoptent presque instinctivement face à leur condition vulnérable mais d'où ne peut émerger aucune dynamique nouvelle. Il en existe de nombreuses formes politiques et éthiques[557] mais toutes ont pour vocation d'amputer les sujets de la sensibilité qui les ouvrirait sur les autres et le monde. En revanche, les énergies issues du vulnérable offrent la capacité de déstabiliser tout ce qui s'est figé dans des cadres trop rigides et même de les briser. Néanmoins, au-delà des simples réactions protectrices, il est un autre obstacle à l'imaginaire en politique qui est l'adhésion aux certitudes partagées par le plus grand nombre que le sujet ressent comme obligatoire. Renforcées par des stéréotypes et des préjugés elles ont des effets paralysants car elles créent chez le sujet un besoin de se rassurer en permanence quant à sa normalité[558]. Nous analyserons enfin comment le politique connecté au vulnérable a besoin d'imaginaire pour prolonger les dynamiques sensibles qui traversent le

---

[556] Pour Pierre Ouellet, cette dynamique, qui se crée autour de la perte et du manque, est la condition même de la constitution de toute forme de communauté. Pour lui, une communauté ne peut en effet se concevoir que par un partage de mêmes expériences sensibles : « En ce sens, les communautés n'ont pas de dehors et pas de dedans, elles ne sont ni exclusives ni inclusives, selon des frontières qui leur seraient propres, comme le croient souvent les communautaristes. Ce ne sont pas des ensembles avec leurs éléments, définis par leurs relations d'appartenance. Elles ne se construisent pas autour d'un « dénominateur commun » dont le politique assurerait la gestion et la représentation, mais autour d'un « vide » qu'on ne peut traverser — jamais remplir ni combler — que par les fils multiples d'une intersubjectivité qui se noue à chaque fois de façon singulière et éphémère, dans l'expérience sensible qu'on fait de soi et des autres » (Ouellet 14-15).

[557] Il semblerait que la forme contemporaine soit cette « éthique molle » dont parle Gilles Lipovetsky dans *Le crépuscule du devoir. L'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques* (1994). Dans la protection craintive et l'obsession de vivre « ici et maintenant », à l'abri de tout risque, le sujet ne fait que développer une sorte d'apathie ennuyeuse par laquelle il apprend à devenir prudent, calculateur et fondamentalement narcissique.

[558] Dans un article, « Le conformisme en politique, dans l'éducation et en psychanalyse », Sophie de Mijolla-Mellor définit le conformiste comme un sujet vivant dans la peur : « Et de fait le conformiste est d'abord quelqu'un qui a peur parce qu'il a trouvé en lui des potentialités incontrôlables et qu'il n'a pas rencontré une loi pour les canaliser et faire de lui un individu normal, « normé »… C'est pourquoi il vit dans la culpabilité et a peur de la répression qui pourrait s'abattre sur lui « si l'on savait », aussi lui faut-il donner toujours plus de gages qu'il marche bien dans les clous » (Mijolla-Mellor 9).

commun. C'est une façon certes ambitieuse de concevoir le politique dans une confrontation du psychisme des sujets avec des réalités socialement construites. Avec l'imagination faisant office de lien entre le sensible et le politique, c'est l'immense question d'une possible cohérence entre l'interne et le social que nous soulèverons[559]. À défaut de proposer des réponses, nous tenterons de montrer que le souci du vulnérable permet de donner un sens autre que théorique à cette problématique[560]. Ainsi que l'explique Castoriadis, le politique est toujours de l'ordre de la « création à partir de laquelle de nouveaux possibles, auparavant inexistants, car privés de sens, apparaissent » (Castoriadis 1996, 109). La responsabilité politique ne consiste pas à opérer des choix dans un catalogue d'options prédéfinies mais dans le développement de cette « capacité de faire émerger ce qui n'est pas donné, ni dérivable, combinatoirement ou autrement, à partir du donné » (Castoriadis 1996, 110). S'affranchir du donné implique une focalisation sur le sensible et le vulnérable grâce auxquels le politique pourrait trouver sa véritable dynamique en s'y reliant.

c.1) Briser l'emprise du cadre

Dès qu'un danger apparaît, le réflexe « naturel » de tout être vivant est de se protéger de ses effets les plus menaçants. Poussé à l'excès, cela peut conduire le sujet à vouloir s'enfermer dans une tour d'ivoire et à redouter d'affronter le moindre risque. Sa vulnérabilité naturelle se retrouve ainsi amplifiée par son imagination qui va entretenir chez lui des inquiétudes souvent sans aucun fondement. La dynamique qui pourrait naître de sa vulnérabilité, au lieu de lui ouvrir l'espace nécessaire pour assumer ce qui advient, ne peut même plus s'amorcer.

Ce souci de sécurité peut devenir caricatural et même pathologique. Lionel Asbo ne se protège jamais assez, les blindages dont il s'entoure ne semblent jamais assez épais :

> 'Gaw, you should've seen his cars, Dawnie.' Des listed some of the makes. 'And he's got this mammoth SUV. It's called a Venganza. Spanish for *revenge*. Carbon-black — no shine. It's like an Armoured Personnel Carrier. For Special Forces. And

[559] À la suite des travaux de Didier Anzieu, notamment *Le moi-peau* (1985) et *Les enveloppes psychiques* (1987), qui démontrent l'existence d'une « peau psychique » aux fonctions semblables à celles de la peau biologique, une réflexion récente se développe cherchant à articuler la construction chez le sujet d'une réalité intérieure et ses représentations du monde extérieur, pouvant ouvrir sur des problématiques sociales et même politiques. René Kaës semble particulièrement représentatif de cette évolution dont il dessine les grandes lignes dans *L'extension de la psychanalyse. Pour une métapsychologie de troisième type* : « Quels concepts théoriques, techniques et cliniques issus de la pratique de la cure sont-ils-pertinents pour rendre compte des processus et des formations de la réalité psychique inconsciente pluri-subjective, de la pluralité des espaces psychiques et de leurs interférences ?» (Kaës 2015, XIII).

[560] Une approche du politique depuis le vécu sensible nous semble permettre de s'affranchir de toute tentation de projeter arbitrairement des valeurs généreuses et abstraites dans un imaginaire idéal de « lendemains qui chantent », qui ne viennent jamais et souvent conduisent aux pires horreurs. Dans *Idéologie et Utopie*, Karl Mannheim souligne ce décalage entre les références à des idéaux abstraits et ce qu'il appelle « l'ordre de vie réellement opérant » (Mannheim 127).

> it's split-level! You press a button and this little steel ladder comes down. Headlights the size of dustbin lids. Does three miles to the gallon. Esther Ruth.' (LA 169).

Ce besoin permanent d'une carapace protectrice peut paraître étonnant dans notre contemporanéité qui ne jure que par la mobilité, la flexibilité et la rapidité. L'érection de murs est néanmoins une constante de l'histoire humaine. Les fortifications ont de tout temps été les garants de cette sécurité collective que les états doivent à leurs citoyens. Cependant, de la muraille de Chine au mur de Berlin, les menaces avaient un aspect concret et identifiable. En revanche, on peut s'interroger sur la réalité des dangers dont se protège Lionel dans son véhicule blindé. Pour lui, tout son espace environnant est menaçant, comme si une agression pouvait intervenir à tout moment, de façon totalement imprévisible. Cette forme de projection fantasmatique qui n'a rien d'innocent est lourde d'implications politiques[561]. Des automatismes biologiques sembleraient continuer à dicter les comportements sociaux. Cette surdétermination du sujet par des pulsions instinctives dont on pourrait trouver les racines dans une animalité originelle est une constante remise en cause des fondements même du politique et de tout souci du commun.

Dans *Jerusalem*, l'exemple de Preston Pinner montre qu'il existe des façons plus subtiles de s'isoler du collectif que le repli derrière des épaisseurs de béton et d'acier. La yourte servant de QG à son entreprise est le symbole d'un petit monde clos à l'abri des réalités du monde. Les réactions de Preston lorsque son père, chef du Foreign Office, doit intervenir au Zambawi pour libérer un ressortissant britannique pris en otage sont très significatives :

> The yurt's canvas was rolled back and his [Preston] attention was fixed on the muted big-screen plasma HD on the far side of the office. It was showing twenty-four-hour news and his dad, the junior Foreign Office minister, David Pinner, appeared to be addressing a press conference. There was a standfirst bar across the bottom of the screen that he could barely make out. He had to strain his eyes and read a couple of times to make sure he'd got it right — 'Prominent UK businessman arrested in Zambawi'.
> Zambawi? Preston had barely heard of the place. He racked his brains. Was the one famous for blood diamonds or weed, for genocide or famine? Frankly, like most non-Western places, it only existed for Preston in the broadest brushstrokes, coloured in by GCSE geography. It might as well have been one of those rogue Middle Eastern states Hollywood invented so the latest muscle-bound action hero could go and rescue it from some or other oppressive regime, or one of those Bosnian towns with

[561] L'auteur qui a marqué le tournant le plus violent dans la pensée politique est Hobbes lorsqu'il affirme, à la fin des guerres de religion, que le problème de la politique n'est plus celui du gouvernement de la chose publique mais celui beaucoup plus primaire de la conservation de la vie. L'institution de l'état Léviathan auquel les citoyens transfèrent leurs droits aurait donc, selon lui, pour unique objectif de les protéger : « And lastly the motive, and end for which this renouncing, and transferring of right is introduced, is nothing else but the security of a man's person, in his life and in the means of so preserving life, as not to be weary of it » (Hobbes 105).

> names like bad Scrabble hands in which his old man had made his fortune engaging, he rarely engaged with the serious news (J 19).

Le Zambawi n'évoque rien à Pinner sinon peut-être quelques clichés qui pourraient, selon lui, s'appliquer à n'importe quel pays d'Afrique : production de diamants et famine. En réalité, ce pourrait être aussi un pays du Moyen Orient ou même la Bosnie où son père est intervenu. Cela fait partie pour lui d'un vaste ensemble indistinct qui est foncièrement différent de « son » monde. Il compense sa méconnaissance et surtout son profond désintérêt par quelques formules et certitudes basiques, opérant ainsi une polarisation extrêmement simpliste entre deux univers qui seraient radicalement différents. Un peu comme Lionel Asbo, Preston Pinner vit dans une sorte d'autisme narcissique mais en y ajoutant une dose d'arrogance.

Cette yourte où Preston gère ses affaires est le lieu d'une forme d'insularité absolue où, malgré une image d'agitation quelque peu stérile, règne une atmosphère de lourde inertie. Ici, la multiplicité et la complexité du monde ne peuvent pénétrer, tout véritable échange avec l'extérieur semble radicalement impossible, l'interaction des mondes que décrit Nelson Goodman dans *Ways of Worldmaking*, n'opérant plus : « The many stuffs — matter, energy, waves, phenomena — that words are made of are made along with the worlds. But made from what? Not from nothing after all, but from other worlds » (Goodman 6). L'énergie issue du brassage et du métissage des mondes ne traverse pas les toiles de la yourte. La disponibilité aux éléments dynamiques qui ne cessent d'animer le monde est fermée. Si, pour Preston, cette yourte est le centre du monde, c'est un centre qui s'est isolé de toute influence et surtout protégé des effets de toute dynamique vulnérable. Le souci du vulnérable conduit en effet à développer une disponibilité à l'autre et au monde, ce qui n'est pas vraiment le cas de Preston Pinner. Nous savons pourtant depuis fort longtemps que toute vision d'un monde reposant sur un ordre intangible dont les humains seraient le centre n'est que pure illusion.

L'histoire humaine est riche d'enseignements sur la façon dont les mondes les plus hermétiquement clos finissent par être déstabilisés, voire détruits. Toutefois, il y faut souvent une implication humaine, notamment d'ordre politique. Dans *Cloud Atlas,* le bateau du Capitaine Molyneux à bord duquel navigue Adam Ewing est un lieu clos où se déroulent, en toute impunité, des événements fort condamnables. Suite au suicide d'un jeune matelot, Rafael, qui avait été violé par l'équipage, Adam Ewing ose s'insurger et exprimer sa colère. Cela lui vaudra d'être expulsé violemment de la cabine du Capitaine :

> Whilst Henry was called out to attend an injury, I hauled myself to Cpt. Molyneux's cabin to speak my mind. He was displeazed at being visited, but I would not quit his quarters until my charge was stated, to wit, Boerhaave's pack had tormented Rafael with nightly bestiality, until the boy, seeing no possibility of reprieve or relief, took

> his life. Finally, the captain asked, 'You do, of course, have evidence for this crime? A suicide letter? Signed testimonials?' Every man aboard knew, I spoke the truth! The captain could not be insensible of Boerhaave's brutality! I demanded an enquiry into the first mate's part in Rafael's self-slaughter.
> 'Demand all you wish, Mr Quillcock!' Cpt. Molyneux shouted. 'I decide who sails *Prophetess*, who maintains discipline, who trains the 'prentices', not a d-d pen-pusher, not his d-d ravings & by God's Blood not any of d-d "enquiry"! Get out, sir, & blast you!' (CA 519).

Ewing se heurte à une espèce d'omerta, de complicité autour d'une loi du silence qui se dresse devant lui comme un mur offrant une protection à tous les abus. Tout ce qui se passe à l'intérieur de ce bateau bénéficie d'un statut privilégié d'invisibilité. Il est préférable de savoir fermer les yeux et de se taire. C'est un système en réalité très codifié sous l'autorité d'un seul homme. Ewing ose se positionner en rebelle, contestant des règles implicites que tout le monde semble accepter. Il est tout à fait conscient que chaque membre d'équipage sait parfaitement ce qui s'est passé. Un jeune garçon a été littéralement détruit et la seule réponse est celle d'une sorte d'amnésie collective. Apparemment, c'est le prix à payer pour que l'ordre et la discipline soient assurés mais, comme souvent, au détriment des plus vulnérables. La question d'ordre éthique que soulève Ewing est celle de l'impuissance du sujet contraint de s'adapter à un contexte qui ne laisse d'espace à aucune dynamique d'ordre critique. Tout sujet a souvent l'impression — même dans les environnements les plus ouverts — qu'il y a tant de choses qui ne sont pas de son ressort qu'il est inutile de chercher à les changer. Si l'on entérine ce principe, il n'y a plus ni éthique, ni politique, ni imaginaire. C'est la raison pour laquelle il nous semble si important de définir le politique non en fonction de principes mais en relation permanente avec des formes de vie qui sont par définition évolutives. Le politique pourrait ainsi se dégager de tout figement en s'ouvrant à des dimensions très larges et se donner les moyens d'imaginer les conditions du respect de l'intégrité et de la pluralité de toutes les formes de vie[562]. Dès lors, il faut accepter que le politique soit omni présent, dans le moindre événement, y compris dans les lieux les plus fermés à toute influence. Il n'empêche qu'existe souvent chez le sujet le souci d'assurer en priorité son confort et sa tranquillité à l'abri de cette dynamique qui peut lui sembler épuisante et risquée. Il est légitime que tout sujet aspire à une certaine quiétude à l'abri des tourbillons du monde. C'est le cas dans *Cloud Atlas* pour Napier qui, ancien responsable de sécurité chez Seaboard, savoure sa mise en retraite anticipée et ressent un sentiment inouï de liberté à la perspective d'une existence paisible et solitaire au contact de la nature :

[562] Dans *Le Principe Démocratie*, Sandra Laugier et Albert Ogien conditionnent le respect de cette pluralité à l'existence d'une « volonté d'agir en politique en restant fidèle à une attitude respectueuse des choix de vie de chacun » (A. Ogien 22).

> The forest dusk fills his lungs and his head. No phones, no CCTV or just TV, no ID clearances, no 'informal' security meetings in the president's soundproofed office. Not ever again. The retired ex-security man checks the padlock at the door for signs of tampering before he opens the shutters. *Relax, for Chrissakes. Seaboard let you go, no strings, no comeback* (CA 429).

Cependant Napier est tiraillé par les remords, suite à l'agression d'une militante écologiste, Margo Roker, à laquelle il a participé sur ordre de Seaboard :

> *A neat little set up*, Joe Napier admits in his sleepless cabin. A shackle of compliance. Party to the clubbing of a defenceless elderly activist? Any dropout law student with a speech impediment could send him to prison for the rest of his life. A blackbird sings. *I did a great wrong by Margo Roker, but I've left that life.* […] *I'm only one man, he protests. I'm not a platoon. All I want out of life is life. And a little fishing* (CA 430).

Il finit par douter que de se réfugier à la montagne pour se livrer à son passe-temps favori suffira pour effacer cette action dont il a honte et se sentir ainsi dédouané de sa responsabilité. Certes, il n'est pas à l'origine de la décision, ayant agi sous les ordres d'une entreprise dont il n'était que l'employé. Il aimerait que sa culpabilité individuelle puisse se dissoudre dans une culpabilité collective et anonyme[563]. Néanmoins, Napier va choisir l'engagement pour sortir de son malaise mais il devra faire un effort conséquent, accepter de sortir du cadre de ses références habituelles et opérer tout un cheminement dans le sens inverse de celui de ses souhaits les plus intimes. Il existe chez tout sujet, une réticence naturelle et spontanée à se mettre en péril. Si, comme nous venons de l'analyser, c'est bien par la traversée d'épreuves partagées que se créé le commun, le sujet préfère souvent le confort d'un cocon très individuel et protecteur. Cette question de la « saisie de soi » dans la difficulté ou l'épreuve est déterminante dans le cadre d'une éthique et d'une politique de la vulnérabilité. Chaque fois que le sujet choisit le schéma d'enfermement — qui est en réalité celui du terrier de Kafka[564] — , une contradiction se crée dans son propre rapport au vulnérable. En cherchant des lieux de sécurité, d'ancrages confiants à l'abri de toute responsabilité collective, le sujet se projette dans une illusion car, si la vulnérabilité — comme nous l'avons plusieurs fois analysé — est certainement le seul lien possible autour d'un fonds partagé d'humanité, elle ne peut se dissocier entre des lieux

[563] C'est toute la thématique du *Rapport de Brodeck* de Philippe Claudel où le narrateur tente de disculper son village d'un meurtre collectif : « Je m'appelle Brodeck et je n'y suis pour rien » (Claudel 11).

[564] Dans son séminaire IX sur *L'Identification*, Lacan a repris la thématique de Kafka dans *Le Terrier* en l'analysant comme metaphore du solipsisme. Le terrier qui devait lui servir de refuge est non seulement un endroit où le blaireau va se perdre mais surtout le lieu où il est sans cesse rattrapé par l'autre. Dans un article de 2006 « Kafka's Voices » Mladen Dolar en résume toute la dimension paradoxale : « The burrow is the place when one is supposed to be safe, neatly tucked inside, but the whole story shows that the most intimate place of shelter is the place of thorough exposure » (Dolar 313).

subjectifs de l'ordre de l'intime qui seraient protecteurs et d'autres collectifs qui seraient plus menaçants. L'émergence du sujet ne peut jamais s'opérer dans le repli sur lui-même. Malgré les exigences qu'elle implique, c'est la grande leçon que nous laisse Levinas en définissant l'humain exclusivement par la responsabilité vis-à-vis de l'autre, responsabilité qui ne lui laisse aucun choix. Il serait difficile de qualifier ce qui se passe vraiment en Napier. Le personnage n'est ni un idéaliste, ni un doux rêveur. Cependant, il fait incontestablement preuve d'une sensibilité qui le conduit à s'inscrire dans une dynamique dans laquelle il va mettre sa propre existence en danger. Sa décision est en réalité très politique, émanant d'une sensibilité qui échappe en partie à sa maîtrise[565]. Il s'est laissé porter par une autre parole que celle de son environnement social, une autre parole aussi que celle de son propre intérêt.

c.2) L'effet paralysant des préjugés et des stéréotypes

Parmi tous les effets inhibiteurs associés à toute prise de risque, il faut ajouter, au souci presque instinctif de sa propre sécurité, la difficulté à transgresser une norme ou une règle sociale communément admise. Le conformisme est une forme de protection qui ne nécessite ni blindage comme chez Lionel, ni effets rhétoriques comme pour Preston Pinner mais simplement de s'associer aux certitudes partagées par le plus grand nombre. Peu importe que ces certitudes soient justes ou non, c'est par leur effet paralysant sur l'imaginaire qu'elles sont un véritable obstacle au déploiement de toute dynamique vulnérable. Il existe en effet un poids des préjugés qui exerce une forme de domination des sujets réduisant les modalités de leur connexion à la réalité à un mécanisme formaté.

La définition barthésienne de la doxa en fait une notion détestable : « […]. C'est l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé » (Barthes 1975, 51). Ce sur quoi tout le monde semble en accord ne peut effectivement être que suspect. L'incapacité à tenter de penser par soi, quand elle se généralise devient un danger pour le commun qui aurait tendance à se réduire à une masse de sujets certes vulnérables mais dociles et manipulables[566]. Comme l'a démontré Hannah Arendt, la distance n'est jamais très grande entre la banalisation du mal et une incapacité à penser hors des normes imposées.

---

[565] On pourrait citer Clifford Geertz, Georges Balandier ou David Apter dont les travaux cherchent à analyser les racines émotionnelles et affectives dans l'engagement collectif et la vie politique.

[566] Dans *Souffrance en France. La banalisation de l'injustice sociale*, Christophe Dejours analyse la souffrance sociale contemporaine comme une résultante de l'indifférence qui se généralise au sens ou l'entendait Arendt en référence à une banalisation du mal. Il relève en effet chez le nazi Eichmann les traits d'une « personnalité normopathique » se caractérisant par une grande soumission aux normes, une obéissance inconditionnelle aux directives et une indifférence totale à la souffrance des autres (Dejours 1998, 108).

Le stéréotype pourrait être défini comme une sorte de représentation qui est acceptée comme une sorte d'évidence au sein d'un groupe. Pour celui qui s'en fait l'écho, elle a des effets rassurants même si on peut lui reprocher de reposer le plus souvent sur une approche simpliste et réductrice des réalités. C'est le cas de tous les préjugés et stéréotypes, visant à l'exclusion de l'autre différent, souvent renforcés par une dramatisation totalement artificielle alimentant les fantasmes les plus divers. Ainsi, dans *Jerusalem,* la presse s'empare de l'affaire du chanteur Nobody et de la découverte de sa situation de clandestin :

> Number one rapper is illegal immigrant — A Sun exclusive
> New rap star Nobody, currently at number one in the pop chart with his first single 'Jerusalem', is an ILLEGAL African immigrant called BEN PHIRI, a *Sun* investigation has revealed.
> 'We're all in shock,' says a source at Nobody's record company, A-List Recordings. 'None of us had any idea. I guess this explains why he insists on wearing a mask.'
> In every photograph and television appearance that Nobody has made so far, he has appeared in a balaclava of the kind worn by TERRORISTS.
> 'I don't think anybody knows what he looks like except 2P, our horrified source explained. 'It's awful, especially when you think of the single and video and the way they out the boot into Britain.' (J 338)

Les mots les plus forts sont imprimés en capitales d'imprimerie, « TERRORIST », « ILLEGAL », comme façons de dénoncer le jeune musicien noir à la vindicte populaire. Dans la Grèce antique, le « pharmakos » désignait celui que la cité devait sacrifier afin d'expier les fautes de ses habitants, notion qui est très proche de celle de bouc émissaire. Aujourd'hui, si les sociétés contemporaines ne se livrent pas ostensiblement à des rites expiatoires, elles exercent des formes de stigmatisation à l'égard de certaines catégories de la population qui peuvent aller jusqu'à ce déchaînement du « tous contre un », se manifestant par des appels à se débarrasser de l'autre trop différent.

Martin Amis utilise un procédé que l'on peut également qualifier de stigmatisation quand il dresse le tableau des conditions sanitaires des populations pauvres des banlieues. Desmond est victime d'une vilaine grippe et cherche à se procurer un masque chirurgical :

> Besides, he wanted to buy something: a surgical mask. He was once again infectious, and he was continually aware of it: when he held the baby, he was always breathing over his shoulder; […]. They tried three chemists, the household-goods emporium, and, hopelessly, a hardware store. Typical, that. You saw surgical masks, here and there, all over the great world city, but never in Diston. Diston showed no interest in prophylaxis, in preventive care. Diston, with its gravid primary-schoolers and toothless hoodies, its wheezing twenty-year-olds, arthritic thirty-year olds, crippled forty-year-olds, demented fifty-year-olds, and non-existent sixty-year-olds (LA 255).

Il est difficile d'admettre qu'à Diston, toutes les écolières soient enceintes, tous les adolescents édentés et tous les quadragénaires impotents. On ne pourrait y rencontrer aucune personne de plus de soixante ans. Le bilan est terrible, excessif, sans aucune compassion, ni aucun apitoiement. Cette vision pourrait être qualifiée de misérabilisme ironique correspondant à la tonalité sombre que l'on rencontre fréquemment dans l'œuvre de Martin Amis[567]. Ici, il s'agit plus spécifiquement d'un enchaînement de clichés inspirés de la représentation « doxique » de la ville de banlieue. On ne s'intéresse en général au cliché que pour en condamner le procédé. Toutefois, il ne faut pas oublier que le cliché est une figure de style et qu'il peut être utilisé pour susciter l'attention et véhiculer un message. Plus il est banal, éculé, grossier plus il y a de chance qu'il soit efficace au sens de susciter une réaction. Il conduit à s'interroger sur la réalité qu'il exprime et peut susciter aussi bien la complicité que le rejet. Pour un auteur, utiliser un cliché est toujours une façon d'opérer une forme de manipulation en orientant la perspective de son lecteur. C'est un moyen de faire référence à des automatismes de pensée associés à des conditionnements culturels, sans nécessairement les approuver, ni même les condamner. Lorsque les traits du cliché sont très accentués, comme dans le cadre cette description par Martin Amis des habitants de Diston, se crée immédiatement une sorte de distanciation critique. Ruth Amossy et Anne Herschberg — qui ont étudié les automatismes de langages liés aux évidences les plus communément partagées — ont conclu que les stéréotypes et les clichés ne doivent pas être appréhendés comme corrects ou incorrects mais plutôt « comme utiles ou nocifs » (Amossy et Herschberg 39). Les stéréotypes ne sont pas inutiles à l'appréhension du vulnérable. Si certains sont haïssables par leur caractère raciste, intolérant, discriminant, d'autres peuvent être porteurs de significations sinon positives du moins suscitant des interrogations pertinentes. Le stéréotype caractérise en effet une forme de rapport au monde exprimée de façon très subjective et c'est en ce sens qu'il peut être utile dans le domaine de l'éthique. Il véhicule souvent une tonalité discriminante mais il est aussi un outil précieux pour prendre conscience de son propre positionnement : « Il semblerait que ce qui se présente dans la représentation stéréotypée de l'Autre, ce soit davantage le Même (soi-même, sa propre culture et ses représentations, son identité) que réellement l'Autre (son altérite réelle) » (Chevé 205). Nous avons vu que, sur un plan très phénoménologique, le vulnérable ne se prête pas à la représentation. Mais on ne peut empêcher que se créent et circulent de multiples formes de

[567] Comme le note Luc Verdier, reprenant les réflexions de David Thomson, on peut parler d'accents désespérés fréquents dans l'écriture de Martin Amis : « Thomson synthétise certaines spécificités qui impriment aux écrits de Martin Amis une tonalité désespérée : « the trope of decay as applied to the world » et « the declining state and the entropic drift of the universe » (D. Thomson 17) » (Verdier 16).

représentations souvent stéréotypées du vulnérable. Le cliché et le stéréotype, quand on les aborde de façon littéraire, peuvent ouvrir sur des espaces de doute selon des procédés très proches de l'ironie. Ils ne seraient donc pas si paralysants pour l'imaginaire, si on s'intéresse à leur genèse et à la dynamique souvent vulnérable qui les a fait naître. En effet, le stéréotype est toujours en relation avec un substrat émotionnel et si ses effets se déploient la plupart du temps dans des espaces assez confus et opaques, ils peuvent aussi participer d'énergies novatrices. C'est toute l'ambiguïté du roman de Martin Amis qui se révèle par ce type de procédé, créant un rapport distancié, souvent ironique et déstabilisant au vulnérable mais avec ce mérite de ne jamais l'occulter. Ainsi, lorsqu'il explique qu'à Diston tout n'est qu'affrontement :

> In Diston — in Diston, everything hated everything else, and everything else, in return hated everything back. Everything soft hated everything hard, and vice versa, cold fought heat, heat fought cold, everything honked and yelled and swore at everything, and all was weightless, and all hated weight (LA 165).

Cet univers où rien ne peut s'inscrire dans une évolution positive, où les relations ne sont qu'affrontement de dichotomies insurmontables, où les êtres sont figés dans des essentialisations exclusivement négatives, peut se lire comme un appel urgent à sortir du désespoir que créent toutes les fixités :

> Each thing hostile
> To every other thing: at every point
> Hot fought cold, moist dry, soft hard, and the weightless
> Resisted weight (LA 19).

Il est évident que ces métaphores portent un message politique. Les simplifications portées par les stéréotypes présentent toutefois un risque auquel Pierre Rosanvallon, dans *La Légitimité démocratique* (2008), appelle à se protéger par des pratiques de « descente en généralité »[568]. L'enjeu théorique de la conceptualisation de la valeur politique des imaginaires ne peut se limiter aux cristallisations souvent rapides et généralisatrices qu'effectuent les stéréotypes. Quand ils sont maniés avec ironie, ils peuvent participer d'une démarche éthique en incitant à des positionnements critiques originaux. Cependant, l'imaginaire a vocation à s'inscrire dans une dynamique beaucoup plus novatrice et créatrice en s'associant différemment aux énergies issues du vulnérable. La jonction de l'imaginaire et du politique doit alors être pensée, comme

[568] Pour Pierre Rosanvallon, ces pratiques reposent sur une « légitimité démocratique » consistant à compenser les tendances spontanées à « monter en généralité » par un souci du local et du spécifique : « Ce type de généralité est associé à une qualité de comportement, il résulte de l'action d'un pouvoir qui n'oublie personne, qui s'intéresse aux problèmes de tous. […]. À rebours de l'approche […] mettant à distance toutes les particularités, la généralité est définie dans ce cas par un projet de prise en compte de la totalité des situations existantes, par l'étendue d'un champ d'attention. On pourrait parler pour cela d'une pratique de « descente en généralité ». C'est une *généralité d'attention à la particularité* » (Rosanvallon 2008, 16-17).

le proposent les réflexions de Castoriadis, dans une relation non plus détournée et englobante mais directe et diversifiée avec le sensible[569].

c.3) Des responsabilités issues du sensible et du vulnérable

L'imaginaire et le sensible n'auraient en eux-mêmes qu'assez peu d'intérêt si on n'analysait leur fonction que par rapport à un sujet réduit à la sphère de son individualité et de son intimité. La mise en perspective politique du vulnérable conduit à s'interroger sur leur rôle possible dans des dynamiques participant du commun. Il nous faut pour cela continuer à nous inscrire dans l'intuition henrienne d'un monde se manifestant phénoménologiquement comme affect précédant toute représentation et toute objectivation[570]. Il est ainsi possible d'appréhender le collectif, lui-même, comme événement sensible indépendant de toute projection mais ne cessant d'affecter les sujets. Ainsi notre rapport au monde peut être perçu comme intrinsèquement fragile car instable et en refondation incessante[571]. Le rapport collectif au sensible, comme nous venons de le voir, a souvent tendance à être orienté, canalisé voire manipulé et à se figer dans des formes stéréotypées. La dynamique vulnérable devrait avoir cette capacite de dégager la sensibilité de l'émotion codifiée et stéréotypée et de toutes les lourdeurs et aliénations qui l'entravent. Il faut donc s'intéresser au collectif comme lieu d'un lien possible avec le vulnérable dans le cadre d'expériences sensibles ayant le plus souvent la caractéristique d'être déstabilisantes[572]. Ces expériences ont une dimension politique en ce sens qu'elles mettent le

---

[569] Il nous semble que, sur un plan exclusivement politique, la philosophie henrienne peut s'accorder avec le concept d'imaginaire politique de Castoriadis tel qu'il est exposé dans *L'institution imaginaire de la société*. Cela nécessiterait des développements théoriques qui ne peuvent trouver leur place dans ce travail.

[570] Le pas le plus significatif en philosophie a été réalisé par Heidegger qui considère que les affects (angoisse, souci) expriment la relation vécue du *Dasein* à l'Être. Michel Henry approfondira le système heideggérien en identifiant la subjectivité à l'affectivité. L'objectivité est radicalement seconde dans son œuvre.

[571] La pensée de Claude Romano prolonge la pensée henrienne en privilégiant comme lui la sensibilité mais en y associant étroitement la raison, plaidant pour « une raison au grand cœur […] qui par-delà les plaines arides de la logique et de son formalisme, des mathématiques et plus exactement des sciences exactes, retrouve l'oasis de la sensibilité où l'être indéfiniment se ressource » (Romano 2010a, 949).

[572] La relation au sensible est décrite par Merleau-Ponty comme une sorte de naissance incessante au monde. Dans sa *Phénoménologie de la perception*, il distingue ainsi deux dimensions dans l'acte de naître : « Naître, c'est à la fois naître du monde et naître au monde. Le monde est déjà constitué mais aussi jamais complètement constitué. Sous le premier rapport, nous sommes sollicités, sous le second nous sommes ouverts à une infinité de possibles» (Merleau-Ponty 2021, 517). Le fait que nous existions sous ces deux rapports permet ainsi de comprendre, selon Merleau Ponty, pourquoi il ne peut y avoir dans l'existence ni liberté absolue de choix, ni déterminisme. Dans *Parcours*, il explique : « Le sujet de la perception n'est pas ce penser absolu, il fonctionne en application d'un pacte passé à notre naissance entre notre corps et le monde, entre nous-mêmes et le monde, entre nous-mêmes et notre corps, il est comme une naissance continuée » (Merleau-Ponty 2001b, 40-41). On retrouve la perception comme vécu d'une « naissance continuée » tenant d'un contact originel avec le monde se renouvelant sans cesse dans les phénoménologies de la naissance de Jan Patočka et de Mikaël Dufrenne. Dans un article de 2013 intitulé « Naître du monde et naître au monde. Merleau-Ponty/Patocka », Frédéric Jacquet offre une analyse détaillée de l'approche phénoménologique de la naissance conduisant à définir cette « co-naissance incessante de la vie perceptive et du monde » (Jacquet 69).

sujet en mouvement. On peut retenir la définition qu'en donne Matthieu de Nanteuil comme situations offrant « la modalité selon laquelle chacun est aux prises avec une réalité charnelle qui à la fois lui échappe et lui commande d'agir » (de Nanteuil 41)[573]. Il existe un type d'action déterminé par le sensible qui diffère radicalement de l'action consciente et délibérée s'opérant par un choix réfléchi à partir de valeurs ou de principes. On peut alors parler d'action affectuelle[574] et on y retrouve une illustration de la notion deleuzienne antérieurement abordée de l'effraction comme suscitant une pensée et une action[575].

Dans *What a Carve Up !* on découvre un jeune étudiant en cinéma qui osera mener une action politique courageuse contre les Winshaw, ce qui lui vaudra de subir des sévices très violents. Lorsque Michael le rencontre pour la première fois, Graham affiche des idées sociales généreuses et lui présente un petit film qu'il a réalisé lui-même et dont le thème est une critique qui se veut féroce de la politique de Margaret Thatcher. Il y oppose, de façon peut-être un peu simpliste, les sommes dispendieuses consacrées à la guerre des Malouines et les difficultés à vivre des classes populaires :

> Graham's film was only about ten minutes long, and proved to be an efficient if unsubtle piece of polemic about the Falklands conflict, called 'Mrs Thatcher's War'. The title was double-edged, because he had somehow managed to find a pensioner called Mrs Thatcher who lived In Sheffield, and shots of warships steaming into battle and extracts from the Prime Minister's speeches were juxtaposed with scenes from the life of her less eminent namesake […] Then the screen faded to black and two captions appeared: 'Mrs Emily Thatcher supports herself on a weekly income on £43,37'; 'The cost of the Falklands War has already been estimated at £700,000,000.' (WAC 280-281).

---

[573] Matthieu de Nanteuil définit ainsi l'expérience sensible : « Le sensible ne désigne pas le domaine limité par lequel les objets du monde nous sont donnés, avant d'être assujettis à une pensée dont les fondements transcendantaux demeurent sans rapport avec l'expérience (Kant, *Critique de la raison pure*) ; il ne constitue pas non plus le théâtre indéfini d'une subversion de toutes les valeurs, identifiée arbitrairement à une pensée en mouvement (Nietzsche, *Généalogie de la morale*) : il désigne au contraire […] le *mouvemen*t par lequel la pensée est toujours comme en retard sur une sensibilité qui la travaille, l'oblige, la hante. C'est cette rationalité-là […] qui est à l'œuvre dans le domaine de de ce que nous proposons de désigner ici par 'expérience sensible' » (de Nanteuil 41).

[574] Il serait intéressant à ce sujet de valoriser la pensée de Vilfredo Pareto qui a été un précurseur dans cette démarche mais dont les travaux dans les domaines de l'économie et de la sociologie ont éclipsé la contribution. Pareto renverse radicalement la primauté de la rationalité au point de n'y voir qu'un « vernis logique », (*Traité de sociologie générale 1919*). Pour lui, c'est l'affect qui cause toute action, les raisons d'agir n'étant qu'une couche très artificielle plaquée sur des déterminations profondes échappant à la raison. Cette position, qui a eu le mérite d'introduire la prise en compte de forces obscures dans le champ sociologique, reste pour une grande part ignorée.

[575] Dans *Différence et Répétition*, Deleuze explique : « Il y a dans le monde quelque chose qui force à penser. Ce quelque chose est l'objet d'une rencontre fondamentale et non d'une recognition. Ce qui est rencontré, ce peut être Socrate, le temple ou le démon. Il peut être saisi sous des tonalités affectives diverses, admiration, amour, haine douleur. Mais dans son premier caractère et sous n'importe quelle tonalité, il ne peut être que senti » (Deleuze 1968, 182).

Le procédé utilisé par Graham peut effectivement faire sourire. Cependant, sa démarche se nourrit incontestablement d'une grande sensibilité et sans doute de ce que l'on appelle communément des « bons sentiments ». Il est effectivement facile de conclure que, dans le domaine politique, ce genre de démarche ne saurait suffire. Il y a toujours en effet un risque, dès que l'on associe sensibilité et politique, à s'imaginer un peu rapidement que les « bons sentiments » peuvent contribuer à transformer les sociétés. Ce serait effectivement trop facile. Mais la rhétorique contemporaine dénonce avec beaucoup trop d'aisance ce genre de démarche au nom de la supériorité d'une prétendue lucidité rationnelle. Les convictions de Graham sont sincères et, dans la suite du roman de Coe, il va faire preuve de courage et d'efficacité, créant une menace réelle pour les trafics d'armes qu'opère Mark Winshaw. Dans *Traité des bons sentiments* (2016), Mériam Korichi milite pour une réhabilitation en politique du « bon » et du « sentiment » en cherchant à les dégager de leur naïveté constitutive et de leur imagerie souvent larmoyante. Les bons sentiments peuvent en effet constituer des forces quand ils parviennent à s'insérer dans des mouvements plus vastes, plus collectifs et c'est sans doute là l'une des fonctions essentielles d'une politique du vulnérable[576].

En effet, il ne suffit pas d'affirmer sa réprobation. Il existe des situations inacceptables face auxquelles le silence et l'indignation ne sont que des réponses radicalement insuffisantes. Nous avons vu comment Ewing avait tenté de manifester sa réprobation lorsque le jeune matelot Rafael avait subi les abus de l'équipage de *La Prophétesse*. Lorsque ce garçon s'est donné la mort, Ewing a ressenti une terrible culpabilité. Mais les discussions qu'il a pu avoir avec ce pauvre garçon avant sa mort, sont assez étranges :

> He [Rafael] confessed he was troubled, & posed me this question: 'God lets you, doesn't he, if you're sorry…no matter what you do, he don't send you to…y'knew…' here the 'prentice mumbled '…hell?' […]
> Regretting my levity, I affirmed the Almighty's mercy is indeed infinite, that *joy shall be in heaven over one sinner that repenteth, more than over ninety & nine just persons, which need no repentance* (CA 516-517)

Il s'est produit entre eux une sorte de quiproquo tragique. Alors que Rafael s'interroge sur les conséquences qu'aurait son acte fatal quant à son devenir dans l'au-delà, Ewing pense qu'il

[576] Mériam Korichi avait consacré dans un article antérieur à son *Traité*, une analyse au débat houleux entre Althusser et Camus, Althusser se méfiant du côté affectif de la pensée camusienne alors que Camus cherchait à redonner de la valeur aux réactions sensibles. Dans un article de1946 publié dans *Combat*, « Vers le dialogue », Camus explique : « Je me suis défendu jusqu'à présent de faire appel aux forces du sentiment […] Mais je ne voudrais pas pour finir, laisser croire que l'avenir du monde peut se passer de nos forces d'indignation et d'amour » (Camus 1946, 454). Mériam Korichi conclut que la suspicion s'est désormais généralisée à l'égard des bons sentiments : « Parler de 'bons sentiments', c'est les dénoncer, en faisant valoir à l'interlocuteur ou au lecteur, un point de vue critique ; et c'est en outre indiquer que ce point de vue est en droit d'être largement partagé car il semble relever de quelque chose comme un bon sens pratique qui s'oppose à l'irrationalisme et à l'idéalisme du sentimentalisme » (Korichi 2008, 494).

demande seulement à être absous de façon plus générale. Le résultat est que la culpabilité d'Ewing se positionne sur un terrain théologique. Ewing est même convaincu que sa réponse a été déterminante dans la décision de Rafael et qu'il est donc responsable de l'avoir envoyé en enfer :« Did I give Rafael the permission he sought to commit self-slaughter ? » (CA 520). Ewing détient apparemment des certitudes concernant la temporalité du repentir qui ne pourrait être anticipé sous peine de n'avoir aucune valeur. En raisonnant exclusivement à partir d'une problématique religieuse, Ewing occulte totalement la réalité de l'agression subie par Rafael, la responsabilité de l'équipage dans son suicide, le silence coupable de tous, y compris le sien. L'indignation et le recours aux textes évangéliques semblent effectivement très insuffisants et Ewing ne tarde pas à le comprendre. Cet événement illustre les limites des politiques qui s'appuient sur l'apitoiement. Ewing est un homme sincère et éprouve une vraie compassion pour toutes les souffrances que les humains s'infligent les uns aux autres. Cependant, il est des situations d'oppression et de domination, comme le colonialisme ou l'esclavage, qui méritent de se hisser au niveau d'une pensée un peu plus complexe. En effet, on peut reprocher au discours de l'émotion, même s'il est souvent convaincant, de se complaire dans un besoin très individuel de décharge affective, qui, si elle est nécessaire, ne résout fondamentalement rien.

Si s'appuyer sur des émotions est souvent nécessaire, cet appui manque de solidité. Estelle Ferrarese, mettant en parallèle les réflexions de Nancy Fraser[577] et de Paul Ricoeur, évoque « le risque d'une psychologisation excessive » :

> Nancy Fraser s'emploie à éviter ainsi ce qu'elle nomme « le risque de la psychologisation » dans laquelle verseraient selon elle les majeures théories de la reconnaissance et en particulier celle de Honneth. […]. Il existe bien un point de fuite dans la problématique que l'on peut peut-être formuler avec Ricoeur[578], qui évoque la tentation « d'une nouvelle forme de 'conscience malheureuse' sous les espèces, soit d'un sentiment inguérissable de victimisation, soit d'une infatigable postulation d'idéaux hors d'atteinte » (Ferrarese 2011, 165).

Il faudrait donc essayer de penser le rôle de la sensibilité au-delà d'une psychologisation systématique des situations conduisant certes à les déplorer mais ne facilitant pas des attitudes responsables vis-à-vis d'une vulnérabilité générique au sens levinassien. Le sensible, chaque fois qu'il contribue à la reconnaissance affective d'un inacceptable, détient une puissance capable de mettre le sujet en mouvement. Une interrelation pourrait exister entre le politique et le vulnérable, incitant à l'engagement et permettant d'éviter les deux écueils extrêmes auxquels

[577] Il est ici fait référence à la postface de l'ouvrage de Nancy Fraser *Qu'est-ce que la justice sociale ?,* rédigée par Estelle Ferrarese.

[578] Estelle Ferrarese cite ici un passage de *Parcours de la reconnaissance* (Ricoeur 2004, 316).

conduit souvent le souci du vulnérable : l'appel illusoire à des formes totalement irréalistes de responsabilité absolue et la valorisation d'une sensiblerie qui, par son inefficacité, en devient presque complaisante envers la souffrance. Il ne s'agit donc pas de dissocier — comme nous l'avons déjà expliqué — une vulnérabilité ontologique des formes concrètes par lesquelles se révèlent les vulnérabilités sociales et collectives mais au contraire de percevoir à quel point, elles relèvent d'une même problématique. Une politique du vulnérable ne peut s'amorcer qu'en activant des processus de subjectivation où le sujet et le collectif ne sont pas figés dans des vulnérabilités qui leur seraient spécifiques mais se rejoignent en permanence dans un « entre-deux »[579]où ils se confondent. En effet, le vulnérable ne peut participer d'une *praxis* que par un élargissement à la fois de la conception mais aussi de l'usage du sensible. L'expérience sensible donne souvent au sujet l'illusion qu'elle le positionne dans un monde qui lui serait propre, en quelque sorte « son » monde ». Toutefois, la sensibilité, quand elle s'inscrit dans une dynamique vulnérable, permet au sujet de sortir de son solipsisme pour s'associer à un mode d'apparaître du monde d'une toute autre dimension que celle d'une scène privée qui s'offrirait à lui en fonction des représentations qu'il en construit.

Lorsque Sonmi relate l'émotion terrible qu'elle a vécue en découvrant la scène du bateau abattoir où les « fractaires » étaient littéralement massacrées à la chaîne, elle explique qu'elle a été indignée par le spectacle des « sangs purs » totalement indifférents à ce drame. Néanmoins, petit à petit, sa sensibilité s'élargit de la vulnérabilité qui est la sienne en tant que clone à une vision plus globale du monde et à une intuition de l'existence d'une pulsion de mort qui le traverse :

> Purebloods played cards, ate noodles, smoked, sent mail, joked, engaged in ordinary life. How could they know what happened in the underbelly, and just …sit there, as if their vessel was a sardine-processor? […]
> In the metro, the commuters swayed; I 'saw' cadavers on the monorail. Ascending the stairwell, I 'saw' cadavers hoisted from the xecution room. […]
> I alone, of all my sisters, had seen the true Xultation and lived (CA 361).

Suite au choc qu'elle a subi, une image horrible lui apparaît, au-delà même du sort atroce de ses sœurs clones, lui faisant entrevoir un destin possible de l'humanité toute entière. Cette vision la ramène certes à sa solitude d'unique témoin clone du massacre de ses congénères mais surtout

[579] Sur un plan politique, il est intéressant de remarquer que « l'entre-deux » permet d'appréhender, non seulement un lieu intermédiaire extérieur à deux espaces perçus comme disjoints, mais aussi et surtout celui qui permettrait de se positionner simultanément dans ces deux espaces. Cette analyse est proposée par Jean Michel Ganteau pour caractériser ces « limbes » dans lesquels évoluent les personnages d*'Even the Dogs* : « My hypothesis is that, despite the fact that the epigraph to the novel is extracted from Dante's *Inferno* ("Cut off from hope we live on in desire"), those spectral voices, in their in-between world dominated by endless waiting, dwell in some sort of limbo, neither in this world nor in that one, and in both at the same time » (Ganteau 2014, 92).

l'ouvre à l'immense responsabilité qui sera désormais la sienne. Même si cette apparition émane d'une expérience traumatique et tient de l'hallucination, elle offre l'exemple parfait d'une conceptualisation politique possible à partir d'un imaginaire se déployant à partir de réalités inacceptables et d'une intuition sensible qui devient le moteur d'un engagement. La remise en cause d'une situation existante — au cœur de tout processus politique — n'émerge plus d'une seule expérience personnelle de l'injustice et du vulnérable, mais se relie à des énergies plus profondes ouvrant sur d'improbables reconfigurations collectives.

CHAPITRE IX : UNE ÉTHIQUE POLITIQUE DE LA VULNÉRABILITÉ

Nous inspirant des travaux d'Estelle Ferrarese, nous avons analysé dans le précèdent chapitre comment le développement d'une véritable sensibilité politique exige du sujet un décentrement de son propre rapport à la vulnérabilité. Pour poursuivre cette réflexion, en la complétant par une idée essentielle de Gadamer sur la nécessité de surmonter la confusion qui fait de l'horizon une sorte de vision personnelle[580], nous nous interrogerons sur l'existence ou non d'horizons de sens associés à une éthique politique du vulnérable. Si le politique existe, c'est bien parce que le sens n'est jamais donné, qu'il faut accepter cette vulnérabilité — de ne pas comprendre, de ne pas savoir —, et donc d'abandonner ses certitudes les plus ancrées pour s'inscrire dans un collectif. C'est certainement la seule manière pour qu'émerge un commun qui dépasse le sens trop souvent convenu donné à ce mot, qui soit donc au-delà même du commun, hors du commun[581]. Cette démarche nous semble correspondre à une approche aristotélicienne de la politique consistant à s'inscrire dans une dynamique vulnérable du sens contrairement à la vision platonicienne qui aspire à retrouver un accord avec un idéal divin[582]. Nous verrons ensuite, à partir de notre corpus, comment des horizons de sens peuvent émerger du vulnérable, cherchant à se déployer avec la même incertitude que celle que nous avons observée dans notre deuxième partie pour la parole vulnérable. Ces horizons de sens émergeant de forces nourries d'incertitudes et d'énergie sensible pourraient servir à dessiner un possible cheminement éthique et politique[583]. Ce cheminement serait porté par cette dynamique vulnérable que nous avons essayé de définir tout au long de notre réflexion, dynamique ralentie voire bloquée par

---

[580] Dans *L'herméneutique en rétrospective*, Gadamer écrit: « Si dans mes propres travaux, je dis qu'il est nécessaire qu'en toute compréhension, l'horizon de l'un se fusionne avec l'horizon de l'autre, il est clair que cela ne signifie pas non plus une unité stable et identifiable, mais quelque chose qui arrive à la faveur d'un dialogue qui se poursuit toujours » (Gadamer 2005, 10).

[581] Ce qu'exprimait René Char dans le poème *Nous avons*: « Il faut s'établir à l'extérieur de soi, au bord des larmes et dans l'orbite des famines, si nous voulons que quelque chose hors du commun se produise, qui n'était que pour nous » (Char 409).

[582] La sagesse pratique, qu'Aristote définit comme *Phronesis,* conduit à une approche du politique très différente de celle issue de la vision platonicienne de l'*Idée* qui transcenderait toute particularité vécue. Comme Paul Ricoeur l'a analysé dans son cours de 1953-54, *Être, essence et substance chez Platon et Aristote*, la création par Aristote de concepts comme ceux d'*energeia* et de *dunamis*, « véritable trouvaille d'Aristote » (Ricoeur 1982, 211), inscrit l'ensemble de l'expérience humaine comme action et mouvement, la dégageant ainsi de toute référence à une ontologie substantialiste.

[583] Cette conception de la politique comme mouvement impulsé par l'étrangeté et dont la destination demeure toujours incertaine est d'inspiration essentiellement levinassienne. Miguel Abensour dans son ouvrage *Emmanuel Levinas, l'intrigue de l'humain. Entretiens avec Danielle Cohen-Levinas*, (2012) voit en Levinas au-delà du penseur de l'éthique, un authentique théoricien de l'émancipation politique. Pour lui, plutôt que l'autonomie et de l'identité, ce sont la vulnérabilité et l'altérité qui, seules, parce qu'elles sont génératrices d'étrangeté, peuvent conduire à des évolutions vraiment novatrices : « Levinas invite à découvrir l'extravagante étrangeté de l'humain : ni essence, ni substance, pas davantage destination, mais aventure, intrigue qui conduit à l'extraordinaire » (M. Abensour 2012, 95).

de nombreux obstacles mais susceptible de nous porter vers des formes de vie inédites. Nous examinerons donc comment l'énergie issue du vulnérable, lorsqu'elle acquiert suffisamment de fluidité, permet un jeu d'échos et de résonances tout à fait représentatif d'une conception spécifique du politique. Enfin, nous verrons que ce cheminement que nous avons cherché à illustrer correspond à la traversée d'une aporie, celle que Derrida appelle « une éthique de l'impossible ». C'est à partir de cette éthique de l'impossible ou plutôt de « la possibilité de l'impossible » selon l'expression empruntée à Heidegger, que nous essaierons d'ouvrir quelques pistes[584]. L'engagement, le pardon, le don, l'hospitalité relèvent effectivement du domaine d'un impossible politique. La vulnérabilité constitue une ressource d'une richesse encore assez peu explorée par le politique. Heidegger explique aussi que tout ce dont il est impossible de se rendre maître, de s'approprier, il faut le traverser et se nourrir de son énergie. C'est sur cette double idée d'un nourrisssement et d'une connexion avec ce que Derrida appelle la « folie de l'impossible » que nous conclurons donc notre réflexion.

a) Difficultés du positionnement politique dans un horizon de sens

Nous nous intéresserons d'abord aux raisons qui peuvent expliquer une perte de confiance radicale envers le politique, comme si le politique n'avait plus aucun sens et ne pouvait susciter que la plus grande méfiance. Cela nous amènera à tenter de définir ce défi consistant à ranimer le politique en le repositionnant par rapport à sa véritable mission qui nous semble ne pouvoir être appréhendée qu'en lien étroit avec le vulnérable. Nous penchant ensuite sur cette obsession de la quête de sens autour des certitudes que semblent offrir les religions, les doctrines politiques et même certaines philosophies, nous lui opposerons les ressources de sens certes fragiles qu'offrent les multiples expériences du vulnérable. Cela implique évidemment d'accepter de se laisser surprendre par tout ce qu'elles peuvent révéler par elles-mêmes. Nous opposerons ainsi un sens vulnérable à ce que l'on peut considérer comme des fictions de sens. Enfin, face au risque que cette dynamique d'un sens vulnérable orientant le commun ne soit confondue avec une sorte de passivation relevant d'un monde pulsionnel, nous montrerons qu'elle est au contraire un obstacle radical à toute schéma de répétition. En ouvrant sans fin sur

[584] L'expression « possibilité de l'impossible » est reprise par Jacques Derrida à Heidegger qui, dans *Être et Temps*, définit la possibilité de la mort comme l'impossibilité même du *Dasein*. Cependant alors que Heidegger maintient une distinction entre possible et impossible, Derrida tend à les rendre indistincts : « J'essaierai d'expliquer pourquoi et comment j'entends le mot 'possible' dans cette phrase où ce 'possible' n'est pas simplement 'différent de ' ou le 'contraire de impossible', pourquoi ici possible et impossible veulent dire le même » (Derrida 2001, 86). Ce raisonnement permet à Derrida, non plus de tenter de définir des conditions qui rendraient possible l'impossible, mais de penser sa possibilité comme due à son impossibilité même. La condition de possibilité de mise en œuvre de notions éthiques aussi exigeantes que le don, le pardon ou l'hospitalité n'est ainsi pour Derrida autre que leur impossibilité.

l'impossible et l'indéterminé, elle libère en effet le sujet de toute fascination mortifère pour le même.

a.1) Épuisement du politique

Les œuvres de notre corpus expriment toutes à des degrés divers, une perte de confiance par rapport au monde de la politique et, au-delà de façon plus générale, par rapport aux événements qui constituent ce que l'on appelle l'actualité. Une sorte de fatalité associée à cette idée qu'il n'y a sans doute plus rien à faire est souvent exprimée par les personnages. Ce sentiment ne s'explique pas par les seules pratiques de la politique mais correspond à un rapport désabusé à un monde fait de conflits interminables relayés comme un spectacle sinistre par le système médiatique.

Dans *Lionel Abo*, le petit débat géopolitique entre Desmond et Lionel peut sembler amusant mais il traduit un malaise profond. Certes Desmond et Lionel n'ont pas le même rapport au monde, ni les mêmes références. Desmond est ouvert et curieux, il s'informe en lisant à la bibliothèque l'*Independent* et le *Times*. Lionel a des sources moins exigeantes. Enfin les faits relatés sont sensiblement les mêmes et Lionel en donne une interprétation grotesque :

> International news. Slaughter in Darfur. N. Korea's breakout N-test? Dozens slain in Mex drug clash… […] Des read all the international news. […]
> He had spent eight hours in the place called World. […]
> 'You don't want to read the papers, Des,' said Lionel, turning the page of his *Morning Lark* (…). With a look of the sharpest disapproval, he added, 'All that's none of you concern.' […]
> 'So, you don't follow it — all that… Uncle Li, why are we in Iraq?' […]. 'Or don't you know about Iraq?'
> 'Course I know about Iraq' he said without looking up; '9/11, mate. See, Des, on 9/11, these blokes with J-clothes on they heads went on and —'
> 'But Iraq had nothing to do with 9/11!'
> 'So? … Des, you being very naïve. See, America's top boy. He's the Daddy. And after a fucking liberty like 9/11, well, it's all off and the Daddy lashes out.'
> He levelled his shoulders. 'Now shut it. I'm reading this.' […]
> This was the place called World (LA 35-36).

Lionel fait preuve d'un art certain pour résumer de façon caricaturale la situation internationale. Les interrogations de Desmond le dépassent mais, en réalité, c'est du même monde qu'ils parlent, de cet « endroit qui s'appelait : le Monde » (LA.t 56), avec ses violences, ses guerres, ses conflits d'intérêts, un monde de violence. Lorsque Martin Amis explique que Des a passé huit heures dans cet « endroit », on a l'impression que Des n'en fait pas vraiment partie ou seulement de façon très temporaire. Ce sentiment semble partagé par Lionel, quand il parle de l'Irak et des conflits internationaux. Il se positionne en spectateur amusé et distant, ce qui lui permet de porter de jugements faciles et péremptoires. Dans *Cloud Atlas*, la vision du monde

du Dr Goose — l'empoisonneur d'Ewing — n'est finalement pas très différente de celle de Lionel. Il utilise seulement des arguments un peu plus philosophique que Lionel qui prend un plaisir évident à développer une argumentation grotesque. Pour Goose, la vie est également un exercice où les plus forts dévorent les plus faibles dans un schéma de prédation généralisé auquel lui-même participe sans aucun scrupule. Cela offre au moins le mérite de la cohérence, sinon de la morale : « The weak are meat, the strong do eat » (CA 524). Qu'il s'agisse de Goose ou de Lionel Asbo, il est significatif que l'apologie de la violence et de la prédation soit exprimée par des personnages qui en sont des adeptes. L'omniprésence dans le monde d'une violence inéluctable permettrait donc de justifier son propre comportement violent. On en arrive, comme dans le texte de *Lionel Asbo,* à mettre au même niveau le fait divers le plus sordide et les événements dramatique de l'actualité internationale : tel serait le fonctionnement normal de cet « endroit qui s'appelait : le Monde ». Quelles que soient ses formes, de la délinquance la plus banale aux conflits internationaux et leurs outils sophistiqués de destruction, la violence est effectivement de tous les contextes, de tous les lieux et permanente dans l'histoire humaine. On pense aux réflexions de Freud sur la pulsion de mort et ce besoin de l'humain d'un retour à l'état inanimé. Pourtant, de par ses multiples formes, la violence est en relation avec un univers complexe d'affects et de sens qui s'enchevêtrent et se contredisent mais ne sont pas sans lien avec le vulnérable. La défense même du vulnérable permet souvent de légitimer le recours à la violence notamment guerrière. Il n'empêche que la violence ne peut jamais être appréhendée comme le lieu de la raison et Freud a certainement été l'un de ceux qui a le mieux analysé l'existence de forces destructrices œuvrant dans une dynamique contraire au sens de la vie. Pourtant, le politique n'a de sens qu'arrimée à une dynamique de la vie associée à une volonté forte de pacification. L'histoire nous enseigne qu'il est illusoire de croire que les conflits finissent toujours par s'apaiser, que des réconciliations s'opèrent et que les ennemis se réconcilient.

À la fin de *Jerusalem,* tout semble baigner dans une espèce d'euphorie mais il ne s'agit vraiment que d'une impression. Certes, l'homme d'affaires Tranter et le ministre Pinner ont été libérés des geôles d'Adini et ont rejoint leur Angleterre natale. Nobody, après avoir été vilipendé par la presse, connaît une véritable gloire à la grande satisfaction de Preston Pinner qui a fait une bonne affaire en pariant sur lui. Même Musa Musa a retrouvé l'apaisement dans sa fermette au Zambawi. Le festival « Afrique Unie », organisé à Londres par Preston Pinner, confirme le triomphe de Nobody et David Pinner ira lui serrer la main, se donnant l'image d'un homme politique soucieux de l'avenir de l'Afrique :

> Should the PM be grateful? After all, ticket sales were sluggish before the *Sun*'s revelations and 2P's extraordinary chat-show appearance. Now a sell-out is guaranteed. Indeed, with the junior Foreign Office minister suffering a bizarre bout of Stockholm Syndrome on live TV, one can reasonably conclude the Pinner family's intention is no less than revolution.
> Stay tuned for the after show, if only to witness the moment the PM is forced to shake Nobody's hand. Perhaps the PM had best ask for advice on an election date. Perhaps Gil Scott-Heron had it wrong and it will be televised after all (J 382-83).

L'ironie de Neate est cinglante, allant jusqu'à inverser la phrase de Gil Scott Heron : « La révolution ne sera pas télévisée ». En fait les Preston, père et fils aussi libéraux l'un que l'autre, s'offrent une fugace image de révolutionnaires, devenant le temps d'une soirée d'ardents défenseurs de la cause africaine. Tout cela n'est que du spectacle occultant notamment la situation dramatique des populations au Zambawi. Tout semble résolu mais ce ne sont que des images et des mots qui ne signifient absolument rien et qui n'ont aucune prise sur la réalité. *Jerusalem* exprime une espèce de fatalité, d'inutilité du politique.

Fondamentalement, rien ne changerait malgré les remous apparents de l'actualité médiatisée. L'opinion publique se fabriquerait à partir d'une avalanche incessante d'informations spectaculaires, rendant impossible toute réflexion politique. Ce que décrit le roman de Patrick Neate tient d'une anesthésie de la vie collective. La question à laquelle conduit notre réflexion sur la vulnérabilité est celle de savoir s'il est possible de dépasser cette vision réductrice du politique et lui restituer l'espace qu'il n'aurait jamais dû perdre. C'est à ce grand défi que le positionnement du vulnérable au cœur du politique pourrait offrir une première réponse.

Dans *Cloud Atlas*, Vivyan Ayrs est convaincu que ce ne sont pas les doctrines politiques qui vont nous aider à lui redonner du sens. Pour lui, ce n'est même pas la peine d'y porter le moindre intérêt car elles ne sont elles-mêmes que des mensonges :

> Old, blind and sick as Ayrs is, he could hold his own in a college debating society, though I notice he rarely proposes alternatives for the systems he ridicules. 'Liberality? Timidity in the rich!'; 'Socialism? The younger brother of a decrepit despotism, which it wants to succeed'; 'Conservatives? Adventitious liars, whose doctrine of free will is their greatest deception.' What sort of state does he want? 'None! The better organizes the state, the duller its humanity.' (CA 61).

Ayrs a le sens de la formule et sait d'un trait caricaturer chaque théorie. Cependant, lui aussi, certes un peu différemment de Desmond, n'est qu'un observateur certes amusé mais il ne propose absolument rien, aucune alternative. Son rapport au politique est strictement négatif. La critique même féroce des idéologies comme celle des pratiques politiques n'entame en rien la noblesse de la fonction politique. Ayrs ne voit dans le politique que des constructions de

l'esprit, des jeux intellectuels. Ce qu'il annonce en réalité c'est ce que l'on retrouve dans les nombreuses théories contemporaines qui affichent « la fin du politique ». La théorie politique classique a toujours cherché à proposer des systèmes associant à une conception morale de l'être humain une approche rationnelle des phénomènes sociaux. Paradoxalement, les théories politiques les plus récentes développent des thèses apolitiques au sens qu'elles cherchent à masquer tous les antagonismes, tout ce qui pourrait générer des conflits dans une affirmation quelque peu irrationnelle de la fin du politique. On voit alors émerger une sorte de positivisme neutre, voulant s'affranchir de toute idéologie mais aussi et plus gravement de tout rôle attribuable au politique et incidemment de tout souci des plus vulnérables. Il nous semble qu'émerge un courant de la sociologie politique contemporaine (Christophe Dejours, Luc Boltanski[585], Laurent Thévenot) qui se penche de façon pragmatique sur les réalités sociales concrètes de domination, de précarisation, d'aliénation ouvrant des espaces pour des actions politiques. Ces nouvelles théories critiques portent un intérêt considérable à la thématique de la souffrance qui les conduit à se confronter à la clinique. Elles essaient de penser de façon tout à fait pertinente une remontée des phénomènes de vulnérabilité, de précarité, de souffrance sociale vers le politique. Des concepts comme ceux de dignité, de respect, mais aussi de vulnérabilité et de souffrance, se positionnent désormais au cœur des théorisations sociologiques. Ce n'est pas notre objet ici, mais il est intéressant de remarquer qu'émerge une espèce de communauté de pensée avec des approches philosophiques dont nous nous sommes inspirés tout au long de notre travail, notamment les travaux de Sandra Laugier, d'Estelle Ferrarese et de Guillaume Le Blanc. C'est, un siècle après lui, une réponse plutôt rassurante aux propos plutôt désabusés d'Ayrs, tendant à prouver que le politique est loin d'avoir perdu tout sens.

a.2) Fictions de sens et sens vulnérable

Au-delà même d'un lien et d'une prise en compte des réalités vulnérables qui sont au cœur des sociétés contemporaines, le politique a une responsabilité en termes de sens. En réalité, ces deux formes de responsabilité sont étroitement liées. La vulnérabilité se révèle certes dans ces situations sociales où la vie collective est défigurée par des processus d'exclusion, de marginalisation et de précarisation. Le texte entier d*'Even the Dogs* en témoigne. Mais elle est également défigurée, chaque fois, comme nous l'avons analysé à partir de l'œuvre de Michel

[585] L'ouvrage de Luc Boltanski et Eve Chiapello *Le Nouvel esprit du capitalisme*, est exemplaire d'une réflexion visant à redéfinir les défis de la critique et à en réactiver les forces.

Henry, que le désir de vivre est menacé. Ce désir de vivre semble d'autant plus fort que le sujet associe son existence à un sens. Si, comme nous l'avons supposé depuis le début de notre réflexion, il n'existe aucun sens préexistant, cela n'efface nullement le besoin de sens. Le sujet va souvent faire l'expérience de son incapacité à donner lui-même un sens à son existence. Des théories, des doctrine, des significations lui sont proposées dans les domaines philosophique, religieux, politique mais elles sont si contradictoires qu'elles s'annulent dans une invraisemblable cacophonie.

Or, c'est bien à ce niveau qu'apparaît le défi du politique. En effet, s'il faut apprendre à se dégager de l'obsession du sens, ce n'est pas pour en inventer de nouveaux, mais au contraire pour s'inscrire dans le jeu d'autres forces qui, d'elles-mêmes élaborent un sens qui, émanant du sensible et du vulnérable, fait advenir de l'in-anticipable[586]. À défaut de s'inscrire dans cette dynamique, le sujet est condamné à adhérer à des « fictions de sens » que les réalités du vulnérable ne peuvent qu'ébranler. Il serait erroné de considérer que toutes ces fictions se valent. Il est des croyances et des convictions respectables parce que privilégiant le souci et le respect de l'autre. Il en est malheureusement d'autres plus détestables qui reposent sur le rejet et la haine. Il n'en demeure pas moins que ces certitudes, ces croyances quelles qu'elles soient[587] sont des sortes d'écrans qui faussent la relation aux réalités. Le souci du vulnérable passe par l'expérience de la fragilité radicale de toutes les certitudes théoriques. La construction de sens peut alors être envisagée par une implication du sujet dans des dynamiques et des articulations qu'il ne saurait maîtriser. Il s'agit donc de privilégier la sensibilisation à des forces en mouvement plutôt que la recherche de représentations définitives[588]. Dans une perspective conciliant pragmatique et phénoménologie, cela revient à imaginer l'émergence d'une parole

[586] L'approche phénoménologique de Claude Lefort pense le sujet comme intégré à un monde où les phénomènes ne cessent de jaillir de façon désordonnée mais où le politique est l'outil permettant de les saisir et de leur donner un sens. Il considère ainsi Machiavel comme l'un des premiers penseurs du politique à avoir montré, comment à partir des formes mouvantes et contradictoire de l'histoire, il était possible d'établir des relations, des rapports témoignant de l'existence d'un sens: « Ce qui apparaît porte avec soi un sens, d'emblée matière d'un langage puisque nous y saisissons toujours des rapports, de telle sorte que l'existant cesse d'être cet être brut et opaque qui défie la pensée » (Lefort 1972, 358).

[587] Dostoïevski rapporte l'histoire de ce nihiliste qui brise les images des saints éteint les cierges et remplace les images pieuses par les ouvrages de quelques philosophes athées et…rallume pieusement les cierges.

[588] Dans *Différence et répétition*, Deleuze s'est opposé aux attendus de la dialectique hégelienne, notamment de son approche très abstraite du changement qui, selon Deleuze, la rend incapable d'appréhender le mouvement des choses dans leur réalité. L'entreprise dialectique de Hegel est associée, toujours selon Deleuze, à une philosophie de la représentation : « Hegel fait le mouvement et même le mouvement de l'infini, mais comme il le fait avec des mots de la représentation, c'est un faux mouvement et rien ne suit » (Deleuze 1968, 73-74). Pour Deleuze, la dynamique du Réel échappe à la représentation. Il est convaincu que les notions de différence et de répétition ne sont contradictoires que partiellement car leur fonction essentielle est de finir par se confondre. Et cette jonction ne peut, selon lui , s'opérer qu'hors du champ de la représentation.

politique qui, par son incertitude sur elle-même et son cheminement, se ferait parole vulnérable ouvrant la voie à la construction d'un véritable commun.

Cloud Atlas fonctionne selon un rapport très spécifique au sens qui s'inscrit dans une véritable dynamique vulnérable. S'il ne parvient pas à une interprétation définitive du roman de David Mitchell, le lecteur aimerait néanmoins accéder à un sens possible. Or ce sens lui résiste. Lorsque Cavendish découvre fortuitement le livre relatant les aventures de Luisa Rey, un élément retient particulièrement son attention : l'hypothèse que Luisa soit la réincarnation de Robert Frobisher que confirmerait aussi l'existence de la même marque de naissance que ces deux personnages, mais aussi Cavendish lui-même, portent sur leur peau :

> The day after my miracle recovery I picked up *Half-lives* and, ye gods, began wondering if Hilary V. Hush might not have written a publishable thriller after all. I had a vision of *The First Luisa Rey Mystery* in stylish black-and-bronze selling at Tesco checkouts; then a Second Mystery, then the Third. […]. One or two things will have to go: the insinuation that Luisa Rey is this Robert Frobisher chap reincarnated, for example. Far too hippie-druggy-new age. (I, too, have a birthmark, below my left armpit, but no lover ever compared it to a comet. Georgette nicknamed it Timbo's Turd.) But, overall, I concluded the young-hack-versus-corporate-corruption-thriller had potential (CA 373).

Cavendish refuse catégoriquement d'accepter une telle interprétation qui, pour lui, est douteuse. En effet, rien ne permet d'affirmer qu'il y ait un lien quelconque entre la tache de naissance de Frobisher, celle de Luisa Rey et la sienne. Le refus d'entrer dans le schéma d'un sens prédéterminé — associé à une forme de croyance — se traduit même de sa part par du mépris, puisqu'il qualifie cette hypothèse de « sornette new age de hippies enschnouffés » (CA.t 503). C'est pourtant l'une des interrogations fondamentales qui parcourt le texte de *Cloud Atlas*. David Mitchell joue avec son lecteur en quête de sens, et fait nier par l'un de ses personnages, une explication qui paraissait pourtant très plausible[589]. Le lecteur n'a d'autre possibilité que de pousser plus loin ses interrogations. Il peut ainsi se demander si la parole de Cavendish est vraiment fiable. Pour répondre, il lui faudrait trouver un autre élément qui permette de la contredire. David Mitchell renvoie le lecteur en permanence à ses doutes et à ses difficultés à accéder à un sens, en réalité à sa vulnérabilité. Ce qui en ressort est une problématique déterminante : celle de la raison pour laquelle tout lecteur ressent le besoin de projeter systématiquement du sens sur un texte[590]. La pragmatique fait l'hypothèse que tout acte de

[589] Will McMorran interprète cette tache de naissance comme « The author's signature » permettant de souligner l'artificialité du texte (McMorran 168).

[590] Raymond Federman définit le concept de « surfiction » comme une forme littéraire qui ne cherche pas à imiter la réalité, ni à imposer un sens au lecteur mais qui procède à une activation de son imaginaire. Dans *Surfiction* (2006), il explique : « Tous les grands romans sont des romans critiques qui, sous prétexte de raconter une histoire, de donner vie à des personnages,

parole suscite des attentes de cohérence et de pertinence à partir desquelles les interlocuteurs construisent des hypothèses souvent fausses depuis ce qui est dit. L'humanité serait globalement en attente ou en manque de sens cherchant, de façon presque automatique, à combler systématiquement toute absence de sens. Ainsi, notre civilisation se trouverait dans un moment apparemment unique dans l'histoire de perte de sens[591] et serait donc en attente de sens. Jean-Luc Nancy nous explique que, plutôt que de se positionner dans ce schéma de pensée, il serait certainement plus pertinent d'opérer une mutation de notre rapport au sens. Le danger de la demande et de l'attente de sens, c'est que n'importe quel sens — même le plus suspect — peut prétendre y répondre et remplir ce vide. Dans *Être singulier-pluriel*, Nancy écrit : « 'Nous n'avons plus de sens parce que nous sommes nous-mêmes le sens, entièrement, sans réserve, infiniment sans autre sens que 'nous' ». (Nancy 1996, 19). Il faut donc imaginer qu'une sorte de « sens du sens » nous submerge, nous instituant nous-mêmes comme sens. Ce « sens du sens » participerait ainsi d'une dynamique créative et constitutive. On retrouve ici l'aspect le plus essentiel de cette notion de dynamique vulnérable qui — comme nous l'avons analysé depuis les œuvres de notre corpus — se révèle comme déterminante de toute construction subjective. De plus, pour Jean-Luc Nancy, il y a quelque chose de l'ordre de l'inédit qui se manifeste par l'incertitude portée par ce « sens du sens » qui ne peut que nous échapper et n'opère que par sa dynamique, son mouvement et l'interrogation qu'il suscite[592]. L'incertitude qui le caractérise conduit à une confrontation avec un sens qui, se dérobant sans cesse, conduit inévitablement vers des significations qui n'avaient jamais été appréhendées. C'est aussi le cas

d'interpréter des situations, font défiler sous nos yeux le mirage d'une forme tangible » (Federman 184). L'indécidabilité, l'indétermination donnent ainsi à la narration sa dimension vulnérable, affranchissant l'auteur de toute prétention à la maîtrise de son propre univers diégétique. Depuis Aristote, on ne peut néanmoins concevoir de discours sans visée persuasive. Cette contradiction apparente nécessiterait de plus amples développements. Elle a alimenté les travaux de linguistes sur l'ethos du discours et la contribué à la création de la notion de connivence. On pourrait citer ceux de Dominique Maingueneau (« L'ethos du discours : effacement, convergence, stylisation » (2014)) et Ruth Amossy (*La présentation de soi : Ethos et identité verbale* (2015)).

591 Il n'est pas de notre objet d'analyser les raisons de cette « perte de sens ». De multiples publications l'associent à un prétendu effondrement des valeurs annonçant la fin de la civilisation occidentale. Ce débat se positionne en général autour de considérations d'ordre très idéologique qui ne sont pas de notre propos. Toutefois, sur un plan plus académique, il nous semble devoir répondre au schéma consistant à présenter pêle-mêle la psychanalyse, la *French Theory*, le courant postmoderne comme autant de pensées dévastatrices sapant toute valeur authentique. Il nous semble, au contraire, que de remettre en cause les ontologies totalisantes et de s'intéresser aux dynamiques animant les sociétés constituerait plutôt une façon pertinente de résister à l'érosion supposée de la culture.

592 Dans un article du *New York Times* du 29 Aout 2004, Tom Bissel analyse la place déterminante prise dans *Cloud Atlas* par l'interrogation en elle-même, donnant au roman de David Mitchell une dimension joycienne : « In its need to render every kind of human experience, *Cloud Atlas* finds itself staring into the reflective waters of Joyce's *Ulysses*.[…]. Just as Joyce, in the late scene in which Bloom and Dedalus finally sit down together, explored the possibilities of a narrative driven by interrogation, so Mitchell does with his ruthlessly grilled 'fabricant,' Sonmi-451. […]. If Mitchell's virtuosity too often seems android, one suspects this says less about his achievement and more about the literature of formal innovation. This is a book that might very well move things forward. It is also a book that makes one wonder to what end things are being moved » (Bissel 7).

de la dynamique vulnérable qui positionne le sujet face à un dilemme : assumer le risque de l'inédit et participer d'une dynamique collective incertaine ou se conformer à des modèles figés et déjà construits sans se soucier de sa contribution au commun.

Dans *Even the Dogs*, la mort de Robert ne trouve finalement aucune explication définitive et l'enquête qui a été diligentée se conclut par de vagues hypothèses qui n'ont pas vraiment d'intérêt :

> Quite simply, we do not and cannot know exactly why Mr Radcliffe died. We can say there is no evidence of anyone else having been involved, and so no evidence of a criminal act being responsible for his death. We can say that he was in a state of very poor health as a result of his lifestyle, diet and alcoholism. We can say that the condition of his liver, heart and lungs could all have contributed to his death. […]. But none of this speculation would be relevant, or admissible, and none of it would help us reach a verdict today, or indeed give us any clearer a picture of the last moments of Mr Radcliffe's life. Ultimately, the exact mechanics and circumstances of his death will remain a mystery to us. And sadly this is often the — (ED 190).

Les circonstances exactes de la mort de Robert demeureront donc à jamais énigmatiques. Néanmoins, on peut se demander ce qu'apporterait aux personnages de McGregor une révélation précise et indiscutable de ce qui s'est exactement passé. Le sens est certainement à chercher ailleurs que dans une reconstitution fidèle de l'événement que les experts judiciaires ne sont même pas parvenus à réaliser. On en revient à la question de ce qui fait sens et ne relève ni de la compréhension, ni de l'interprétation. Il émane de l'ensemble d'*Even the Dogs*, une forme de vérité qui tient, non d'une certitude en relation avec des faits qui seraient irréfutables, mais simplement d'un ressenti partagé. Si les responsabilités demeurent obscures quant aux circonstances de la mort de Robert, le sentiment de culpabilité qui étreint ses compagnons, lui, ne fait l'objet d'aucun doute. Une déchirure s'est faite au fond d'eux-mêmes, les entraînant collectivement dans un processus traumatique qui les a constitués en « Nous ». Toutefois, ce « Nous », issu du trauma devra continuer à composer avec lui. L'une des grandes originalités du texte de McGregor est une vision du trauma comme affectant une forme de vie collective et non un psychisme individuel L'approche que propose Deleuze des interactions et des confrontations repose sur des cheminement sinueux, des bifurcations indécises où les forces issues du trauma peuvent en croiser d'autres dans une indétermination absolue[593]. De la même

[593] Dans un ouvrage intitulé *Deleuze and Memorial Culture*, Adrian Parr, analysant la fonction déterminante du trauma dans la constitution de toute communauté, insiste sur le caractère imprévisible et irrationnel de l'articulation qui va ensuite s'opérer entre les forces du trauma et le vécu de cette communauté. C'est cette expérience, qu'au niveau de leur modeste groupe, les personnages d'*Even the Dogs* vivent de façon très concrète : « As the social field remembers, grieves, mourns, weeps over, and shares a sense of collective trauma, a political community emerges. At times the social force of collective trauma and turbulent political realities merge and other times they collide. In either event their combination is never rational or logical » (Parr 5).

façon, *Even the Dogs* donne corps à la dynamique fragile d'un « Nous » encore incertain, cherchant timidement son chemin alors qu'il risque à tout moment d'être submergé par la mécanique répétitive du trauma qui pourrait le détruire à jamais.

a.3) Se dégager de la mécanique répétitive du « même »

Le processus de subjectivation que nous cherchons à cerner autour de la vulnérabilité — par la création d'une relation étroite du sujet avec le sensible — peut présenter, quand on l'élargit au politique, un certain nombre de risques. S'il s'agit bien de substituer une connexion à un sens vulnérable plutôt qu'une élaboration fantasmée de sens fictifs ou une soumission à des normes établies, il ne faudrait pas que cette connexion soit confondue avec une sorte d'adhésion à des dynamiques strictement pulsionnelles. Après la Première Guerre mondiale, lorsque Freud se penche sur cette tragédie de la mort de masse, il évolue d'un strict objectif de thérapie des névroses vers une réflexion plus générale sur la civilisation, cherchant à identifier les pulsions autodestructrices qui la traverse[594]. Il parviendra à la conclusion que le pulsionnel travaille en permanence l'humanité. S'en dégager supposerait qu'un processus spécifique de subjectivation soit en mesure sinon d'annihiler ce fonctionnement inexorable du psychisme mais, au moins, de le dépasser. Il nous semble que ce processus ne peut être que politique et en relation avec le vulnérable. En effet, une subjectivité politique vulnérable pourrait se définir par sa capacité à ouvrir les sujets sur des potentialités inédites dans lesquelles ils se reconnaîtraient, tout en les libérant de la répétition du « même ». À défaut d'inscription dans ce type de perspective, tout individu demeure le jouet de déterminations inconscientes et pris dans des répétitions symptomatiques qu'il est incapable de réguler. Cependant, comme l'enseigne la psychanalyse, l'homme contribue à la mise en œuvre de cette fatalité en cherchant à s'y opposer[595]. Il nous semble que le vulnérable pourrait être ce fond qui permette à la fois de ne pas se soumettre à la

[594] Les travaux du psychanalyste américain Christopher Bollas s'inscrivent dans la continuité de ceux de Freud sur la *Kultur* comme *Psychologie des masses et analyse du moi* (1921) et *Malaise dans la civilisation* (1929). Il cherche toutefois à aller plus loin dans *The Freudian Moment* (2007), en proposant des bases théoriques à une psychanalyse qu'il qualifie lui-même de politique. Il s'intéresse spécifiquement aux mécanismes qui suscitent l'adhésion à des consensus mortifères, comme ceux ayant contribué à l'émergence du national-socialisme en Allemagne. Dans la préface de *Meaning and Melancholia. Life in the age of bewilderment* (2018), il dénonce un risques de psychophobie dans le monde contemporain: « Rejection of insight and talking therapies expresses a fear of having a mind […]. But the unconscious solution to give ourselves over to non-human "forces" (market, technological, electoral) is profoundly self-destructive. This book, then is an attempt at addressing what we may think of "political psychology", a psychology with which to analyze the psychodynamics of culture in the here and now. » (Bollas 2018, XIII).

[595] C'est le cas d'Œdipe qui connaît la prédiction de l'oracle de Delphes et, tentant d'en empêcher l'accomplissement, va contribuer à sa propre perte. C'est justement parce qu'il cherche à échapper à son destin fatal qu'il est condamné.

fatalité du « même » tout en évitant de créer avec lui une opposition frontale qui ne ferait que d'en faciliter le retour[596].

Dans *Cloud Atlas*, Hae-Joo conduit Sonmi en ville et lui fait découvrir le monde des « sangs-purs ». Elle constate qu'il s'agit d'un univers exclusivement dédié à la consommation, comparant les individus qui le constituent à de simples éponges dont l'unique fonction se réduit à aspirer sans fin des objets :

> Hae Joo showed me a pharmacy: its packets of pills for cancer, aids, alzeimer's, lead-tox; for corpulence, anorexia, baldness, hairiness, xuberance, glumness, dewdrugs for aging; drugs for overindulging in dewdrugs.
> Hour twenty-one chimed, yet we had covered less than a tenth of a single precinct. How the consumer seethed to buy, buy, buy; a many-celled sponge of demand that sucked goods and services from every vendor, dinery, bar shop, and nook as it spilled dollars (CA 236).

Cette mécanique écœurante sert de métaphore à une demande insatiable qui, tel un processus répétitif et inépuisable, ne pourrait jamais s'interrompre. Quant aux finalités, elles sont simples : satisfaire tous les besoins et soigner tous les maux. Un remède existe pour tout, de l'envie la plus factice à la maladie la plus grave. Il suffit à chaque fois de se procurer le bon produit ou la médication adéquate. L'ensemble fonctionne comme une mécanique aveugle qui capte toutes les énergies sociales, conduisant à une artificialisation intégrale du monde ne laissant place à aucune indétermination, aucune décision, et évidemment aucune vie politique. C'est une vision essentiellement biologisante qui repose sur une instrumentalité poussée à l'extrême dont le vrai ressort est la pulsion de mort, appréhendée comme force s'exerçant aveuglément sans aucune autre considération que celle de son propre déploiement[597]. En effet, la fonction essentielle de la pulsion de mort est de créer un monde désespérément homogène[598]. La littérature foisonne de textes établissant un lien direct entre l'uniformisation du monde par le consumérisme et la disparition de l'humanité. C'est le cas du célèbre roman de Margaret Atwood *The Year of the*

---

[596] Dans « Destin, trace et clinique dans le contemporain », Olivia Roose-Beauprez et Dominique Reniers expliquent que le destin serait le contraire de la répétition et se manifesterait chaque fois qu'un événement fait surprise. « Le destin n'est donc plus à comprendre comme une empreinte déjà tracée mais au contraire, en lien avec l'imprévisibilité de ce qui fera trace comme *tuché*, comme rencontre, comme hasard et donc comme réel » (Roose-Beauprez 153).

[597] Husserl associe la technique à une volonté réifiante d'obtenir un résultat, de considérer le monde exclusivement selon des intérêts, en opposition avec une présence vivante ouverte et désintéressée.

[598] Eugène Enriquez explique comment l'homogénéisation, qui est le souhait de tout pouvoir dominant, conduisant à la disparition de tout dynamisme de vie, assure le « triomphe de la pulsion de mort » : « Déni de la différence, peur de la contestation, désir d'un groupe obsédé par la plénitude, rond, sans aspérités, tels sont les vœux des dominants qui savent bien que des personnes se référant à une culture commune […] créeront un imaginaire semblable […]. Quel beau rêve pour ceux qui détiennent l'autorité ![…]. Lorsqu'un tel état est atteint, on peut dire que la pulsion de mort, dans son aspect d'homogénéisation a triomphé » (Enriquez 910-911). L'auteur montre ensuite que toute forme d'organisation sociale correspondant à cet état, malgré ses performances, est condamnée à se bloquer dans une inertie insurmontable.

Flood. L'humanité comme celle Nea So Copros, serait ainsi vouée à disparaître dans le cadre de sa monstrueuse évolution[599].

Par leur fonctionnement mécanique et répétitif, les forces aveugles du « même » conduiraient vers des issues fatales. La science-fiction apocalyptique offre des approches du déploiement de la pulsion de mort selon des formes variées. Toutefois, elles s'inspirent très souvent des moments traumatiques de l'expérience humaine[600], comme celles des camps nazis et de l'utilisation de l'arme nucléaire comme l'explique James Berger dans *After the End :*

> My focus, rather will be on what I consider a pervasive post-apocalyptic sensibility in recent American culture. It seems significant that in the late twentieth century we have had the opportunity, previously enjoyed only by means of theology and fiction, to see after the end of our civilization — to see in a strange prospective retrospect what the end would actually look like: it would look like a Nazi death camp, or an atomic explosion, ort an ecological or urban wasteland. We have been able to see these things because they actually occurred. The most dystopic visions of science fiction can do no more than replicate the actual historical catastrophes of the twentieth century (Berger XIII).

Il arrive de lire que *Cloud Atlas* serait un roman dystopique[601]. Ce n'est pas faux mais, plus qu'une fascination pour l'apocalypse, il est un avertissement et un appel à la responsabilité[602] vis-à-vis de la vulnérabilité de la civilisation[603]. Toutefois, un personnage de *Cloud Atlas* espère cette fin du monde comme une délivrance : Dhondt, le diamantaire, ami d'Ayrs. Il explique à

---

[599] L'angoisse eschatologique n'est nullement un phénomène lié à notre contemporanéité. De l'épopée du Mahabharata au tremblement de terre de Lisbonne jusqu'au 11/09, le sentiment de vivre dans un monde en sursis a traversé les âges et inspiré de nombreux écrivains.

[600] Dans *La Mobilisation infinie*, Peter Sloterdijk explique qu'« Une partie de la modernité doit se réfugier dans un discours archaïque afin de dire des choses pour lesquelles il n'y a pas de mots modernes » (Sloterdijk 2011, 24).

[601] On peut citer ici un article de Benjamin Kunkel, dans lequel il met en parallèle trois romans dystopiques : *Never Let me Go* de Kazuo Ishiguro, *La possibilité d'une île* de Michet Houellebecq et *Cloud Atlas*. Il analyse essentiellement la thématique du clonage commun à ces trois textes et insiste sur la spécificité du roman de Mitchell dont le personnage de Sonmi, contrairement à ceux d'Ishiguro et de Houellebecq, n'affiche aucune complicité avec le processus de clonage, ce qui, selon lui, enlèverait toute portée morale à son récit : « Mitchell's heroine is so purely good, the development of her righteousness so little accounted for, and the rest of society so thoroughly bad that the story loses any moral interest and becomes little more than a suspenseful tale of (failed) escape » (Kunkel 96).

[602] La notion de responsabilité, vis-à-vis de l'avenir de la civilisation et même de l'humanité, apparaît de façon de plus en plus significative dans des romans alertant sur les risques liés au changement climatique, créant un sous genre de la science-fiction : « The climate fiction ». *The Collapse of Western Civilization. A View from the Future* (2014), écrite par deux historiens des sciences, Naomi Oreskes et Erik M. Conway, est une fiction érudite où un narrateur du XXIVe siècle tente d'analyser les raisons de l'effondrement alors que, dès la fin du XXe siècle, les connaissances scientifiques étaient suffisantes pour le prévenir. Cet ouvrage, d'une tonalité très scientifique, rejoint l'un des interrogations essentielles de *Cloud Atlas* : celle de comprendre pourquoi le lien est si difficile à établir entre les connaissances, qu'elles soient de nature historique ou scientifique, et la prise de conscience politique qu'elles devraient susciter.

[603] Dans « La fin du monde et de l'humanité », Hicham-Stéphane Afeissa estime que l'innovation conceptuelle la plus intéressante de l'œuvre d'Hans Jonas, dans *Le Principe responsabilité*, tient à l'inflexion inédite qu'il donne à une problématique médiévale qui est celle de la « repentance préventive » (Afeissa 45).

Frobisher qu'il aura, de par son jeune âge, la chance d'assister à ce désastre que lui-même souhaite tant :

> The reductio ad absurdum of M. D. 's view, I argued, was that sciences devises ever bloodier means of war until humanity's powers of destruction overcome our powers of creation and our civilisation drives itself into extinction. M.D. embraced my objection with mordant glee. 'Precisely. Our will to power, our science, and those v. faculties that elevated us from apes, to savages, to modern man, are the same faculties that'll snuff out Homo sapiens before this century is out You 'll probably live to see it happen, you fortunate son. What a symphonic crescendo that'll be, eh? (CA 462)

Ce mélange qu'opère Dhondt entre musique, apocalypse et pulsion de mort dionysiaque est associé à cette idée — apparaissant à plusieurs reprises dans *Cloud Atlas* — selon laquelle, les capacités qui ont assuré l'évolution de l'humanité, de la sauvagerie à la civilisation moderne, sont celles-là mêmes qui vont condamner l'humain à disparaître. Dhondt imagine le crescendo symphonique que Frobisher pourrait composer pour cet événement. De même, dans *Les Ecofictions*, Christian Chelebourg remarque « que la catastrophe naturelle est avant tout un objet esthétique un prétexte à nous en mettre plein la vue… Elle s'impose à la conscience comme un mystère » (Chelebourg 138)[604]. Pourtant l'apocalypse de Dhondt, malgré le crescendo symphonique qu'il suggère à Frobisher d'écrire, est une apocalypse triste et froide, très loin des grandes constructions utopiques comme celles de la Renaissance[605]. Il semblerait notamment, si l'on s'intéresse au raisonnement de Dhondt, que le schéma apocalyptique présenterait quelques avantages. Il offrirait une sorte d'absolution générale, une forme de « table rase », une façon de se dédouaner de responsabilités qui pourraient être embarrassantes. Associé à un mépris de l'humain, comme cela semble être le cas de la part de ce diamantaire un peu louche, à défaut de Jugement dernier, il une amnistie définitive. Et c'est la raison pour laquelle on peut le considérer comme une forme extrême de dépolitisation.

---

[604] Le trauma comme la catastrophe ne peuvent se « dire » qu'au moyen d'une esthétisation. Il nous semble qu'une parole vulnérable, a priori affranchie de toute intentionnalité strictement esthétique, pourrait participer de la création de formes inédites, très différentes de celles émergeant de ce rapport traumatique à l'histoire, symptomatique de notre contemporanéité. L'analyse proposée par Régine Waintrater ouvre, sur cette question délicate, des pistes de réflexion particulièrement intéressantes : « La catastrophe, c'est tout à la fois ce qui résiste et contraint à la représentation, comme le traumatisme empêche et contraint au travail psychique tout ensemble. On se rappelle Adorno et sa phrase sur Auschwitz ; on oublie souvent la suite quand, après avoir dit qu'Auschwitz interdisait la poésie, il ajoute des années plus tard qu'après un tel événement, on ne peut « faire *que de* la poésie »(Adorno 1984, 135). […]. Catastrophe du sens, catastrophe de la représentation sont désormais ce avec quoi doit composer le penseur moderne » (Waintrater 101-102). Elle s'inspire ensuite de l'ouvrage Žižek, *La subjectivité à venir* (2004) pour déplorer les difficultés de l'histoire à s'intégrer à un univers symbolique. Est effectivement soulevée ici la problématique du défi consistant à retrouver un « dire » de nature politique — s'inscrivant à nouveau dans une narration historique — qui serait créateur et innovant, se nourrissant d'une toute autre énergie que de celle issue de la dialectique oppressante entre esthétique et trauma.

[605] On pourrait citer Campanella, More ou Bacon.

Or, c'est justement contre cette dépolitisation[606] que plaide l'ensemble de la thématique de *Cloud Atlas*. Le récit n'est pas vraiment apocalyptique puisque, après la chute, la vie se maintient — de façon extrêmement fragile, certes. La thématique est celle de l'après catastrophe, de la survie et ce, à partir du personnage de Meronym, incontestablement doté de grandes qualités humaines. De nombreux récits de la survie après la catastrophe décrivent une division manichéenne entre bons et méchants. Dans *Cloud Atlas*, comme dans *The Road* de Cormac McCarthy, les quelques survivants civilisés sont extrêmement vulnérables face à un déploiement de barbarie et de sauvagerie. La violence des hommes dans l'ère de l'après semble toujours s'aggraver. Le roman de David Mitchell décrit ainsi la menace permanente que constituent les Kona pour les habitants des Vallées qui aspirent à une vie paisible. Le monde d'après n'est ni un monde complètement détruit, ni complétement nouveau, ni totalement violent, ni vraiment pacifié. S'opère un jeu permanent de superpositions qui fait penser au palimpseste. Ce schéma correspond à la construction même de *Cloud Atlas* : il ne s'agit pas tant de trouver une sorte de sens caché qu'il dissimulerait que d'être sensible à la façon dont il permet que de multiples significations apparaissent s'effacent pour réapparaître, puis se croisent et se multiplient. Le lecteur est ainsi conduit d'interprétations en interprétations, de significations en significations[607]. Nous avons vu qu'une mécanique répétitive était à l'œuvre mais elle ouvre — c'est tout l'intérêt du roman de Mitchell — sur des espaces d'incertitude qui soulèvent des problématiques d'ordre politique[608]. Après la Chute, des rapports de force et de

[606] Sarah Dillon note le consensus de l'ensemble de la critique sur ce point, malgré l'étiquette postmoderne souvent attribuée aux procédés littéraires de Mitchell : « The consensus seems to be that while Mitchell employs postmodern literary techniques, he does not adhere to the apolitical and antisocial nihilism of postmodernity with its ironic take on modern life and its paradoxical insistence on the inadequateness of narrative, language and literature. On the contrary, Mitchell's use of every literary device available to him is part of his delight in the continuing power and effect of literature. While Mitchell might repeatedly indulge the self-referentiality characteristic of postmodern fiction, this self-referentiality is in fact always about the fertility, power and sustenance of fiction, not its exhaustion » (Dillon 18).

[607] Cette construction présente en effet une analogie évidente avec celle de *La Généalogie de la morale* de Nietzsche. Ne cessant de clamer sa méfiance envers toute vérité, Nietzche s'est positionné en totale opposition avec les philosophes qui l'ont précédé. N'ayant pas la prétention d'aborder ici un sujet aussi complexe que celui de la « méthode nietzschéenne », il nous semble toutefois que *La Généalogie de la morale* est exemplaire d'une démarche intellectuelle inédite, consistant à analyser les phénomènes moraux non en référence à des principes intangibles mais à des textes, des comportements et des situations qui sont interprétables de multiples façons. Ne pas se satisfaire d'une première vérité venue, aussi séduisante soit-elle mais chercher des rapports, des liaisons ouvrant sur des interprétations diverses voire contradictoires, est l'exercice auquel nous convie également la lecture de *Cloud Atlas*.

[608] Si le sens de *Cloud Atlas* ne se déploie que par la dialectique qui se créée entre le texte et son lecteur, c'est particulièrement vrai au niveau du contenu politique. Reprenant l'expression de Frobisher qui s'apprête à finir de « dévorer » le journal d'Ewing : « Will finish gobbling it down very soon » (CA 479), Jennifer Rickel explique comment *Cloud Atlas,* ne pouvant se « consommer » à la façon de beaucoup d'autres romans, met son lecteur en face d'un véritable défi d'ordre politique : « By discouraging its reader from merely "gobbling it down" and inviting multiple theoretical approaches, the novel aids its reader in resisting the depoliticized ethical framework that neoliberal capitalism reinforces as it commodifies the universal human and endorses consumer-based humanitarianism. At the same time, the novel demonstrates that such theory can be dangerously appropriated by neoliberal capitalism. It is through the cumulative efforts of readers who are willing to acknowledge how they are implicated by politically-engaged fiction that literature might pose a meaningful challenge to inequalities that are otherwise

pouvoir continuent à se déployer et à s'inscrire dans une mécanique toujours aussi sinistre et répétitive. Ce processus qui semble infernal produit toutefois le potentiel qui pourrait l'enrayer. Une articulation narrative spécifique se révèle : celle de rétrospectives qui se juxtaposant, se reconfigurent en permanence, ouvrant les petit espaces nécessaires à ce que des perspectives totalement nouvelles puissent voir le jour[609].

Dans le monde post apocalyptique de *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After* ne restent que de tous petits ilots de civilisation, les Prescients et les habitants des Vallées. Malgré la régression économique et technologique qui a succédé à la Chute, les habitants des Vallées, qui s'efforcent de vivre pacifiquement, constituent une petite société structurée autour de principes simples et représentent pour Meronym une forme de vie extrêmement précieuse qu'il faut préserver. Zachry finira par comprendre que c'est la véritable raison pour laquelle elle s'intéresse tant à eux. En effet, ils incarnent une flamme fragile qui a résisté aux forces mortifères de la maladie et de la violence, ayant cette immense responsabilité de tenter de survivre dans des conditions difficiles au moyen de connaissances techniques très limitées, cette « savance »[610], selon les termes de Zachry, dont Meronym tentera de lui expliquer toute l'importance :

> *My parents an' their gen'ration b'lieved, somewhere, hole cities o' Old'uns s'vived the Fall b'yonder the oceans, jus'like you, Zachry. Oldtime names haunted their 'maginins's…Melbun, Orkland, Jo'berg, Buenas Yerbs, Mumbay, Sing'pore*. TheShipwoman was teachin' me what no Valleysman'd ever heard an' I list'ned tight 'n' wordless. *Fin'ly, five decades after my people's landin' at Prescience, we relaunched the Ship what bringed us there*. […] *They finded the cities where the old maps promised, but dead-rubble cities, jungle-choked ciries, plague-rotted cities, but never a sign o' them livin' cities o' their yearnin's. We Precients didn't b'lief*

accepted as exceptions. It is ultimately up to readers themselves to resist their desire for the literary commodification of a universal human and to enact the possibilities that literature such as Cloud Atlas offers » (Rickel 174).

609 L'approche du politique que suggère le texte de David Mitchell — que l'on pourrait très schématiquement qualifier d'appel à une responsabilisation écologique — émane de façon logique du rapport au temps très spécifique du roman que nous avons analysé dans notre troisième chapitre. C'est le sens de l'article de Gerd Bayer dont le titre « Perpetual Apocalypses: David Mitchell's *Cloud Atlas* and the Absence of Time » évoque la réalité de catastrophes permanentes et répétitives obligeant à reconsidérer la notion de progrès chère à la civilisation occidentale : « By adopting such a chronology, or rather chrono-logic, Mitchell departs from some of the most influential Western views on society, human life, and their relationship to time. *Cloud Atlas* almost unwittingly demonstrates that both the Enlightenment and Christianity rely substantially on a progressive notion of temporality. Mitchell's novel sets out to deconstruct this rhetoric by refusing to submit to the twinned Biblical logic of the "in principio" and the promise of an otherworldly ever-after. It instead presents a humanist vision of life and interpersonal relationships that, while bordering on the anthropocentric, nevertheless admits to an ecological worldview» (Bayer 348).

610 La notion de « connaissance », telle que la définit Meronym, est certainement l'un des éléments essentiels du message politique de *Cloud Atlas*. Hélène Machinal l'analyse ainsi : « In that sense Meronym plays a pivotal role, that of deconstructing the mythical aura that surrounds the 'Old'Uns' and the 'Civ'lize Days', and that of showing the way towards knowledge, not knowledge used as an instrument of power and domination but a knowledge that would lead to civilized days respecting both mankind and the natural world. According to the character (who could be seen as a voice of the author) the reconstruction of a community based on the respect of human and natural environments is a necessity without which no survival is possible » (Machinal 143).

> *our weak flame o'Civ'lize was now the brightest un the Hole World, an' further an' further we sailed year by year, but we din't find no flame brighter? So lornsome we felt. Such a presh buden for two thousand pairs o'hand! I vow it, there ain't more'n sev'ral places in Hole World what got the Smart o' the Nine Valleys.*
> Anxin'n'proudful at one time hearin' them words made me, like a pa, an' like she an' me weren't so different as a god an' a worshiper, nay (CA 285).

Pour les Prescients qui ne constituent qu'une toute petite communauté, il est fondamental que continue à vivre « la flamme de la civilisation ». Meronym explique à Zachry comment, ayant découvert que les habitants des Vallées détenaient encore un peu de l'intelligence et de la connaissance du monde disparu, ils incarnent un véritable espoir. Les Prescients ne peuvent en effet assumer seuls cette immense responsabilité de maintenir la civilisation et les habitants des Vallées sont pour eux ces « Autres » dont ils ont un impératif besoin.

Les Prescients ont cette pudeur et cette lucidité consistant à ne pas déclarer : « nous sommes les derniers survivants de la civilisation et en assumons la responsabilité ». Meronym perçoit la nécessité de redonner vie à la civilisation, non pas par le repli sur soi mais en allant à la rencontre de l'autre. Les schémas du catastrophisme comme celui de son déni, reposant sur des certitudes, ne laissent aucune place à l'imprévu. Ce qu'ils occultent, c'est bien cette dynamique ouvrant sans cesse sur des espaces inconnus qui anime le texte de *Cloud Atlas* véhiculant un sens politique éloigné de toute forme de fatalisme et de conservatisme. En effet, la croyance en un destin inévitablement catastrophique pour l'espèce humaine tient d'une vision conservatrice du politique. Dans un article intitulé « La catastrophe est-elle une politique ? » Michaël Fœssel et Frederic Worms expliquent :

> On retrouve toujours un idéal conservateur à l'horizon des éthiques de la catastrophe, au point que ce qui doit être fait (ou à l'inverse ce dont il faut s'abstenir) est évalué à l'aune de la possible disparition de ce qui nous entoure. Mais la question qui devient presque taboue est celle de la transformation de ce qui est, je veux dire, une transformation socialement positive qui ne serait pas une promesse de catastrophe (Fœssel et Worms 60).

S'inscrire dans une fatalité est une façon de s'écarter de toute responsabilité d'ordre politique. Ce rapport au monde est un empêchement radical du politique qui s'éteint inexorablement avec l'abandon de toute aspiration à un monde plus juste. Cependant, dans *Cloud Atlas*, la sinistre prédiction de Sonmi s'est réalisée : un massacre de plus a été perpétré, les Kona ont exécuté sauvagement les habitants des Vallées et Meronym et Zachry se retrouvent donc seuls. Plus fragiles et vulnérables que jamais, ils devront trouver en eux l'énergie de reconstruire un monde. Ils doivent faire face au même défi qu'à une autre époque Autua et Adam. Si la destruction obéit à des mécaniques aveugles et répétitives, s'y opposent d'autres forces positives mais

certainement plus subtiles et moins visibles. Les mettre en œuvre exige d'établir de nombreuses et mystérieuses connexions que David Mitchell incite le lecteur à découvrir lui-même. Il lui faut ainsi, dans la deuxième partie du roman, parcourir un chemin inverse de celui qu'il avait parcouru dans la première partie, remonter le temps, de l'épisode de la Chute de « La Croisée d'Sloosha »[611] à celui du XIXe siècle de la « Traversée d'Ewing »[612]. Ainsi, fait-il lui-même l'expérience que rien n'est certain, ni définitif et qu'il n'a d'autre choix — s'il veut que sa lecture ait un sens— que de tout reconsidérer, a fortiori ce qui avait pu lui sembler le plus évident. Comme Meronym et Zachry, il lui est nécessaire pour se projeter dans la suite, non pas de s'affranchir de toutes ses compréhensions antérieures mais de s'en servir comme supports pour accéder à de nouvelles qui viendront les remplacer. Ainsi va-t-il relire le passé selon une chronologie inhabituelle et y découvrir des significations qu'il ne pouvait soupçonner, entraîné dans une dynamique qu'il perçoit comme déroutante car il ne peut nullement en anticiper l'issue[613].

b) Dynamiques vulnérables et singulières

Une politique en connexion avec des énergies sensibles et vulnérables aurait pour vocation à déployer une dynamique d'une nature très spécifique. Nous avons analysé comment le sujet, lorsqu'il se laisse happer dans des mécanismes mortifères quels qu'ils soient, s'entrave lui-même[614], s'interdisant toute inscription dans la moindre perspective créatrice. Cependant, il

---

[611] La traduction du titre de ces deux épisodes par Manuel Berri est la suivante : « LA CROISÉE D'SLOOSHA PIS TOUT C'QU'A SUIVI » (CA.t 334-439) et « JOURNAL DE LA TRAVERSÉE DU PACIFIQUE D'ADAM EWING » (CA.t 11-60 ; 663-713).

[612] Comme l'explique Peter Childs, la bascule qui s'opère par un cheminement inversé du temps dans la deuxième partie de *Cloud Atlas* offre un démenti à tout schéma fataliste de l'histoire humaine : « If during the first half of the book, humanity appears to be shackled to its apocalyptic destiny—the will to power that compels the strong to subjugate the weak ultimately begetting the Hobbesian nightmare of civilisation's destruction—the reversal of this forward momentum in the second half allows Mitchell to open up an alternative perspective » (Childs 188-189).

[613] Comme l'explique Viorel-Dragos Moraru, la construction même de *Cloud Atlas* permet d'appréhender comment le passé et l'avenir peuvent s'éclairer réciproquement : « If the meaning of the beginning is often revealed or at least better understood at the end of a narrative, in *Cloud Atlas* the beginning itself is completely and materially revealed in the end. Understood linearly, rather than as concentric circles, the structure of *Cloud Atlas* takes the reader first through a chronology, then through a reverse chronology, so that first the future then the past are better understood » (V. D. Moraru 33).

[614] Dans notre corpus, le lien qui se dessine entre les expériences de vécu traumatique et la difficulté à se mouvoir, mériterait une analyse plus approfondie. En effet, plusieurs personnages se caractérisent par une gêne permanente dans leurs déplacements. Dans *Jerusalem,* c'est particulièrement flagrant pour le gentleman britannique et le zakulu. L'amputation subie par le gentleman comme l'infection qui menace de se propager dans le corps de Musa Musa sont autant de métaphores dont la portée est très politique. Il est significatif que, lors de son retour en Angleterre, l'infirmité du gentleman suscite la moquerie tandis que le pied gangrené de Musa Musa est soigné avec sollicitude par le jeune garde de la prison de Gwezi Dans *Even the Dogs*, McGregor utilise un procédé semblable avec Ant, personnage qui a perdu une jambe en Afghanistan, territoire où le jeune soldat de Parker a également été amputé. C'est là aussi que Threnody, la compagne de Lionel Asbo, multiplie les actions de charité spectacle, conduisant à s'interroger sur les formes et les usages de l'extrême mobilité contemporaine. Dans *Cloud Atlas*, les personnages se déplacent très peu à pied, utilisant les multiples moyens à leur disposition : vélo, cheval, automobile,

serait certainement illusoire de s'imaginer que des perspectives réellement nouvelles pourraient se dessiner depuis une simple logique consistant à les associer à des objectifs auxquels il suffirait de consacrer les moyens nécessaires pour les réaliser. Nous allons donc tenter de montrer comment les romans de notre corpus suggèrent que certaines formes d'ouverture au monde, conduisant à des perspectives particulièrement constructives et novatrices, émanent non d'intentions et de choix délibérés mais d'expériences particulières tenant plus de la passivité que de l'action volontaire. Un conception du monde semble ainsi s'esquisser, appréhendant son mouvement comme participant d'un jeu incessant et indéterminé de formes qui s'enchaînent les unes à la suite des autres, puis se croisent, rencontrant d'autres formes, avec lesquelles elles se superposent, dans un maillage incessant animé par une dynamique résistante à toute tentative qui chercherait à la maîtriser[615]. Notre réflexion nous conduit à faire l'hypothèse que cette dynamique se nourrit d'une énergie issue du vulnérable. Si la politique est l'ensemble des activités au travers desquels les sujets participent à la création d'un commun, c'est par elle que se dessinent et évoluent les contours toujours fluctuants et incertains de leurs formes de vie. Son rôle essentiel ne se définirait donc plus autour de fonctions programmatiques et gestionnaires, mais par rapport à la responsabilité d'assurer les configurations de formes de vie contribuant à la création d'un commun. Il est alors important, comme l'expliquent Sandra Laugier et Estelle Ferrarese, « de ne pas concevoir ces configurations comme des contextes, des arrières plans, qui nous seraient étrangers, mais au contraire de placer l'accent sur les pratiques ou *agencies* qui les produisent, les reproduisent ou les modifient, donc sur la plasticité des formes de vie comme sur leur possible destruction » (Ferrarese Laugier 2015, 6). L'éthique wittgensteinienne dont s'inspirent ces deux auteures permet de connecter la vulnérabilité de l'humain à une vulnérabilité radicale de toutes les formes de vie et du vivant. Le défi du politique n'est autre que d'assurer un maintien de la continuité de la vie. Si l'on peut critiquer les références trop rapides à la notion de résilience qui peut servir à véhiculer des conceptions très conservatrices, les processus de résistance et d'adaptation permettent de penser des formes

bateau, avion. Cependant, ne rencontrant pas d'obstacles à se déplacer, leurs périples les conduisent à affronter des épreuves allant jusqu'à mettre en péril leur propre vie.

615 Les travaux de Catherine Malabou sur la plasticité s'inspirent de la capacité des tissus vivants à se reformer après avoir été lésés. Les philosophes ont longtemps considéré le vivant comme une sorte d'instance passive qui était condamnée à recevoir des accidents et des chocs venus de l'extérieur. Malabou s'inspire de Hegel pour qui la subjectivité est certes passive mais plutôt plastique. La subjectivité donne forme à cela même qu'elle reçoit. Elle est donc à la fois passive et donatrice de forme. Dans un article de 2005 intitulé « La plasticité en souffrance », s'inspirant de la pensée hegélienne et des analyses des ex-voto de Didi-Huberman, Catherine Malabou explique : « Je dirai, pour radicaliser ces très belles analyses, que, lorsque le donateur souffrant fait modeler dans la cire l'empreinte de son mal, il ne fait que répéter la situation originaire de toute subjectivité en tant qu'elle est toujours en souffrance d'avenir et qu'elle offre son propre corps à l'inscription de ce qui passe comme autant de blessures, de traumatismes, mais aussi d'espérances de transformations de changements et de guérison […]. L'organique et le temporel se rencontrent dans ce pur frayage pathique » (Malabou 38).

de vie émergentes et radicalement nouvelles. Le résistant est celui qui se met en péril en s'interrogeant sur la façon d'affaiblir les centres de pouvoir et de domination de façon à ce que la vie continue à vivre malgré tout[616]. Nous nous intéresserons d'abord à ces fragiles transmissions assurant l'articulation du social et de la vie, garantissant la plasticité des formes de vie et ainsi leur pérennité. Nous verrons ensuite qu'une condition indispensable à cette dynamique est l'établissement de connexions exigeant des qualités d'humilité. En effet, il nous semble que seule la création d' un rapport à l'humble puisse permettre de créer une authentique relation avec le vulnérable. C'est ce que Miguel Abensour appelle « Le choix du petit » (M. Abensour 2001, 271)[617]. L'inapparent, l'inaperçu, l'imperceptible, par l'attention spécifique qu'ils suscitent, offrent une possibilité de s'opposer efficacement aux rapports de domination et d'emprise. Être humble implique de se soustraire au choc violent qui, à tout moment, en nous mettant au même niveau qu'elle, risque de nous faire basculer dans une complicité avec l'injustice. Nous tenterons d'analyser les formes de résonances subjectives singulières du vécu humble et vulnérable avec le collectif, telles qu'elles apparaissent dans notre corpus. Pour finir, nous aborderons la question de la singularité et nous verrons qu'une politique du vulnérable consiste à s'affranchir de toute problématique d'appartenance ou d'intégration à un collectif en créant les conditions favorables à la constitution d'un commun nourri de relations vivantes de contiguïté et de voisinage. En effet, définir l'intersubjectivité sensible et vulnérable comme fondatrice du politique permet de concevoir un universel et un singulier qu'il ne s'agit plus de concilier a posteriori mais qui simplement se présupposent[618].

---

[616] Dans *Moyens sans fin*, Agamben écrit : « La survivance politique des hommes n'est pensable que sur une terre où les espaces auront été troués et topologiquement déformés, et où le citoyen aura su reconnaître le réfugié qu'il est lui-même » (Agamben 2002, 37).

[617] Antonia Birnbaum commente ainsi « Le Choix du petit », postface à *Minimalia Moralia* d'Adorno, rédigée par Miguel Abensour, texte établissant, selon elle, une affinité entre les pensée d'Adorno et de Benjamin: « il [Abensour] fait d'entrée de jeu valoir la souffrance comme l'affect dont rendrait compte le petit, et il associe le « petit corps fragile humain » tirée *d'Expérience et Pauvreté*, à un déni de l'individuel. Ce sont là des traits typiquement adorniens » (Birnbaum 63). Il est fait ici référence au passage célèbre d'*Expérience et pauvreté* où Benjamin exprime toute la fragilité de l'être humain depuis la description du front de la Première Guerre mondiale : « paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de force traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain » (Benjamin 365).

[618] Quand Agamben parle de « la communauté qui vient » et de « l'être singulier », il les définit comme indépendants de tout institué et se constituant uniquement par la relation : « L'être singulier retire de son appartenance à telle ou telle propriété, qui l'identifie comme membre de tel ou tel ensemble, de telle ou telle classe […] et il est envisagé non par rapport à une autre classe ou à la simple absence générique de toute appartenance, mais relativement à son être-tel, à l'appartenance même » (Agamben 1990, 10).

b.1) Survie et fragiles transmissions

L'expérience vécue du vulnérable révèle souvent des bribes de vérité faisant subrepticement irruption, comme si, par elles, cherchait à se transmettre au sujet un savoir auquel il n'aurait jamais pu normalement accéder. Cela est surtout vrai dans les cas d'extrême vulnérabilisation, comme face au danger, où il arrive que le sujet, cristallisant son énergie en un effort intense, ressent l'impression d'accéder à des dimensions inconnues. Sándor Ferenczi s'est particulièrement intéressé à ce mécanisme qui permet au sujet de rejoindre une partie mystérieuse de lui-même où il puise les forces nécessaires à un ultime « sauvetage du moi » (Ferenczi 2006, 42)[619]. Ainsi, s'ouvre une brèche qui fait apparaître un inattendu et un rapport très différent au monde et à l'autre, issus de la perspective angoissante d'une perte absolue de soi[620]. Néanmoins et de façon plus ordinaire, tout sujet pensant à sa propre mort s'interroge sur ces dimensions qui relèvent certainement plus de l'ordre de l'humain que de l'action de mystérieuses forces surnaturelles. La problématique politique que nous cherchons à définir autour du renoncement à toute position de surplomb et de maîtrise pourrait trouver une inspiration dans l'exemple de ces situations ultimes. La référence à un sujet en quête d'éternité et d'invulnérabilité s'effacerait alors au profit de celle de son inscription dans une dynamique plus humble et le politique deviendrait le lieu privilégié de circulation du souci des autres et particulièrement des plus vulnérables. Il est fréquent d'opposer deux types d'individus : ceux qui seraient centrés sur eux-mêmes et d'autres qui seraient sensibles à la détresse de leurs semblables. Ce type de dichotomie ne permet pas de penser le politique car il fige des sujets dans de prétendues qualités ou défauts. En revanche, on peut imaginer que tout individu quel qu'il soit, en fonction des événements de son existence, peut s'inscrire dans des dynamiques qui le feront évoluer vers plus d'altérité.

---

[619] Dans *L'homme et sa psychose,* Gisela Pankow illustre cette notion (Pankow 60-61) à partir du récit que Jean Cayrol fait, dans son *Œuvre lazaréenne,* de la vie des camps au chapitre « Lazare parmi nous », insistant sur cette capacité dont dispose tout sujet de se désadapter de la réalité pour survivre : « Ce qui soutenait bien souvent le prisonnier, c'était cette faculté unique de désadaptation de la situation présente ; sa force et sa résistance arrivaient à devenir extraordinaires parce qu'au moment où on les bafouait, apparaissaient souvent le vieux pommier de son jardin ou la démarche apeurée de son chien ; il était acculé à une pauvre image, à une prière, à un secret et il faisait front » (Cayrol 773).

[620] L'analyse que fait Délia Popa du texte de Cayrol la conduit à suggérer que, dans l'épreuve de la perte la plus dévastatrice, se maintient toujours une forme de subjectivation indestructible : « Cette perte demeure relative ; de fait, elle permet au torturé d'investir un autre lieu à partir duquel sa souffrance actuelle puisse être minimisée voire niée. Les « pauvres images » invoquées par Cayrol ont ainsi le pouvoir de maintenir une forme de subjectivation que la destruction et la violence ne peuvent atteindre » (Popa 165).

Dans *Jerusalem*, Musa Musa rencontre son ami Tongo peu de temps avant que ce dernier ne meure. Tongo est inquiet de ce qu'il adviendra de ses proches mais aussi de l'avenir de son peuple après sa disparition :

> 'And you come to see me now? You're lucky you caught me.'
> 'You're not ready to die just yet.'
> 'Almost.' […]
> The chief watched him a second, then shook his head, lay back and regarded the ceiling. 'The worst is for Kuku,' he said quietly. 'She has looked after me but soon I'll be gone. When she is sick like me, who will look after her? When she is gone, who will look after Tong Junior? I suppose he must go to my brother but it is not the best solution. And who will look after the people? Zimindo is almost deserted. The healthy run to the city while the sick bury the starved before hiding in their houses. I tell you brother zakulu, the same thing that has happened to me is happening to us all.' (J 82-83).

S'esquisse dans ces lignes une forme de message ultime qu'avant sa mort Tongo souhaite transmettre au zakulu. Comme l'a analysé Sartre, la mort est toujours un rapport à l'autre. Dans *L'Être et le Néant*, il positionne la mort du sujet en rapport avec l'avenir de ceux qui vont lui survivre : « Ainsi l'existence même de la mort nous aliène tout entier, dans notre propre vie, au profit d'autrui. Être mort, c'est être en proie aux vivants. Cela signifie donc que celui qui tente de saisir le sens de sa mort future doit se découvrir comme proie future des autres » (Sartre 1943, 628). Au-delà de l'excessivité du terme de « proie », cette remarque explique bien comment celui qui va mourir ne peut que s'en remettre, tel Tongo, à un autre auquel il va confier la responsabilité de le maintenir dans une continuité vivante. Il est significatif que, pour Tongo, cette continuité soit celle du souci des autres. Cet exemple ne peut qu'inciter à s'intéresser étroitement à ces formulations souvent anodines par lesquelles le sujet — certes le plus souvent face à la mort mais aussi en d'autres circonstances —, dépasse la relativité de son expérience personnelle pour s'ouvrir à une dimension plus vaste et généreuse en cherchant à maintenir un lien avec une vitalité collective à laquelle il est conscient de participer.

S'il existe des personnages en rapport permanent à la mort, ce sont bien les personnages de McGregor. Tout au long d'*Even the Dogs,* comme nous l'avons vu, ils vivent le deuil de leur ami Robert, dans une culpabilité inexprimable associée à un besoin impérieux de maintenir un lien avec lui. Danny et Mike sont peut-être les plus « mal lotis » de ce petit groupe, toujours en quête d'un lieu pour dormir, d'une cage d'escalier, de toilettes, d'une cours d'immeuble. Au terme d'une nuit glaciale, ils expriment l'impression qu'ils auraient pu ne jamais se réveiller, constatant que cela aurait été une façon, sans doute, assez douce de mourir :

> Woke in some yard one morning and found a whole bunch of dead mice about the place, frozen solid. Lucky they woke up at all that time. Some cunts don't. Easy to

> get too cold and not wake up, easy to get damp and stay damp and not do any fucking thing about it, numbed out by the gear and it don't feel no different anyway. End up frozen solid like them mice. Take a last dig and curl up and go to sleep and never fucking wake up. Some bloke looks like he's still snoozing in the morning only he's gone milky-blue and he's stone cold to the touch. It happens. There's worse ways to go (ED 51).

Ce qu'ils expriment n'est pas sans relation avec l'interrogation qui les obsède, concernant les conditions dans lesquelles Robert est mort. De façon encore plus significative, ils cherchent un moyen de se rapprocher de lui. Dans cette scène très révélatrice, s'exprime, sous un angle symptomatique, l'approche spécifique du corps qui caractérise *Even the Dogs*. La mort y est appréhendée comme un phénomène avant tout d'ordre corporel. Elle n'est que très peu métaphorisée demeurant, tout au long du texte, une réalité très physique. Le lien que Danny et Mike établissent avec Robert passe par des sensations corporelles, ce froid, cette humidité, cet engourdissement, que peut-être Robert a ressentis, comme eux, en entrant dans la mort, le corps replié en position fœtale dans un abandon absolu. Depuis que Robert est mort, les personnages de McGregor vivent dans une sorte de face à face permanent avec son cadavre avec lequel ils opèrent, par un effet de miroir, une véritable identification. En ayant vécu une situation où ils auraient pu « ne plus se réveiller », ils n'ont pas véritablement retrouvé Robert, mais ils se sont senti très proches de lui. Le texte évoque la création d'un lien qui peut sembler trouble entre un « déjà mort » et un « encore vivant » qui chercheraient inexorablement à se rapprocher. Pour Danny et Mike, Robert n'est plus cet autre devenu absent à jamais mais demeure un corps qu'ils peuvent encore se réapproprier. Le désir conscient ou inconscient de tout endeuillé est de maintenir un lien avec le disparu. Ce lien peut prendre des formes variées : spirituel, psychique, mémoriel… Dans *Even the Dogs*, les endeuillés font l'expérience d'une forme d'identification par le partage d'une expérience corporelle qui pourrait ressembler à celle de la mort. Il peut sembler transgressif d'approcher la clinique du deuil sous l'angle d'une figuration dans le corps[621] qui conduit inexorablement à la réalité du cadavre. Cependant la mort, comme également la survie, renvoient toujours à une corporéité qu'il faut alors appréhender dans un sens très large[622]. Les personnages d'*Even the Dogs* n'ont pas le souhait de mourir et

[621] Cette figure d'un rapport très physique et corporel avec un personnage mort est symptomatique de l'œuvre de Maupassant. On peut retenir « Sur l'eau », l'un de ses *Contes fantastiques* (Maupassant 1973, 89-95) dans lequel s'opère une sorte de fusion avec le corps d'un cadavre. Cependant, à l'inverse des personnages de McGregor, le personnage de Maupassant veut s'en libérer, bien que cela lui soit impossible, car l'ancre de son canot est irrémédiablement accrochée au corps du mort.

[622] Dans *L'Énigme du deuil*, Laurie Laufer se penche sur la problématique de l'endeuillé à travers l'investissement de l'endeuillé a « son mort ». Elle revisite la notion de survivance qu'elle associe à la revenance de formes disparues comme sous l'effet d'un réagencement de restes psychiques : « C'est un déjà éprouvé qui fait retour. Une façon de retrouver pendant de courts instants fugitifs l'être disparu. S'agit-il d'une hallucination propre au parcours du deuil. Un éprouvé de survivance dans le processus de deuil dans la mesure où la distance séparant le réel de l'imaginaire dans le domaine de l'absence est toujours précaire. Étrange sentiment de rencontre dans le réel avec l'absent. Comment vivent les images du disparu dans la vie psychique de l'endeuillé ? Qu'est-ce que voir le mort ? (…) Quelle parole la forme en retour rend-elle possible ? (…) Comment retrouver

n'imaginent sans doute pas que, morts, ils rejoindraient Robert. Ils ont seulement l'intuition que certaines expériences leur offrent le moyen de se réapproprier[623] Robert. En effet, le roman de McGregor suggère l'existence d'une énergie qui, n'ayant rien de surnaturelle, mais de nature corporelle et solidaire, émanant indistinctement des vivants et des morts, alimente la dynamique par laquelle se transmet, hors de toute fantasmagorie, une responsabilité à l'égard de ce qu'il faut continuer à faire vivre[624].

Dans *Cloud Atlas*, selon d'autres formes, on retrouve de façon évidente la même problématique. Le discours de Meronym exprime souvent cette possibilité d'expérimenter un dépassement de la relativité de toute expérience personnelle. Comme nous avons eu l'occasion de l'analyser, chacun des personnages du roman de Mitchell ne jouit jamais que d'un point de vue partiel et limité, tout en en se sentant intuitivement participer à un devenir qui le dépasse et dont il perçoit quelques signes fugaces[625]. Meronym tentera de révéler la vérité concernant Sonmi à Zachry et de lui faire comprendre qu'elle n'a rien de divin n'étant qu'une figure historique.

> I wondered where'd my tribesmen's souls be reborned now Valleyswomen'd not be bearin' babbits here. I wished Abbess was there to teach me 'cos I cudn't say an' nor could Meronym. *We Prescients*, she answered, after a beat, *b'lief when you die you die an' there ain't no comin'back.*

---

un « quelque chose », un reste de l'objet perdu lorsque la mémoire semble l'avoir effacé ? Telles sont les questions que pose cette notion de *Nachleben*, traduite par survivance » (Laufer 2015, 84).

[623] L'usage du terme de « réappropriation » est particulièrement délicat quand on le positionne en rapport avec la mort. En effet, il peut évoquer une référence implicite à de nombreuses philosophies allant du stoïcisme à des métaphysiques voire des théologies très contemporaines. Il correspond pourtant bien à ce rapport subjectif et partagé que les personnages établissent avec « leur mort » mais il faut alors le comprendre dans sa signification la plus immédiate.

[624] Dans *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002), Georges Didi-Huberman propose une relecture de la notion clef de survivance (Nachleben) qui est au cœur de la pensée de ce célèbre historien de l'art. Elle a effectivement été trop souvent comprise comme traduisant l'idée d'une simple transmission d'un héritage culturel de générations en générations. Didi-Huberman lui redonne sa dimension de symptôme, au sens psychanalytique, comme procédant à un retour de formes vécu sur un mode inconscient et produisant toujours un effet de désorientation. Pour Warburg, il est en effet essentiel de se pencher sur les images comme traces, et de remonter à leurs sources. Selon lui, ce que l'on s'imagine comme effacé et perdu à jamais, ne l'est nullement. Les traces ne cessent de révéler des indices qui deviennent lisibles à condition d'être sensible à leur manifestation symptomatique : « Le symptôme — telle est son étymologie — renvoie à ce qui tombe, non à ce qui signifie. Avec lui les signes eux-mêmes explosent : ils jaillissent en gerbes puis ils s'écroulent avant un nouveau feu d'artifice » (Didi-Huberman 2002, 298). Cette approche conduit à s'interroger sur l'existence d'une responsabilité très spécifiques vis-à-vis de ce qui continue inéluctablement à vivre et peut se manifester en resurgissements imprévisibles depuis les empreintes du passé.

[625] Mettant en parallèle le roman de Haruki Murakami, *1Q84* (2010) et *Cloud Atlas*, Scott Selisker insiste sur la façon dont l'action des personnages de ces deux romans, s'insérant dans des contextes complexes dont ils n'ont qu'une vision très partielle, correspond à une vision politique antitotalitaire : « These novels make a project of describing complex worlds and their unfathomable contours while at the same time portraying characters who attempt to act within a world of which they have only partial knowledge. This emphasis on complexity is essentially antitotalitarian and antifundamentalist in its political orientation. It also brings to the fore the kinds of partial and networked agency that are difficult but necessary to describe - indeed, in both novels, many characters' actions have wholly unintended and unpredictable effects on others who are far distant. In taking on that complexity, Mitchell encourages us to move beyond both a traditional liberal notion of individual freedom and the conspiracy theory's spectacle of absolute unfreedom » (Selisker 456-457).

> But what' bout your Soul? I asked.
> *Prescients don't belief Souls exist*.
> But ain't dyin' terrorsome cold if there ain't nothin' after?
> *Yay,* she sort o' laughed but no smilin', nay, *our truth is terrorsome cold* (CA 317-318).

Meronym ne croit pas en l'âme ni, comme les habitants des Vallées, dans une transmutation de l'âme d'un mort à chaque naissance d'un enfant. Elle connaît le rôle historique de Sonmi et ne peut, contrairement à Zachry, lui accorder le rang de divinité. Elle est consciente que sa « vérité » est d'une « froidure terrible » (CA.t 429). En cela, Meronym est un personnage très politique car l'on peut considérer qu'il n'y a de politique authentique que lorsque l'on s'occupe du sort des hommes en ce monde et non de leur salut dans un hypothétique au-delà. Le souci d'immortalité, qui est un thème essentiel de *Cloud Atlas,* y est présenté comme fantasmagorique, ayant pour effet d'occulter une appréhension du vivant comme dynamique à laquelle la mort dresse une limite absolue et sans doute nécessaire. Il semble inévitable que continuent à s'élaborer des constructions intellectuelles cherchant à justifier l'existence d'un au-delà de cette limite[626]. La perspective d'un « après », qu'on l'appelle résurrection, réincarnation, enfer, paradis, représente un tel enjeu qu'elle exige de s'y consacrer pleinement. Relevant d'un monde très intérieur et intime mais conditionnant un avenir personnel qui pourrait être idyllique ou cauchemardesque, elle impose des priorités d'un tout autre ordre que ceux du présent et du commun. D'une certaine façon, *Cloud Atlas* offre une autre version de ce schéma, si toutefois cette idée peut même se concevoir. Le roman se construit dans une interpénétration d'événements aux issues incertaines, constituant un monde en permanente gestation, offrant, par ses ressources infinies, la possibilité d'imaginer le devenir de l'humain selon de multiples scenarios. Les perspectives pourraient être, certes, très sombres mais existent aussi de petits espaces où s'expérimentent les conditions d'un monde meilleur. David Mitchell propose ainsi au sujet une voie pour dépasser sa finitude en engageant sa responsabilité dans un jeu de connexions infini le reliant à tous les autres vivants mais aussi aux morts et à ceux qui ne sont pas encore nés. Le devenir, quand il est infiniment ouvert, comme c'est le cas dans *Cloud Atlas*, est un moyen de se libérer de toute fatalité et de toute pesanteur. Cela étant, d'une façon parfois difficile à percevoir, *Cloud Atlas* propose en réalité un renouvellement radical du sens même de la représentation littéraire en la libérant de toute figure imposée et de tout

[626] On peut remarquer dans le monde anglo-saxon un véritable engouement pour des travaux philosophiques proposant une « métaphysique de la substance ». S'inspirant de Thomas d'Aquin, ce sont des démonstrations cherchant à prouver l'existence d'une forme substantielle qui serait, elle-même, cause. De façon un peu rapide, cela peut se résumer comme des tentatives philosophiques pour justifier l'existence de l'âme. Dans ce courant on peut citer des auteurs comme Edward Jonathan Lowe, Barry Smith, David Armstrong et en France, Michel Bastit.

asservissement à la moindre logique identitaire[627]. David Mitchell expérimente ainsi une forme narrative exprimant l'émergence d'un corps politique qui se définirait comme « communauté de co-existences, de co-présences, infiniment instanciées en un corps myriade » (Bernard 2018, 253)[628]. La trame de *Cloud Atlas* se tisse à partir de l'étonnante capacité de chacun des six personnages emblématiques du roman à léguer le récit de leur propre existence à une postérité universelle qui va en assurer la survie. Ainsi, Luisa Rey finit par recevoir les huit dernières lettres qui lui manquaient de la correspondance entre Frobisher et Sixmith :

> The other item of mail is an airmailed package from Megan Sixmith, sent in response to Luisa request. The package contains the final eight letters Robert Frobisher wrote to his friend Rufus Sixmith. Luisa uses a plastic knife to slit the package open. She removes one of the yellowed envelopes, postmarked 10 October 1931, holds it against her nose and inhales. *Are molecules of Zedelghem Château, of Robert Frobisher's hand, dormant in this paper for forty-four years, swirling in my lungs, now, in my blood?*
> Who is to say? (CA 453).

À la réception de ces lettres, Luisa donne l'impression qu'elle accueille Frobisher en personne. Elle exprime même le ressenti d'un contact très physique et corporel avec lui. On pourrait parler d'une sorte d'« introjection »[629] de Frobisher en elle-même. L'analyse qu'en propose Christophe Duret dans un article publié en 2017 intitulé, « Entre corps animal et corps médial. La communauté écouménale dans l'œuvre romanesque de David Mitchell » est saisissante : « Significativement, Rey conjoint dans l'acte d'introjection à la fois le corps de Frobisher et un lieu indissociable de son existence, comme si l'un et l'autre étaient, par nature, insécables » (Duret 10). L'expérience introjective, si elle ne peut se comprendre que comme phénomène psychique, est accompagnée de sensations corporelles. Elle permet d'appréhender une survivance qui n'aurait plus aucun caractère de projection imaginaire dont la forme la moins fantasmée reposerait sur l'espoir de se perpétuer dans les souvenirs de l'autre. Dans *Cloud*

---

[627] Cela tient essentiellement au processus de recomposition subjective incessante caractéristique de la structure du roman, déconstruisant toute notion d'identité stable et affirmée. Peter Childs et James Green en offrent l'analyse suivante : « *Cloud Atlas* articulates a similar conflation of narrative and subjectivity as storytelling and memory, life and fiction, merge into each other. Yet although Mitchell's characters shape themselves and the world through the stories that they tell, the recurrence of particular images, thoughts and experiences, gives their narratives an intertextual, already-read quality whose effect is to undercut the notion of distinct, self-authored identity » (Childs and Green 39).

[628] Catherine Bernard explique sa vision d'une représentation ouvrant sur un « commun possible » à laquelle, il nous semble que la construction de *Cloud Atlas* répond pour une grande part : « Il ne s'agit pas d'imaginer la bonne forme qui saisira l'identité de la vision et du monde. Il s'agit au contraire, de désajointer représentation et identité pour ouvrir les intervalles d'une praxis non conforme, désorientée peut-être, mais surtout réorientée vers l'invu, l'insu du corps politique (Bernard 2018, 256).

[629] Le concept d'introjection a été originellement développé par Ferenczi dans « Transfert et Introjection » (Ferenczi 1968, 93-125). Il y définit l'introjection comme le processus inverse de la projection, consistant à intérioriser l'autre en soi, de telle sorte que s'opère l'abolissement de toute frontière entre soi et l'autre, comme entre dedans et dehors.

Atlas, survivre consiste plutôt à se relier à des vies imaginées du passé et de l'avenir, comme s'il fallait simplement les accueillir, les laisser venir à soi. La particularité de cette dynamique est de ne jamais procéder à aucune forme d'effacement, puisque le sujet ne se positionne pas dans l'intention ni l'inscription mais plutôt dans l'attente et la réception. Dans « Le sujet de l'héritage » René Kaës rappelle : « Rien ne peut être aboli qui n'apparaisse quelques générations après […] comme signe même de ce qui n'a pu être transmis dans l'ordre symbolique […]. La lettre parvient toujours à son destinataire même s'il n'a pas été constitué comme tel par le destinateur : la trace suit son chemin à travers les autres jusqu'à ce qu'un destinataire se reconnaisse comme telle » (Kaës1993, 45).

b.2) Humilité et résonances intersubjectives

L'attente — comme nous l'avons analysé — est un rapport vulnérable au monde mais il est aussi un positionnement humble, favorisant l'accueil d'un inédit qui peut advenir par la connexion à un champ d'influences mutuelles et réciproques où se dissout toute illusion de maîtrise. Toute connexion opérant une interaction des sujets avec un champ vulnérable les animant de son énergie spécifique, ne peut que modifier leur relations aux autres et au monde, susciter en eux des interrogations voire contribuer à développer chez eux de nouvelles potentialités. C'est certainement le domaine de l'art qui illustre le mieux cette notion d'énergies insoupçonnées traversant les sujets, le reliant à d'autres sujets et les constituant ainsi en communauté invisible participant à un même processus de création. Ainsi, de multiples formes d'échanges féconds naissent de leur simple participation à une dynamique humble et relationnelle affranchie de toute notion de temps et d'espace. Ce n'est pas vraiment la conception de Robert Frobisher qui n'envisage la création qu'individuelle et l'idée qu'un artiste ne puisse en réalité créer que depuis l'œuvre des autres, lui semble tout à fait inacceptable :

> Had the devil of a spat with V.A. He dictated a toccata-like étude during this morning's compositional, it seemed deuced familiar, then I recognized the refrain from my own 'Angel of Mons'! If Ayrs hoped I'd not notice he was v. much mistaken. I told him straight — this was my music. He changed his tune: 'What d'you mean, your music? Frobisher when you grow up, you'll find that all composers draw inspiration from their environments. You're one of many elements in mine, drawing a fair salary, I might add, enjoying daily masterclasses in composition, and mingling with the greatest musical minds of the age.' (CA 463-464).

La métaphore de la goutte d'eau dans l'océan, qui est essentielle à la compréhension de *Cloud Atlas,* peut être élargie à une vision politique qui s'appliquerait au positionnement de tout individu dans toute société. La prétention à l'originalité, à l'authenticité, à la créativité a

longtemps été considérée comme une spécificité de l'artiste.[630] . Néanmoins si ce dernier est de plus en plus le perçu comme un humble maillon d'une chaîne de créateurs, tout sujet s'inscrit de façon semblable dans une époque et une histoire dont il n'est qu'un élément insignifiant. Cela tendrait à montrer qu'il n'y a pas de sens à valoriser l'originalité en tant que telle mais qu'il est préférable de s'intéresser aux formes par lesquelles sont exprimés des sentiments, des expériences, des vécus et à la façon dont ces formes sont sans cesse adaptées, remaniées. Comme l'artiste, tout sujet-citoyen n'aurait d'autre attitude possible que de s'associer à des processus collectifs qui lui échappent en grande partie mais avec toutefois le souci critique de la dynamique qui les anime, quitte parfois à tenter de l'infléchir voire s'y opposer[631]. La difficulté de Frobisher de s'insérer dans un commun, dans une chaîne de créations traversant les âges et les individus correspond, malgré sa condition de musicien, à une incapacité à inscrire son existence dans un rythme vivant. C'est une sorte de refus de s'associer humblement à un jeu d'interactions que l'on pourrait comparer à un phénomène physique de résonance[632]. Il arrive à tout individu d'être particulièrement sensible à une voix, un regard, un morceau de musique, un lieu, un livre… qui éveillent en lui une émotion particulière, faisant certainement écho à d'autres émotions. Cette simple observation est à l'origine, depuis peu, d'une réflexion sociologique et politique associée à un véritable changement de paradigme. En effet, le sociologue Hartmut Rosa a fait de la résonance un concept critique majeur, l'érigeant en outil capable de ralentir la tendance de plus en plus inquiétante à une instrumentalisation des sujets

[630] Les rhétoriciens ont toujours recommandé l'appropriation transformatrice de l'œuvre des maitres. Il s'agit toujours de s'inscrire dans une tradition en y apportant sa marque distinctive. Si les romantiques ont valorisé le génie créateur, au XXe siècle, ce fut le retour de balancier avec « la mort de l'auteur ». Cette mort s'accompagne inévitablement de l'effondrement de toute prétention à l'originalité.

[631] Dans le *Magazine Beaux-Arts,* on pouvait lire, en 1996, une interview du peintre Balthus stigmatisant le privilège accordé à l'individu créateur au détriment du processus créatif dont il affirme la nécessité d'un détachement par rapport à la personne du créateur. Ses arguments s'accompagnent d'une référence nostalgique à un Moyen Age idéalisé où n'aurait jamais eu cours de valorisation de la personne de l'artiste mais où ce dernier n'aurait fait que bénéficier d'un savoir-faire mis au service, non de l'expression de son intériorité, mais d'un universel abstrait : Dieu, la nature…L'artiste au sens d'individu ne serait apparu qu'à la Renaissance. Pour Balthus, plus l'art serait anonyme, plus il serait authentique. En effet, la notion de créativité individuelle peut être considérée comme surfaite. Frobisher incarne une mégalomanie de l'artiste qui se perçoit comme une sorte de medium solitaire et inspiré. On pourrait opposer à cette conception une approche de l'art mêlant émotion et partage collectif comme celle qui émergerait d'après Michel Maffesoli de nouvelles dynamiques qu'il associe à un processus d' « ingression » : « Si le progrès va vers l'extérieur, l'« ingrès » quant à lui renverrait à une dynamique qui n'est plus orientée vers un projet lointain mais qui va favoriser, pour le meilleur et pour le pire, l'expression de diverses manières de quelque chose de l'ordre de l'émotionnel : un culture du sentiment d'appartenance à partir d'un lieu donné. […].Il s'agirait donc de la ré-emergence de quelque chose qui avait été durablement gommée, oubliée, voire déniée […], quelque chose qui renvoie à ce qui est structurellement pluriel […] (Maffesoli 2004, 35).

[632] Il y a une différence essentielle entre empathie et résonance. L'empathie désigne le mode particulier par lequel un sujet s'identifie à l'autre et se projette au point de ressentir des situations de la même façon que l'autre. Par la résonance, le sujet est affecté de manière très sensorielle tenant de sa sensibilité organique et corporelle.

et du monde[633]. Il est certain que la résonance associe le fait d'être affecté à celui de la réaction qu'il suscite, ce qui est le propre de toute expérience sensible. L'inscription dans un mode de résonance n'est possible que pour un sujet s'acceptant vulnérable car il lui faut accueillir l'éventualité d'être affecté d'une manière qu'il ne va pas nécessairement contrôler. Nous ne sommes pas loin de cette dynamique vulnérable que nous cherchons à définir depuis le début de cette thèse[634]. La résonance correspond selon Rosa à une expérience de vibration entre le sujet et le monde en une sorte de synchronisation l'éloignant de toute prétention à la moindre position de maîtrise et de surplomb. Rosa critique aussi en convergence avec les analyses de Philippe Descola[635] et de Bruno Latour la distinction radicale entre le monde humain et celui de la nature et des choses. Il en appelle à une forme d'humilité réaliste de notre présence au monde. On peut effectivement se demander si cette humilité réaliste ne faciliterait pas, en effet, le déploiement d'une dynamique vulnérable au sein de l'espace politique. Elle exige de ne pas se réfugier dans un monde d'idées abstraites mais de s'interroger en permanence sur sa façon d'être sensible à ce qu'expriment les formes de vie les plus vulnérables. Dans *Jerusalem*, après ses longues années passées au Zambawi et malgré son statut d'étranger, il est incontestable que Jim Tulloh est entré en résonance avec le sort des plus misérables de ce pays, au point de s'oublier lui-même :

> Most significant of all, though, was the effect this economic stress had on the individual psyche, with the prettiest occurrences developing fated significance and major events shrugged off as neither here nor there. Basically, it made everybody super-superstitious; no one more so than Jim Tulloh, who increasingly came to see his own wellbeing as tied to that of the nation.
> Jim had thrown in his lot with the country seven years earlier to the extent that he had even contracted its national illness. This meant that he regarded every minor

[633] Il faut évidemment faire référence à *Accélération* (Rosa 2005) ainsi qu'à *Aliénation et Accélération* (Rosa 2012). En relation avec notre réflexion sur la vulnérabilité, un livre et un article assez récents semblent particulières pertinents : *Résonance. Une sociologie de la relation au monde* (Rosa 2016) et « The responsive society. Listening as the essence of common good » (Rosa 2019).

[634] Comme cherche à le démontrer Alain Caillé dans un article de 2019, « Don et résonance. En écho à la sociologie de Hartmut Rosa. Vers une synthèse », il y aurait une complémentarité de la résonance avec le concept de don qui fera l'objet de l'analyse de notre dernière section : « le paradigme de la résonance — appelons-le comme ça — théorisé par Hartmut Rosa, dans le cadre de la sociologie critique de l'École de Francfort, une des plus importantes écoles sociologiques existantes, et le paradigme du don élaboré depuis une quarantaine d'années autour de la *Revue du MAUSS* dans le sillage de l'*Essai sur le don* de Marcel Mauss. Voyons dans cette congruence, dans cette résonance entre les deux paradigmes, comme un message d'espoir » (Caillé 2019b, 399).

[635] Lors d'une conférence où il présente son ouvrage *Par-delà nature et culture* (2005), Philippe Descola expose en ces termes le sens de ses recherches : « On peut même penser que l'anthropologie est née du défi de donner une réponse à ce scandale logique que constituaient, dans la seconde moitié du XIXe siècle, les informations rapportées par des missionnaires, des explorateurs, des marchands et les premiers ethnographes. Informations qui tendaient toutes à souligner le fait que, un peu partout dans le monde, des gens n'établissaient pas une distinction nette entre les humains et non-humains. […]. De là est né un trouble qu'il fallait dissiper, et je crois que l'anthropologie est née pour dissiper ce trouble. […]. C'est ce trouble qui continue à alimenter ma recherche (Descola 2007, 233).

> cough as an indisputable portent of doom, but also, contrarily, that the knowledge of his certain, impending, imminent death was sometimes as slippery and forgettable as a shopping list (J 279).

Le contact permanent avec la misère a opéré en lui un renversement psychologique radical. Ce qui lui avait toujours semblé insignifiant est devenu essentiel, et ce qui lui semblait important ne mérite plus pour lui aucun intérêt. Les potentialités qu'offre la relation sensible au vulnérable vont bien au-delà des seuls ressentis psychologiques internes offrant l'opportunité de se percevoir en interaction étroite avec des situations souvent intolérables. Jim estime que sa propre mort prochaine n'a pas beaucoup d'intérêt, donnant même l'impression d'être en mesure de hiérarchiser lui-même ce par quoi il sera affecté. Son indifférence à son propre sort correspond à une mutation de sa sensibilité. Alors que nous avons vu comment les rapports de pouvoir mènent souvent à une indifférence à l'autre, nous constatons ici la possibilité d'effectuer un tout autre cheminement. Dans *Donner la mort*, Derrida montre comment la responsabilité repose sur un rapport à sa propre mort : « Le sens de la responsabilité s'annonce toujours comme une modalité de se « donner la mort » (Derrida 1999b, 67). Il ne s'agit nullement pour Derrida de faire la promotion du suicide, ni même du sacrifice mais plutôt « d'interpréter la mort. S'en donner une interprétation, une figure, une signification, une destination » (Derrida 1999, 27). Ce serait, selon lui, la seule façon de s'affirmer en pleine lucidité face à sa propre finitude. De plus, comme le montre l'inachèvement de la mission que s'était donnée Jim, l'écart entre l'immensité de la tâche à accomplir et ses capacités limitées renvoie toujours le sujet à sa vulnérabilité. Ce retour ne peut que le conduire à continuer à agir « malgré tout » et surtout à s'inscrire dans un rapport au monde où sa sensibilité à l'autre l'emporte sur celle à son propre sort. L'attitude que suggère Derrida s'inscrit radicalement au cœur de la dynamique vulnérable au sens où tout souci de maîtrise et de contrôle par le sujet de ses propres intérêts disparaît totalement. C'est un positionnement à l'exact opposé de tous les critères de la modernité. On peut comprendre qu'il ne puisse être vécu que par un sujet en étroite proximité avec l'éventualité de sa propre mort, situation dans laquelle le travail de l'imaginaire ne prend aucun repos. Le réel peut alors prendre des dimensions impressionnantes d'insignifiance et toutes les errances, toutes les divagations et tous les délires deviennent possibles. Après avoir pris conscience de l'insignifiance, il reste en effet tout à imaginer, à commencer par inventer un « essentiel ». D'une certaine façon tout est désormais possible à Jim Tulloh puisqu'il n'attend plus rien, n'espère plus rien. Il peut accéder à l'autre au sens que lui donne Levinas dans *Le Temps et l'autre* : « Seul un être arrivé à la crispation de la solitude par la souffrance et la relation avec la mort se place sur un terrain où la relation avec l'autre

devient possible » (Levinas 1983, 64). Jim crée ainsi un rapport très singulier a sa propre sensibilité dans une sorte de subir absolu. Cela fait penser à une disparition « très orientale » de l'ego par un processus d'immersion dans une sorte d'infini[636].

b.3) De l'épreuve de la vulnérabilité à l'émergence du singulier

La vulnérabilité, telle que nous l'avons appréhendée tout au long de ce travail, incite à imaginer des formes de subjectivation souvent radicales mais surtout détachées de tout velléité d'intégration dans un déterminisme social et politique quel qu'il soit. Ces formes ne peuvent être que singulières si l'on donne au concept de singularité un sens pleinement politique en lui enlevant son acception fréquente qui l'associe à une sorte d'individualisme exacerbé ou d'originalité. Nous nous inspirerons, à la suite d'Agamben, de cette « singularité quelconque »[637] qu'il définit comme singularité sans aucune condition d'appartenance. Elle nous semble en effet être parfaitement adaptée à ce défi que constitue l'approche politique du vulnérable. Il ne s'agit plus de connaître, de reconnaître et encore moins de valoriser des identités données ou assignées, mais de s'interroger sur un commun naissant d'une interaction vulnérable et créative dont la finalité n'est jamais prédéterminée[638]. Le commun se constituerait ainsi comme émergeant de configurations vulnérables à la convergence de lignes de forces aux cheminements imprévisibles. Il faut toutefois s'interroger sur la capacité des processus vulnérables, par leur juxtaposition voire leur convergence, à véritablement faire naître du commun.

---

[636] Les travaux du philosophe japonais Kimura se réfèrent à une nécessité de décentrement radical du sujet vers l'intersubjectivité qui devient déterminante et centrale pour le construire comme être en relations. En japonais, « aida » c'est ce qui est « entre ». Dans ses *Écrits de psychopathologie phénoménologique*, il écrit : « Pour les Japonais, l'individu ne saurait d'abord être envisagé en tant que monade isolée instaurant après coup une relation avec les autres. Au contraire, ils considèrent que l'aida interpersonnel est premier et qu'ensuite seulement il s'actualise sous la forme de « soi-même et des autres ». L'aida n'est pas une simple relation mettant en rapport des existences séparées mais il est le lieu commun originaire de ces existences multiples. Chacune d'elles ne peut se constituer en un soi individuel que sur le fondement de cet aida » (Kimura 1992, 36).
Il est difficile d'appréhender cette notion avec des concepts occidentaux. L'espace transitionnel de Winnicott en est assez proche mais demeure un concept partant de l'individu. Il nous semble que la pensée de Michel Henry, en cherchant à définir un sujet traversé par un jaillissement vital, qui non seulement le fait vivre mais assure sa relation permanente avec les autres, en est assez proche.

[637] Dans *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Agamben définit une communauté sans aucun sentiment d'appartenance constituée de singularités dénuées de toute identité : « Ce que le quelconque ajoute à la singularité n'est qu'un vide, une limite : le quelconque est une singularité plus un espace vide, une singularité finie et toutefois indéterminable selon un concept » (Agamben 1990, 109). Pour Agamben, la forme de vie assure cette singularité puisque l'État ne peut en avoir de véritable représentation.

[638] Aristote, dans sa *Politique,* exprime déjà cette idée que le commun n'est pas défini par une finalité a priori mais qu'il n'est initialement que le lieu de rencontres improbables qui ouvrent sur des éventualités assez hasardeuses pouvant se révéler bonnes comme mauvaises. Le rôle de la politique va consister, en donnant une cohésion à la Cité, à garantir à ce lieu une harmonie qu'il nomme « bien commun » autour des notions de droit et d'égalité : « En réalité, ce qui est droit, doit être pris au sens d'égal, et ce qui est droit au sens d'égal a rapport à l'avantage de la cité toute entière et au bien commun des citoyens : or un citoyen est d'une façon générale celui qui participe tour à tour au droit de gouverner et à celui d'être gouverné » (Aristote 230).

Des événements souvent confus et désordonnés, parfois violents, qui constituent la trame de *Lionel Asbo,* n'émerge jamais de commun. Les conditionnements, les formatages, les automatismes sont trop puissants pour qu'une dynamique singulière et vulnérable puisse émerger. L'autre et le monde restent appréhendés comme des entités confuses, floues et surtout hostiles. Cette sensation, Desmond la ressent de façon tangible devant son écran de télévision :

> First the wall-wide TV, impressive in itself but almost impossible to watch. You couldn't get far enough away from it, and the colours swam and everyone wore a wraithlike nimbus of white. Whatever was actually showing, Des always felt he was watching a documentary about the Ku Klux Klan (LA 16).

L'absence de recul donne une dimension spectrale aux personnages apparaissant à l'écran, donnant l'illusion d'être dissimulés sous de vastes capes blanches. Un effet d'indistinction et de menace s'est substitué à toute forme de nuance. Toute image spectrale produit un effacement des singularités et des différences qui deviennent indiscernables, se confondant en un flou ambigu. Dans *Genèses, généalogies, genres et le génie*, Jacques Derrida parle à ce sujet de « brouille perpétuelle » (Derrida 2003a, 34). À la spectralité blanchâtre de l'écran, Desmond superpose l'image iconique des membres du Ku-Klux-Klan. Leurs chapeaux pointus, leurs cagoules cachant leurs visages et les rendant anonymes, suscitent la peur. La pièce où est situé le téléviseur, est trop petite et n'apparaît qu'une non-image qui est celle même de la désubjectivation et de tous les conditionnements. Comme dans l'ensemble du roman de Martin Amis, l'accès à la réalité du monde est brouillé et empêché et Desmond, désespérément renvoyé à lui-même et à ses fantasmes. La séparation ordinaire — d'un côté le sujet, de l'autre la société, le commun — , quand elle se manifeste selon des formes extrêmes, conduit le sujet à s'inscrire dans une sorte de fiction pouvant prendre des dimensions d'ordre pathologique. Elle correspond souvent à un effort conscient du sujet de se soustraire de tout commun pour se réfugier dans un cocon qu'il imagine protecteur. On retrouve ici la figure de l'« éternel spectateur » ou du « sujet flou » qui ne font jamais partie de la scène collective et évitent tout ce qui pourrait ressembler à un engagement[639]. À force d'être spectateur, le sujet se met nécessairement dans une position

[639] La représentation floue évoque une mauvaise distance par rapport aux objets. Elle permet aussi d'exprimer la distanciation du sujet par rapport à des problématiques qui ne l'affectent pas directement, sinon comme des menaces très vagues. Dans le cas de Desmond, on pourrait parler de la création d'un rapport désubjectivant au monde — se caractérisant par une incapacité de réagir, de défendre des convictions, d'apporter une réponse qui lui serait propre, — correspondant à la définition du « sujet flou » que propose le psychanalyste Philippe La Sagna : « […] sujet contemporain qui, faute d'être une réalité faite de symboles, de traits significatifs isolables, est désigné comme le *sujet flou contemporain*. Ce sujet semble être moins celui qui s'attaque aux valeurs que celui qui apparaît en dehors des valeurs, pour faire valoir et mettre à l'abri un reste de jouissance qui lui semble faire la substance de son être. […]. Un tel sujet peut se manifester comme moderne, liquide, désidentifié, mais flou : […] « J'ai du mal à avoir une vision claire et objective » — peut dire un homme […] qui souvent ne peut répondre quand on lui parle » (La Sagna 142). Il est significatif que Martin Amis utilise l'exemple d'un rapport médiatisé au monde de son personnage. La subjectivation politique que nous tentons de définir ne consiste pas à abolir toutes les formes de médiatisation mais de les

de repli et, petit à petit, il n'accède plus à la diversité du monde. Il se peut même comme c'est le cas de Desmond que la proximité avec l'écran soit telle que le souci de la singularité disparaisse. Rien d'authentique ne caractérise plus Desmond. Il est balloté au gré des événements et se contente de vivre à l'ombre de Lionel, tentant d'assumer le rôle de son contraire. Au voyou rebelle, il oppose la figure du gentil garçon docile et conformiste : « It was the way they'd always to manage it. The anti-dad, the counterfather. Lionel spoke. Des listened and did otherwise » (LA 56). La relation qu'il entretient avec Dawn est assez conventionnelle et sans véritable échange. Le formatage permanent empêche toute amorce de la moindre singularité. C'est un phénomène assez général caractérisant un sujet incité à développer son originalité mais dès que l'on commence à chercher ce que recouvre cette notion, elle devient vite incompréhensible. Cet impératif conduit le plus souvent à un conformisme désolant doublé d'effets aussi pathétiques qu'inutiles pour s'en liberer[640].

Au tout début de *What a Carve Up !,* la situation de Michael, est un peu semblable à celle de Desmond. Lui aussi est enfermé dans une sorte de solipsisme mais il parviendra, grâce à sa rencontre avec Fiona — comme nous l'avons précédemment analysé — , à construire une relation riche et sincère reposant sur un véritable partage de leur vulnérabilité. Malheureusement, Fiona tombe malade et meurt. La dynamique singulière, qui s'était amorcée entre eux, s'arrête brutalement. Les obsèques de Fiona d'une tristesse insupportable marquent le retour de Michael à un monde privé de sens :

> It was on just such an afternoon, some ten days ago, that Fiona's body had been cremated in the drab, cheerless setting of a suburban funeral parlor. The ceremony had been sparsely attended. There had been only Michael, a forgotten aunt and uncle from the South West of England, and a handful of her colleagues from work. The hymn singing was unbearably thin, ant the attempt to convene at a pub afterwards had been miscalculated. Michael had only stayed a few minutes (WAC 426).

L'événement est vécu sans aucune émotion comme une formalité nécessaire, accentuant le sentiment qu'il ne reste plus rien de Fiona. Jonathan Coe exprime sobrement le vide ressenti par Michael. Tout ce qu'ils ont vécu Fiona et lui, leurs sentiments, leurs émotions, leur façon de les partager ne semblent avoir servi à rien. Si le processus de subjectivation se construit par

---

penser comme des médiations susceptibles d'associer les sujets à des dynamiques collectives et non plus comme des processus qui accroissent chez les sujets le sentiment d'être à l'écart du monde.

[640] La métaphore du bourdon est très significative du positionnement de Desmond qui aimerait bien accéder à un autre rapport au monde mais qui se heurte à une vitre qu'il ne peut franchir : « …The setting was a panelled antechamber in Queen Anne's College, London. A fat bee kept bluntly knocking against the window pane, as if seriously expecting the viny garden to open and let it in. What was that doing here? It was early February. Des's mind was clogged and wordless; the vertical ribs of the radiators, he left, were giving off the acrid tang of a dry-cleaners's. He wiped the sweat off his upper lip, and reached with both sets of fingers for his brow » (LA 62-63). Desmond est séduit par cet extérieur séduisant fait de fraicheur et de verdure dont l'accès lui semble interdit.

les modalités par lesquelles le sujet établit son rapport aux autres et au monde, la douleur que crée la disparition d'un être cher, doit y tenir un rôle déterminant. Ce vécu vulnérable, contrairement à d'autres, ne peut faire l'objet d'aucune négociation. Comme nous l'avons analysé pour les personnages d'*Even the Dogs*, le rapport à la mort ne peut donc être pensé que dans la perspective d'une relation chaque fois singulière avec un commun, créant ainsi un lien spécifique entre les vivants. Le besoin qu'exprime Michael de rendre hommage, à travers le souvenir de Fiona, à leur vécu partagé ne peut se satisfaire de sinistres obsèques n'exprimant aucune forme de partage. La mort, renvoyant les endeuillés à leur vulnérabilité propre, exige une symbolisation exprimant une appropriation collective de leur perte, seul moyen pour eux de continuer à participer d'une dynamique de la vie. On peut penser que c'est parce qu'il s'inscrit dans un commun, que le rapport à celle ou celui qui est mort, peut exprimer une singularité faisant écho à la personnalité du disparu. On peut alors comprendre que, venant se greffer sur son chagrin, Michael ressente une terrible amertume quant à la façon dont se sont déroulées les obsèques de Fiona.

En revanche, le rapport que les personnages d'*Even the Dogs* établissent entre eux, à la mort de leur ami Robert, témoigne d'une dynamique vraiment singulière. En résonance avec leur culpabilité s'imposent à eux les réalités souvent insoutenables de la matérialité du cadavre de Robert, transporté, autopsié, puis incinéré, opérations dont Jon McGregor n'épargne au lecteur aucun détail. Contrairement au vide brutal ressenti par Michael, lors de la misérable cérémonie organisée pour Fiona, le comportement des endeuillés d'*Even the Dogs* ne traduit chez eux aucune émergence de sentiments de solitude ou d'abandon. Ils sont simplement là et accompagnent de façon solidaire leur ami, réussissant — au-delà du réalisme parfois sordide de certaines scènes — par leur seule présence à créer un climat apaisant, s'associant humblement à l'effacement progressif de l'image de leur ami. Il est difficile de qualifier cette énigmatique expérience des personnages de McGregor. Le terme de solidarité vient immédiatement à l'esprit mais avec une signification très éloignée des slogans qui veulent en faire un impératif ou même la décréter pire, la manipuler. Dans *Even the Dogs*, la solidarité est vécue comme un moment singulier, quelque chose de fugitif, de vulnérable qui passe, une sorte d'opportunité très fragile qui émane d'une peine et d'un remords partagés[641]. On ne sait même

[641] Nous avons examiné dans notre troisième chapitre comment, dans *Even the Dogs,* se créait, par le partage des souvenirs communs aux endeuillés, une articulation permanente d'absence et de présence donnant à la temporalité spécifique du roman une dimension collective. C'est à ce niveau que se situe la portée politique du roman de McGregor. Dans le chapitre qu'il consacre à l'œuvre de McGregor dans sa thèse intitulée *The Politics of Community in Contemporary British Fiction*, Peter Matthew Ely explique : « Remembering the dead is a communal task, and if community in its current incarnation has its own rituals of mourning, then it can also be open to the mourning of the coming community, the community of the 'not-yet', which emerges precisely through its own relation to the dead, which must speak through the voices of the dead that operative

pas si réellement, les personnages en sont conscients et chercheront à pérenniser cette expérience selon d'autres formes. Il est très probable que ce ne fut pour eux qu'un moment unique qui ne se reproduira plus. Pourtant, un chemin singulier s'est ouvert devant eux, un chemin qui pourrait être synonyme d'une autre forme de vie. Toutefois, leur précarité, leurs incertitudes, leurs addictions risquent de l'obscurcir de nuages très lourds. Toutefois, Jon McGregor nous aura donc offert une illustration de la façon par laquelle, d'une solidarité assumant une vulnérabilité partagée, émergent des formes singulières de vécu. La problématique habituelle consiste à faire l'hypothèse que les singularités, au prix de quelques efforts de renoncement, essentiellement en participant à des démarches altruistes, peuvent s'inscrire dans des schémas solidaires. *Even the Dogs* incite à inverser ce raisonnement. Les personnages de McGregor montrent en effet comment, à partir d'une solidarité fragile et même balbutiante, peut se révéler la singularité d'un commun issu, non de la mise en œuvre de concepts mais de la vulnérabilité même[642]. Il est certain que seul le procédé littéraire permet de dessiner de tels êtres qui, par leur dimension spectrale, sont d'emblée détachés de toute pesanteur individuelle. Toutefois, de leur présence fantomatique, émerge la possibilité d'une singularité libérée de tout lien d'appartenance identitaire et échappant à toute appropriation[643]. Ainsi le commun, émergeant du vulnérable, apparaît comme le seul et véritable vecteur du singulier[644]. Par l'autre et par une reconnaissance réciproque dans une vulnérabilité partagée, un lien se constitue, permettant cette re-différenciation du passé et du présent, du dedans et du dehors, de l'autre et de soi, et du retour de tout ce qui a été dénié. Rien n'a été, n'est, ni ne sera

community keeps silent. For both, the figure of temporal disruption is justice, which like death and community, constantly emerges through its own non-presence, in the impossibility of its own representation, and in the necessity of its demand » (Ely 140).

642 Dans l'interview qu'il a accordée à Caroline Edwards, Jon Mc Gregor explique que l'approche d'un commun, d'un « Nous », non plus selon des perspectives théoriques et encore moins « surnaturelles », a constitué pour lui une sorte de défi l'ayant incité à écrire *Even the Dogs* : « The business of the "we," the perspective — I think that was what made me decide that I wanted to write the book. It put me off for a long time because I've always been very uncomfortable with anything supernatural or non-realist, but it seemed like a perspective that had a lot of opportunities for doing different things — a narrative perspective that implicated the reader through this collective point of view and gave me the excitement to write the novel » (Edwards 2010, 234).

643 Dans *La communauté qui vient*. *Théorie de la singularité quelconque*, Agamben explique que l'État, par nature, ne peut que combattre les singularités : « La singularité quelconque, qui veut s'approprier son appartenance même, son propre-être-dans-le-langage et qui rejette, dès lors, toute identité et toute condition d'appartenance, est le principal ennemi de l'État. Partout où ces singularités manifesteront pacifiquement leur être commun, il y aura une place Tienanmen et, tôt ou tard, les chars d'assaut apparaîtront » (Agamben, 1990, 90).

644 L'ontologie de Jean-Luc Nancy illustre parfaitement ce processus. Pour lui, c'est une dimension spécifique au collectif qui facilite l'émergence des singularités. C'est ce qu'il appelle, dans *La Pensée dérobée,* le « koinos » (Nancy 2001a, 118) en tant que trait assurant une « réunion avec division » décidant de « l'expérience de l'homme au monde mais ne renvoyant à aucune essence commune. […]. Toujours il y a conjonction et disjonction, dis conjonction, réunion avec division, proche *avec* lointain, *concordia discors* et insociable sociabilité » (118).

oublié-dénié mais tout se recrée sous les formes d'une présence affective à jamais disponible. Les personnages *d'Even the Dogs* atteignent une dimension véritablement éthique en ce sens qu'ils dépassent radicalement les limites de leur individuation. Et c'est aussi, selon d'autres formes, le cas des personnages de *Cloud Atlas*.

Ces derniers ne parviennent certes pas à se libérer totalement de leur position limitée dans l'histoire humaine, mais celle-ci se révèle secondaire par rapport à une autre dimension qui leur fait partager une singularité déroutante. Cette singularité émerge d'une vulnérabilité pleinement assumée qui les conduit à des engagements créant un lien mystérieux entre eux, symbolisé par l'étrange marque de naissance qu'ils portent sur leur peau. Ewing, Frobisher, Luisa Rey, Cavendish, Sonmi et Meronym sont véritablement des êtres singuliers en ce qu'ils ont un rapport au sensible ne répondant à aucune explication d'ordre logique. Cette singularité s'inscrit dans une véritable vision politique qui ouvre sur une dynamique se déployant au travers d'expériences dont le sens échappe aux personnages eux-mêmes mais pourtant guide leurs actions[645]. Cela étant, le vécu des Ewing, Frobisher, Luisa Rey, Cavendish, Sonmi et Meronym, témoigne de l'existence de moyens de maintenir ce « commun », mais qui exigent de l'animer d'une énergie non maîtrisable et de l'inscrire dans une dynamique ouvrant vers des horizons totalement indéterminés. S'il est un personnage, par sa constitution même, initialement privé de toute singularité, c'est bien le clone Sonmi. Paradoxalement, en s'inscrivant dans une chaîne de solidarités, elle acquiert une dimension littéralement extraordinaire. Sa singularité émerge paradoxalement d'un récit planifié et scénarisé dans lequel elle a été piégée. La société de Nea So Copros, fondée sur le consumérisme et l'exploitation de clones, dont Sonmi était devenue l'égérie, n'a pas été renversée par leur rébellion qui était totalement manipulée. Peu importe finalement que cette rébellion ait été fictive et qu'elle ait été programmée pour alimenter la peur, elle révèle, par le personnage de Sonmi, une vision très inédite du politique. De la manipulation révoltante dont elle a été victime émerge une incroyable énergie. Démontrant qu'aucune volonté politique instrumentale ne parvient jamais à ses fins, elle déconstruit toute figure d'un sujet politique défini par l'autonomie de ses décisions et souverain dans ses actions. Elle devient la figure emblématique d'une subjectivation politique par laquelle des sujets vulnérables, impliqués dans des actions et des situations qui les dépossèdent d'eux-mêmes, sont

[645] Dans *La démocratie insensible* (2012), Matthieu de Nanteuil s'élève contre la façon dont les pratiques politiques réduisent les citoyens à des catégories formelles et abstraites qui sont simplement administrées. *Cloud Atlas* va dans le sens de cette réhabilitation du rapport sensible au monde et de la réhabilitation de la sensibilité des sujets dans leur rôle historique et politique.

animés d'une force dont eux-mêmes sont rarement conscients[646]. En effet, la forme de subjectivation que Sonmi incarne, offre aux énergies issues du vulnérable la possibilité de trouver un cheminement vers un commun singulier et inédit[647]. Comme le démontre la structure même du roman de David Mitchell, une politique du vulnérable ne semble donc pouvoir être mise en œuvre que par des actions participant d'expériences co-exposées au monde et partagées. Ces dernières peuvent alors être pensées comme les conditions préalables à un mouvement traversant le commun. Elles seraient ainsi le substrat de l'inscription des sujets dans un impossible au sens derridien. Cet impossible ne se définit plus comme une vague cible inaccessible, de laquelle au prix d'efforts démesurés, il faudrait malgré tout tenter de s'approcher. Ce serait plutôt un commencement[648], l'amorce d'une dynamique, exigeant une responsabilisation éthique en termes de disponibilité, d'acceptation, d'accueil inconditionnels, « à la mesure sans mesure de l'impossible » (Derrida 1991, 45).

c) Une éthique de l'impossible

Nous venons d'examiner comment le politique, en se connectant au vulnérable, dispose des capacités de s'affranchir de toute finalité abstraite et prédéterminée pour s'insérer dans une dynamique permettant de donner naissance à un commun qui reste toujours indéterminé et singulier. Il faut alors s'interroger sur les formes que pourrait prendre une éthique politique qui se libèrerait de toute référence à des règles et des structures définies a priori comme incritiquables. Il nous semble que les travaux critiques sur les formes de vie offrent un outil particulièrement adapté pour répondre à ce défi. La forme de vie, de par sa plasticité, est appelée à être constamment transformée, renouvelée, inventée, voire détruite. Elle n'existe que parce que des sujets s'y intègrent, s'y investissent et la font évoluer. Vulnérable et soumise au

[646] Hélène Machinal caractérise le rôle politique de Sonmi par une forme d'acceptation absolue effaçant tout enjeu strictement individuel : « Sonmi accepts manipulation and death because her own disappearance is not what is at stake. The evanescence of an individual being is counterbalanced by the continuous flux of beings striving towards a preservation of the essence of humanity » (Machinal 147).

[647] C'est à nouveau la thématique du dépassement de l'antinomie entre responsabilité et pâtir qui est ainsi illustrée, conduisant à les appréhender conjointement dans cet « entre-deux » que, comme nous l'avons vu, Paul Ricoeur avait analysé dans « Autonomie et vulnérabilité ». Lui donner un sens politique consiste à s'interroger sur la façon par laquelle des réponses à un pâtir collectif pourraient s'inscrire dans des actions n'obéissant plus à une volonté de maîtrise. Dans un article de 2009, « Une réflexion sur l'anthropologie de la fragilité, de la vulnérabilité et de la souffrance », Jean-Louis Genard, s'inspirant de Paul Ricoeur, offre une approche du symptôme que l'on serait tenté d'appliquer au commun : « On pourrait […] souligner à quel point convergent depuis plusieurs dizaines d'années, dans la foulée sans doute de la psychanalyse mais aussi de l'antipsychiatrie, des travaux qui envisagent le symptôme de manière active non comme une réaction mais comme une réponse, une affirmation de la subjectivité, mais, bien entendu, une réponse qui n'est pas à lire dans le registre de la pleine maîtrise de soi » (Genard 35).

[648] « Il faut commencer par l'impossible » (Derrida 1991, 17).

changement, elle n'acquiert ainsi sa dimension véritable, comme l'ont explicité Estelle Ferrarese et Sandra Laugier dans leur article « Politique des formes de vie », que par la possibilité de sa propre transformation (Ferrarese, Laugier 2015, 5-12)[649]. Il nous semble qu'existe une pensée contemporaine qui, tout en ne faisant pas explicitement référence à la notion de forme de vie, en reprend les principaux attendus. Nous verrons qu'on peut la déceler dans notre corpus chaque fois que la référence à la vie s'opère non dans un plaidoyer en faveur d'une naturalisation de l'humain[650] mais à partir d'une approche du politique conçu comme le support à des engagements déployant une véritable puissance de changement. Par sa plasticité, toute forme de vie est infiniment réceptive à toute dynamique a fortiori, celle animée de l'énergie issue du vulnérable. La dynamique vulnérable, au-delà des modalités de son émergence et de son maintien, auxquelles nous avons tenté jusqu'à présent d'apporter un premier éclairage, doit désormais être abordée sous l'angle de ses conditions mêmes. Le défi d'une politique du vulnérable ne semble pouvoir s'inscrire que dans des formes d'hyperbolisation éthique reposant sur une primauté absolue donnée à la rencontre et à l'accueil de l'autre différent sans lesquels elle ne conduirait qu'à des ajustements mineurs. Il nous faut donc désormais examiner quels pourraient être les préalables éthiques permettant d'amorcer une dynamique politique susceptible de générer un commun impossible à anticiper et émergeant de lieux multiples et d'expériences du vulnérable vécues selon des formes infiniment variées[651]. Après avoir procédé à une réflexion critique sur le lien à établir entre la sensibilité et l'engagement, nous tenterons d'offrir un éclairage sur les exigences éthiques que présuppose toute mise en œuvre d'une politique du vulnérable. Cela nous conduira à soulever la question

[649] La référence centrale de Ferrarese et de Laugier est la lecture que fait de Wittgenstein, Stanley Cavell et l'interprétation que ce dernier donne, dans *Les Voix de la raison,* à la notion de forme de vie. Il rejette en effet catégoriquement le « conventionnalisme » conservateur consistant à se référer à une forme générale, abstraite et universelle de la vie. Ce « conventionnalisme », que Cavell définit par sa référence à une normativité de la règle, conduit, selon lui, à exercer des contraintes sur les formes de vie encore plus fortes que les vraies lois.

[650] Une politique du vulnérable qui serait aussi, selon l'expression d'Estelle Ferrarese et de Sandra Laugier, une « politique des formes de vie », ne doit pas être confondue avec une politique dont la seule finalité serait la nature. Si la dynamique vulnérable ne peut se déployer que dans le sens d'un respect absolu de toutes les formes du vivant, il semble difficile de la concilier avec une démarche de « re-naturalisation de l'humain » pour lequel militent des courants de pensée comme ceux de l'écologie radicale. En effet, ces derniers définissent le rapport au monde comme préexistant à toute forme d'organisation sociale, l'humain devenant un simple élément du vivant, positionné dans une sorte d'ordre biologique surplombant qui définirait ses droits et ses devoirs. Le sujet humain serait donc « sujet de la nature ». Par rapport à cette problématique, l'analyse que propose Bernard Hours est particulièrement intéressante : « La nature n'a pas de sujet. Elle n'a que des phénomènes sauf à être divinisée » (Hours 64). Il poursuit : « Ce retour au guichet unique initial que furent de tout temps la nature et l'environnement est saisissant. Il nous autorise à parler d'un processus de naturalisation, de désocialisation et de dépolitisation consécutives » (66).

[651] Il semble difficile d'imaginer le déploiement d'une dynamique vulnérable dans des espaces réduits et fermés. En revanche, elle révèlerait toute sa puissance en parcourant un champ extrêmement vaste allant, comme le suggère Guillaume Le Blanc, « de l'infra-politique des vies subalternes à la supra-politique de l'aspiration cosmopolitique » (Le Blanc 2011b, 92).

délicate du pardon et de la dynamique de gratuité qu'il peut déclencher, gratuité que nous examinerons, pour terminer, avec le don qui, lui aussi, exige de s'inscrire dans l'acceptation d'un impossible[652].

c.1) Sensibilité critique et engagement

L'engagement a longtemps été formaté dans des cadres extrêmement rigides. Ce fut longtemps le cas des engagements militaire, religieux, et même médical, appréhendés comme vocations auxquelles des individus se destinaient, guidés par la force de leurs convictions. La vulnérabilité définie comme processus incite à penser des formes d'engagement selon d'autres modalités, à la fois plus souples et imprévisibles en relation avec l'imaginaire. Dès que l'on veut s'inscrire dans le jeu de forces se déployant depuis des vécus vulnérables suscitant de fragiles intuitions, toute référence à des valeurs abstraites devient inutile. Si le vulnérable conduit à penser des formes d'engagement en dehors de toute procédure codifiée, ces dernières supposent que soient remplies certaines conditions pour qu'un mouvement puisse s'amorcer et que le sujet prenne la décision d'y participer. Cornelius Castoriadis, dont l'œuvre politique est construite sur une interrogation sur la capacité de l'imaginaire à susciter la création de nouvelles formes de vie politiques et sociales[653], s'est intéressé à la part d'impulsion et de défi qui caractérise l'engagement quand, spontané, il n'est plus soumis à aucune pesanteur culturelle ni institutionnelle. Souvent incertain et même maladroit, cet engagement offre néanmoins des garanties d'authenticité car il cherche à traduire dans la réalité la nécessité d'un changement qui émane du sensible. C'est cette forme d'engagement qui nous semble s'inscrire dans un impossible au sens derridien. Plutôt que de s'appuyer sur des certitudes souvent illusoires, le sujet se met alors en action, en étant conscient de ses limites et de sa vulnérabilité. Plusieurs personnages de notre corpus s'engagent effectivement à partir d'une appréciation modeste de leurs capacités et de leurs pouvoirs. Paradoxalement, c'est en maintenant un lien avec le

[652] Dans un article intitulé « Une politique pour la vie », où il analyse la spécificité de la réflexion politique de Derrida, Michel Lisse conclut en définissant l'impossible comme « la possibilité de la pensée de la vie » : « Le oui originaire, le yes, le ja, cela tient à une vie im-possible […] — mais l'im-possible est ici à entendre comme non négatif — celle qui accompagne et est accompagnée par le don, l'hospitalité, l'arrivance de l'autre in anticipable, le pardon…, ouvre à la possibilité de la pensée de la vie » (Lisse 242).

[653] Dans son œuvre majeure, *L'Institution imaginaire de la société* (1975), Castoriadis, se démarquant de la stricte approche freudienne des pulsions, propose des articulations entre le psychisme individuel et l'imaginaire social susceptibles de libérer les sujets des déterminismes sociaux dans lesquels ils sont enfermés. Dans un autre de ses ouvrages *Le Monde morcelé, Les carrefours du labyrinthe*, il explique : « La formation d'une instance réflexive et délibérante de la vraie subjectivité, libère l'imagination radicale de l'être humain singulier comme source de création et d'altération et lui fait atteindre une liberté effective, qui présuppose certes l'indétermination du monde psychique et sa perméabilité au sens, mais entraîne que le sens simplement donné a cessé d'être cause (ce qui toujours le cas dans le monde social historique) et qu'il y a choix d'un sens non dicté d'avance (Castoriadis 1990, 162).

vulnérable que leur engagement trouve sens et force, par une acceptation radicale de se mettre en péril et de s'engager dans des actions qui sont souvent contraires à leur propre intérêt[654]. Nous proposons de nommer « sensibilité critique » cette démarche conduisant un sujet à participer à des actions tenant du défi de se mobiliser dans un rapport à l'impossible.

Dans *Cloud Atlas,* les formes d'engagement de Rufus Sixmith et de Luisa Rey sont tout à fait exemplaires. Sixmith est un éminent scientifique et Luisa une modeste journaliste. Sixmith a rédigé un rapport sur les risques que présente la centrale de Swannekke. Les dirigeants de Seaboard ont décidé de passer outre. Sixmith pourrait retourner à ses activités de chercheur, considérer qu'il a fait son travail et que les décisions ne lui appartiennent plus. De même, Luisa aurait toutes les raisons de suivre les injonctions de sa rédaction et de renoncer à son enquête. Cependant, existe chez Sixmith un sens aigu de ses responsabilités, se traduisant par une révolte spontanée, une colère sincère : « I proved it. You couldn't buy me, so you tried intimidation. I let you, Lord forgive me, but no longer. I'm sitting on my conscience any longer » (CA 108). Luisa, elle, est guidée par une forme de devoir en souvenir de son père : « My father braved booby-trapped marshes and the wrath of generals for the sake of his journalistic integrity. What kind of a mockery of his life would it be if his daughter bailed when things got a little tough? » (CA 96-97). Les positions de Luisa Rey et de Rufus Sixmith sont extrêmement claires et sans aucune ambiguïté. Lorsque des populations sont sous la menace de l'explosion d'une centrale nucléaire, ce n'est pas le moment de commencer à se poser des questions, à tergiverser. Dans *Cloud Atlas*, Il est significatif d'observer comment tout engagement, toute prise de risque en suscitent d'autres, créant une chaîne de responsabilité. Ainsi, Isaac Sachs, qui détient un exemplaire du rapport de Sixmith, se trouve face à un terrible dilemme lorsque son collègue est assassiné :

> Sachs tries to remember how it felt not to walk around with this knot in his gut. He longs for his old lab in Connecticut where the world was made of mathematics, energy and atomic cascades, and he was its explorer. He has no business in these political orders of magnitude, where erroneous loyalties can get your brain spattered over hotel bedrooms. *You'll shred that report, Sachs, page by goddam page.*
> Then his thoughts slide to a hydrogen build-up, an explosion, packed hospitals, the first deaths by radiation poisoning. The official inquiry. The scapegoats. Sachs bangs his knuckles together. So far, his betrayal of Seaboard is a thought-crime, not of action. *Dare I cross that line?* (CA 130).

[654] On retrouve ici un peu l'approche sartrienne de l'engagement comme acte individuel engageant l'humain tout entier. L'idée d'un sujet qui se sacrifierait froidement et rationnellement, pour des raisons tenant de l'universel, est toutefois très éloignée de cet engagement vulnérable que nous tentons de définir.

S'il se protège en détruisant le rapport Sixmith, Sachs risque d'avoir sur la conscience des milliers de morts et d'irradiés. Sa propre existence est en balance avec celle d'une multitude d'autres vies. Luisa, Sixmith et Sachs témoignent de façon qui leur propre que l'engagement ne peut être réduit à un processus strictement logique, naissant au contraire d'un enchevêtrement de perceptions d'une réalité sociale avec des ressentis intimes, d'une intrication complexe de rationnel et de sensible. Aucun engagement, aucune prise de risque ne se font sans lien très étroit avec des ressorts affectifs. En s'engageant, le sujet doit souvent oublier ses intérêts personnels, jusqu'à sa propre existence, pour une cause qui les dépasse largement. Il lui faut savoir dire « non » et ce simple mot est en lui-même un acte ayant parfois de terribles conséquences. Le « non » est toujours un geste drastique par lequel un sujet met fin aux transactions, aux tergiversations. En disant simplement « non », le sujet dénoue radicalement tous les dilemmes. Dans *Quelque part dans l'inachevé,* Jankélévitch l'illustre avec une grande clarté : « Le refus est l'épée qui tranche d'un seul coup les arguties et les sophismes prometteurs en leur opposant la monosyllabe Non » (Jankélévitch 1978, 117)[655].

Si les risques pris par Luisa, Sixmith et Sachs relèvent incontestablement d'une éthique de la responsabilité, d'autres exemples dans notre corpus illustrent de façon différente mais tout aussi pertinente le lien étroit existant entre l'engagement et le vulnérable.

Dans *Even the Dogs*, lorsque Marie sollicite Steve pour conduire un camion pour apporter des subsides aux enfants de Bosnie, Steve ne réfléchit pas et il accepte sans hésiter, se lançant dans une opération plus qu'hasardeuse dont il n'a guère mesuré les risques :

> Toys and books and clothes and medical supplies and a whole load of other stuff all packed into the back of a truck, and all they needed now was some crazy bastard to drive it into a war zone.
> Would you happen to know of any crazy bastards? She asked him. With that way she had of looking at him. Out of the corner of her eye. With a smile hiding round the corner of her mouth.
> Well as a matter of fact Marie I believe I do, he said (ED 102)

Steve n'a fondamentalement aucune véritable raison d'aller en Bosnie. Il n'a jamais exprimé de sensibilité particulière face à la détresse des enfants, ni d'intérêt politique pour le conflit bosniaque. Pourtant, le sourire convaincant de Marie ne saurait tout expliquer, Marie qui lui manifeste, à cette occasion, quelques signes de reconnaissance :

[655] Jankélévitch ajoute : « La condition de l'homme dans sa modernité, c'est la dissonance. On ne peut réunir tout ce qu'on aime et tout ce qu'on respecte sur une même tête, dans un seul camp et sous un même drapeau. […] Le ciel des valeurs est un ciel déchiré, et notre vie écartelée est à l'image de ce ciel déchiré » (Jankélévitch 1978, 119).

> Couple of photographers watching them go, and Marie waving him and going Come back safe. Long time since someone had said Come back safe. Weren't sure if they ever had. Worth it all just to hear it. Was it (ED 102-103)

Marie est tout à fait consciente, qu'en traversant une zone de guerre, Steve met sa vie en danger. Qu'il le fasse de façon totalement gratuite, émeut Marie qui manifeste à son égard une inquiétude et un souci auxquels Steve n'était guère habitué. En répondant favorablement à une sollicitation d'ordre moral et affectif, il exprime surtout son incapacité de refuser. Il ne justifie sa décision par aucun argument, se contentant de répondre favorablement à une demande d'aide, offrant ce « coup de main », auquel, pour lui, il serait indécent de se soustraire. Il vit ce départ incongru pour la Bosnie comme une obligation évidente et il donne simplement un peu de son temps, sa disponibilité. Il s'agit d'une forme d'engagement qui, comme celle de Luisa et de Rufus dans *Cloud Atlas,* naît non d'une délibération éthique, mais d'un sentiment d'obligation. Néanmoins, dans le cas de Steve, l'étrange mélange de générosité et d'inconscience rend son acquiescement émouvant. Il y a souvent une sorte de folie de l'engagement, *a fortiori* lorsque cet engagement se révèle être un engagement pour rien. En Bosnie, le camion de Steve se fait arrêter par des policiers :

> So we told him the name of the town again, Steve said and this policeman just shook his head. Just like that. Looked off down the valley and shook his head. And he goes, No, no. You do not go there. You cannot. […]
> And then, Steve said, then this policeman goes No. You do not go. There is nothing for you there. There, even the dogs are dead […] Even the bloody dogs, he said shaking his head (ED 113).

Ces deux Anglais égarés en Bosnie se dirigent vers un village qui, en réalité, a été totalement détruit. Ici, « Même les chiens » sont morts leur font comprendre les policiers. McGregor dresse un tableau pathétique de deux individus totalement perdus, pleins de générosité et de bonne volonté, animés du seul désir d'apporter un peu de réconfort à des enfants. S'ils peuvent sembler ridicules avec leur camion chargé de jouets au milieu d'une désolation absolue, « même eux » participent de cet appel à développer un autre regard sur la réalité qui traverse le texte d*'Even the Dogs*[656].

[656] Dans sa thèse intitulée « The Politics of Community in Contemporary British Fiction » (2019), Peter Matthew Ely offre une analyse très intéressante de cette phrase « even the dogs are dead », en relation avec la problématique politique du roman de McGregor : « Rather, the limit-point of death which the phrase 'even the dogs are dead' evokes also undoes and un-works our understanding of community and death. The peripheral and the exceptional can be made 'even' only through the transformation of reality, through the destruction of the barrier which 'even' denotes in its act of inclusion and privileging, and through this process we can see McGregor's subtle evocation of a revolutionary and egalitarian politics at the level of the linguistic. McGregor's seemingly ambiguous and inconsequential phrase 'even the dogs' becomes a way of understanding the complex political operation that his novel's narrative voice deploys, opening up the structures of the real, the possible, and the present to the figure of return. Here McGregor evokes a justice which demands the inclusion of the dead, the dogs and voiceless people,

McGregor se sert d'une image exprimant le sentiment d'impuissance que ressent tout individu cherchant à soulager un peu de misère humaine. L'engagement trouve une force singulière lorsqu'il émane d'un refus de la souffrance de l'autre et d'un désir sincère de contribuer à l'apaiser mais cette force vient souvent se heurter à des murs. Indépendamment de l'efficacité immédiate des actions qu'il suscite, le sensible est chargé d'une énergie qui pourrait parcourir le politique. Comme le montre Steve, il incite à des actions concrètes, même irréalistes et « impossibles » mais auxquelles moralement il est difficile de se soustraire. Dans un premier temps, peu importe que ces actions se révèlent dérisoires, insignifiantes et même pathétiques, car elles participent d'une dynamique beaucoup plus vaste. En effet, chaque fois que le sujet prend conscience de ses limites, voire de son incapacité à apporter une aide efficace, se crée, en lui, une tension très forte : celle entre l'acceptation nécessaire de son incomplétude et de sa vulnérabilité et l'espoir un peu vain de trouver dans l'engagement une sorte de compensation. Il peut ainsi percevoir la réalité même du politique qui, dans toute sa noblesse, est un positionnement face et dans l'impossible. Les tâches seront toujours irréalisables, le temps manquera toujours, les moyens seront toujours insuffisants… Tout plaide pour ne pas s'engager. Cependant, l'engagement ne peut trouver de sens que par rapport au développement d'une « sensibilité critique », conduisant à s'inscrire dans une dynamique dont le préalable exige de savoir apprécier ses propres limites à aider.

Il semble que, dans *Jerusalem*, Musa Musa soit doté de cette qualité spécifique. Particulièrement émouvant est le bilan lucide qu'il dresse de ses échecs :

> What comfort had he been to the poor young guard? What help had he been to his dear, dying friend? What use was there in his incarceration in this miserable cell? He told himself that he had left his own people behind in Zimindo and come to Queenstown for the sake of the greater good. But could he really trust this decision? Had he not been bewildered by the provincial suffering, blinded by his own arrogance, confused by the *musungu* dreams? (J 249).

Chaque fois que Musa Musa a voulu apporter de l'aide, il a échoué. Il ne parvient pas vraiment à soutenir le jeune garde de la prison de Gwezi, comme il se sent impuissant face à son ami mourant — jusqu'à son peuple, pour lequel il estime n'avoir jamais été d'un grand secours. Il exprime le regret de n'avoir pas pu, ni su apporter une assistance efficace chaque fois que cela aurait été nécessaire. On peut se demander s'il n'idéalise pas un peu trop son rôle en cherchant à réaliser l'impossible. Comme nous venons de le voir, ce sentiment d'une impuissance à aider

whose bodies are marked as outside of the capitalist system of value, and whose condition of return would mean nothing but the radical reconfiguration of society itself » (Ely 168).

l'autre est indissociable de la dynamique vulnérable mais il plaide aussi en faveur d'une nécessité du politique[657].

C'est ce constat qui conduit Jacques Derrida à considérer que, pour être éthique, toute action doit affronter l'épreuve de l'impuissance et de l'incapacité à décider : « C'est au moment du 'Je ne sais pas quelle est la bonne règle' que la question éthique se pose » explique-t-il dans un entretien au journal *L'Humanité* en Janvier 2004[658]. Aucun sujet ne peut se positionner en sauveur providentiel face à toutes les souffrances. Musa Musa doit renoncer à un certain idéal de lui-même. La vulnérabilité, comme nous avons pu l'illustrer à plusieurs reprises dans notre travail, s'accommode mal des projections et des représentations fantasmées. Renoncer à vouloir tout soigner, tout résoudre permet aussi de se libérer radicalement des enjeux narcissiques[659]. Dans une optique très « bataillienne », c'est plutôt dans un au « delà du sens » qu'il faut essayer de positionner l'engagement. Faire le constat que ce qui est réalisé ne l'est jamais que « faute de mieux », que ce qui reste à accomplir est incommensurable, au lieu de conduire au désengagement — comme on le présente souvent — est une façon d'alimenter ce désir sans lequel l'engagement perdrait toute énergie. Bataille dans sa réponse à René Char dans une lettre de 1950 sur la compatibilité de la littérature et de la politique, considère qu'elles se rejoignent par « l'effet d'une passion et d'un insurmontable désir » (Bataille 1988, 22)[660]. Sa sensibilité conduit le sujet à ressentir souvent un sentiment insurmontable d'impuissance, d'irrréconciliation absolue avec les autres et le monde : « Je me sens comme une négativité sans emploi » disait aussi Bataille dans une lettre adressée à Kojève le 6 Décembre 1937 (Bataille 1997, 131)[661]. Ce sentiment ne semble pouvoir être surmonté que par l'inscription dans une

[657] La souffrance qu'expérimente Musa Musa est celle de son impuissance face à la souffrance. Il est en proximité avec l'autre souffrant dans un rapport où compassion et impuissance se lient et créent une vulnérabilité très spécifique que l'on retrouve dans des témoignages récents de personnels soignants.

[658] Dans cet entretien, Jacques Derrida résume sa conception de l'éthique : « Ce qui m'intéresse, ce sont, en fait, les apories de l'éthique, ses limites, notamment autour des questions du don, du pardon, du secret, du témoignage , de l'hospitalité, du vivant — animal ou non. Tout cela implique une pensée de la décision : la décision responsable doit endurer et non seulement traverser ou dépasser une expérience de l'indécidable. Si je sais ce que je dois faire, je ne prends pas de décision, j'applique un savoir, je déploie un programme. Pour qu'il y ait décision, il faut que je ne sache pas quoi faire » (Derrida 2004, n. p.).

[659] Il s'agit toujours de renoncer à cette confusion associée au désir inconscient de se réparer soi-même au travers du soutien apporté à l'autre. C'est toute une réflexion que René Roussillon a construite autour de la relation soignant-soigné : « L'identification narcissique et le soignant dans le travail de soin psychique » dans *Malaise dans la psychiatrie* (2004).

[660] Georges Bataille fait le constat d'une contradiction entre les exigences du langage subordonné et limité à ses fonctions pratiques et l'expression d'une vie qui serait, elle, « sans mesure ». Il en appelle à une écriture qui ne se s'astreindrait plus à un effort de signification mais s'inscrirait tel le désir dans une dynamique de la perte et de l'inachèvement dont la poésie de René Char offrirait, selon lui, un possible modèle.

[661] Dans cette lettre, Bataille fait référence à une sorte de pure négativité condamnant le sujet à n'avoir d'autre choix que de se projeter dans une indétermination absolue. Il s'écarte ainsi de la conception hégelienne , qui est aussi celle de Kojève, d'une négativité définie comme pôle d'une dialectique . « [Or] si l'action (le « faire ») est — comme dit Hegel — la négativité, la

dynamique émergeant d'engagements fragiles et incertains et non dans des finalités que la volonté s'acharnerait à atteindre. Lorsque l'on approfondit la notion d'engagement à partir de la vulnérabilité et de la sensibilité critique, apparaît, comme Musa Musa l'exprime dans *Jerusalem,* la culpabilité de ne pouvoir jamais suffisamment aider, de ne pouvoir réaliser l'impossible, culpabilité qui renvoie à un autre impossible, celui du pardon à soi-même et à l'autre.

c.2) Possibilité et impossibilité du pardon

S'il est un personnage qui incarne l'impossibilité du pardon, c'est bien Lionel Asbo. Son besoin de vengeance est tellement ancré en lui que, chaque fois qu'il l'assouvit par des représailles violentes, il ressent un soulagement intense : « Together with the hurt, the rage, the humiliation, and the tearing need for vengeance, there was the furtive glimmer of relief » (LA 61). Après la bagarre qu'il a provoquée à l'occasion du mariage de Marlon et Gina, Lionel est emprisonné avec tous les protagonistes. L'avocate de Lionel lui propose de payer les frais de justice afin que lui-même et tout ce petit monde soient libérés. Pour Lionel, c'est absolument impensable :

> 'Lionel, You're a millionaire a hundred and forty times over.'
> 'Yeah, but seven hundred k!'
> Nine hundred. Lost custom.'
> 'Jesus Christ. Some people…'
> 'Lionel, your financial situation has changed. Has this sunk in?'
> 'Wait. If I stump up, does Marlon walk?'
> 'Marlon walks. And so do…and so do Charlton, Rod, Yul, Burt, Troy, and Rock.'
> 'Well I'm not having that, am I. It was Marlon started it. And now he *walks*? On my hard-earned…Marlon poncing off my success? Enjoy you daydream, Dallen.' (LA 82)

Lionel ne désarme jamais et sur ce point il est très explicite : c'est toujours l'autre qui est responsable du conflit. On peut observer dans le fonctionnement psychologique de Lionel une dimension spéculaire car à toute offense, pour lui, doit répondre une contre-offense. Cela tient d'une impérieuse nécessité que l'équilibre soit toujours assuré, empêchant la moindre ouverture vers une réconciliation possible. Lionel se révèle même particulièrement cruel, comme dans

question se pose alors de savoir si la négativité de qui n'a « plus rien à faire » disparaît ou subsiste à l'état de « négativité sans emploi » : personnellement, je ne puis décider que dans un sens, étant moi-même exactement cette « négativité sans emploi » (je ne pourrais me définir de façon plus précise). […] J'imagine que ma vie – ou son avortement, mieux encore, la blessure ouverte qu'est ma vie – à elle seule constitue la réfutation du système fermé de Hegel » (Bataille 1997, 131-132).

l'affaire Rory Nightingale. Pourtant Lionel tient à préciser à Desmond qu'il n'exercera aucune violence sur Rory :

> After an intermission (chewing, smoking, nodding), Lionel said, 'Nah. I won't lay a finger on him. Wouldn't demean meself. I wouldn't demean meself, Desmond.'
> '…What'll be then, Uncle Li? Warn him off?'
> 'Warn him off? Warn him off what? He's already done it! Round there again last night. Gran must think I've gone soft in me old age;' He licked his lips. 'Sexy boy, is it. I'll give him sexy.' (LA 46)

Lionel n'a pas la moindre intuition de la dynamique totalement contreproductive de la vengeance. Elle pourrait à la limite se justifier si — comme il le prétend— elle contribuait à restaurer une situation antérieure alors qu'elle se manifeste toujours comme une spirale du mal et de la violence. La logique impitoyable du châtiment offre une particularité étonnante : celle consistant pour des sujets qui n'ont pas été directement ni blessés ni offensés à exiger son application. Il existerait une sorte d'impulsion spontanée à vouloir punir et châtier les coupables, qui n'est pas spécifique au domaine judiciaire mais se retrouve dans de nombreux comportement sociaux et politiques. Michel Foucault dans ses analyse ce qu'il appelle « l'économie du châtiment », constate qu'elle a besoin de mise en scène, d'une théâtralité. On peut dire que Lionel raffole de ce genre de procédé qui, pour lui, consiste à inscrire résolument une trace qui ne pourra plus jamais s'effacer. En effet, à défaut d'être efficace, la vengeance obéit à une riche symbolique.

La symbolique du châtiment anime incontestablement la mécanique de *What a Carve Up !*. Lors de la dernière soirée fatidique à Winshaw Tower, chaque membre de la famille Winshaw subit le châtiment mortel correspondant à ses perversions et à ses activités professionnelles. Plus symbolique que tous les autres est certainement celui subi par Thomas Winshaw, le voyeur :

> Just then, the lights came back on. Squinting in the sudden brightness, it took him a few seconds to identify the object he had just coughed up, which was now lying on the table in front of him. It was a half-chewed eyeball. Its fellow stared balefully at him from the fruit bowl: the bloodshot eye of Thomas Winshaw, fixed for ever in its last, unblinking, lifeless gaze (WAC 458).

La violence vengeresse atteint son paroxysme dans la scène horrible de l'arrachage de l'œil. Cette scène participe des nombreux dispositifs optiques du roman de Coe et fait l'effet d'un impensable. Elle suscite une révulsion semblable à celle de Chateaubriand assistant aux premières scènes de la Révolution Française qu'il relate dans ses *Mémoires d'Outre-tombe* : « l'œil d'une de ces têtes, sorti de son orbite, descendait sur le visage obscur du mort ; la pique

traversait la bouche ouverte dont les dents mordaient le fer » (Chateaubriand 311-312). Par le châtiment s'opère la confrontation du sujet — la victime comme le spectateur — à une violence extrême qui se doit d'être exemplaire. Tout processus de vengeance implique une escalade, n'étant elle-même jamais assouvie. Dans *What a Carve Up !* les meurtres vont s'enchaîner, frappant chaque fois un membre de la famille Winshaw. Une mécanique impitoyable s'enclenche en représailles de tous les méfaits commis par cette horrible famille, dans une théâtralisation digne de la scène mythique de la mort des tyrans. Cette scène était néanmoins annoncée dès les premières pages du roman, arrivant comme ayant déjà été anticipée, telle une mort inévitable et programmée. Le châtiment était le seul point final possible mais il n'a plus alors pour fonction, comme semble y tenir Lionel Asbo, de faire souffrir pour se venger d'un méfait, mais de donner un sens indépassable à une histoire qui, fondamentalement, ne débouche sur aucune autre perspective. La fin des tyrans apporte la cohérence à tout ce qui la précède. Quelque chose d'ineffaçable est ainsi inscrit, gravé à jamais, opérant une fixation dramatique et définitive mais qui ne résout rien et donne le sentiment d'une dynamique sanglante purement symbolique.

Les personnages d'*Even the Dogs* se livrent aussi à cette mécanique aveugle de la vengeance. Ils se souviennent avoir vengé Robert qui avait été victime d'une agression :

> Little shits must have been waiting for us all to go out, watching, because they got Robert when he was on his own and we didn't often leave him on his own. Said he liked company. He gave them what they could find, a tenner and some fags and a bottle of cider, and he got a good look at their faces while they were knocking him about, and as soon as we got back, he told us who it was. We didn't need telling twice though did we. Remember that. That was what it was, it was like a what, an unspoken deal. He let us hang out in his flat, do what we wanted to, and we looked out for him. Got rid of people he didn't want there. Sorted out his debts. And found the little shits who tried to tax him, followed them down to the underpass near the canal and near enough broke their fucking legs with a short bit of scaffold pole that Ben had happened to find along the way. Only two of them so it weren't hard. Certain things we'd all do for Robert and that was one of them (ED 150-151).

Ils ont leur version de la loi du talion qu'ils appliquent scrupuleusement, ne se posant — un peu comme Lionel Asbo — aucune question. Ils s'abandonnent à une réaction très émotionnelle, appliquant une forme de justice instinctive qui, paradoxalement, présente d'inquiétantes similitudes avec cet engagement intuitif et spontané que nous avons tenté de définir comme issu du vulnérable. Étonnamment, c'est la mort de Robert qui va complètement inverser cette logique de la faute et du châtiment, car ce sont eux qui ont commis une faute vis-à-vis de Robert. Pour que leur vie continue, ils ont besoin du pardon de Robert, pardon impossible car il n'y a aucun moyen de s'assurer qu'un mort vous a pardonné :

> So, what. Would things have been different if Steve had been over at Robert's instead. He would have been normally but he hadn't been there for a few months after that fall-out they'd had. But does that make it his fault. Robert didn't need no one looking after him. Never asked for that.
> But if someone had been there. Then.
> We keep sitting here waiting and these things keep coming to mind. Waiting in the dark and these things coming out (ED 66).

Si la rancœur et le besoin de vengeance opèrent l'inscription du sujet dans des mécanismes multiplicateurs de souffrances, il en est de même — mais d'une autre façon — de la culpabilité. Le pardon, qui libèrerait de toute culpabilité, ne peut procéder de la logique d'équilibre à laquelle Lionel Asbo tient tant. Étant par nature aussi difficile à donner qu'à recevoir et même à concevoir, il n'a pas pour vocation de réaliser la moindre compensation. Avec le pardon, l'action mauvaise demeure à jamais une action mauvaise et il n'efface nullement cette réalité. En revanche, contrairement à la vengeance qui produit un enfermement, il ouvre un espace vers du nouveau, par sa capacité à offrir une libération, une forme de « déliement » à un sujet qui restait enchaîné à sa culpabilité.

C'est de ce « déliement » dont les personnages d*'Even the Dogs* ressentent intensément le besoin. Ils ne cessent de s'interroger, supposant même que Robert pourrait être encore en vie, si seulement un seul d'entre eux était resté présent auprès de lui. Ils ne peuvent justifier leur négligence, se la pardonner. Mais pire encore, pour eux, ils savent qu'ils n'auront jamais le pardon de Robert. Dans le besoin d'être pardonné, s'exprime la souffrance d'une rupture, d'un lien qui s'est brisé que seule une réconciliation pourrait renouer. Les personnages d*'Even the Dogs* s'imaginent que Robert est mort dans un ressentiment à leur égard. Pourtant, aucun élément ne permet de supposer que Robert leur en ait voulu. Il est certain que leur culpabilité contribue à ce climat pesant caractéristique du roman de McGregor mais, comme nous le verrons dans notre prochaine section, c'est par un tout autre processus — symbolique du déploiement de cette dynamique vulnérable que nous cherchons à appréhender — , qu'à défaut de pardon ils se libèreront de leur culpabilité.

Bizarrement, alors que le personnage de Lionel Asbo déclenche des avalanches de violences et de vengeances en tous genres, que le châtiment constitue le dénouement du roman de Coe et que le pardon demeure en suspens tout au long du texte de McGregor, *Lionel Asbo* offre à la fin du roman une scène où s'ébauche la possibilité d'un pardon. Dawn s'adresse à Desmond et exprime une forme de regret suite à la disparition de Grace, Horace et Lionel, personnages pourtant assez peu exemplaires :

> ‘Huh. So no more Lionel. No more Dad. They’re the ones you and I…Lionel, Horace. And your gran in a way I suppose. Grace. They’re the ones we couldn’t having feeling for.’
> Her chest filled and her eyes freshened. ‘Well they’re gone. And so it’s just the three of us.’
> Des gave no answer (LA 275-276)

Légitimement, Dawn pourrait exprimer du ressentiment envers ces personnages qui ont été plutôt nuisibles vis-à-vis d’elle-même et de son compagnon Desmond[662]. En réalité, si elle se positionne en rapport au pardon, c’est plutôt en dehors et au-delà que dans une stricte formulation. Il est effectivement pertinent de se demander s’il y a quelque chose à pardonner à Grace, Horace et Lionel. Les diaboliser n’aurait non plus aucun sens. De façon nuancée, Dawn tente, non d’effacer le souvenir de leurs malfaisances, mais les relativise en les positionnant en rapport à une faillibilité humaine générale dont elles n’ont été que de fugitives manifestations. Elle ne se force pas à porter sur eux un regard bienveillant, se contentant de ne pas rajouter de touche sombre à leur image déjà bien terne. Elle ne pardonne pas non plus : ne s’arrogeant pas ce pouvoir de pardonner qui supposerait de sa part un surplomb qu’elle ne revendique nullement. Si elle pardonne, c’est un « pardon sans souveraineté » selon l’expression de Derrida dans *Pardonner. L’impardonnable et l’imprescriptible* (Derrida 2012, 28). Comme le suggère Yves Charles Zarka dans « Le pardon de l’impardonnable » (2014), on peut aussi imaginer une éthique du qui se passerait du pardon. Mais il n’est pas évident que cela soit seulement concevable[663]. Il suffirait, peut-être, comme le montre Dawn, de laisser se dessiner imperceptiblement des formes fragiles de simples possibilités de pardon sans aucun jugement, aucune arrogance ni certitude morale.

Il semble que ce soit cette attitude qu’adopte Musa Musa à la tout fin de *Jerusalem*. Aux obsèques de Jim Tulloh, le zakulu croise le Président Adini qui l’a fait emprisonner de façon

---

[662] Cette fin de *Lionel Asbo,* où le jeune couple se retrouve et les méchants disparaissent, est très dickensienne. Mais comme le remarque Leo Robson, dans un article publié en 2012 dans *The New Statesman* où il analyse en parallèle un autre roman de Martin Amis comme pastiche de Dickens, leur dénouement est dans cette perspective et de façon assez semblable très décevant : « The amnesiac heroine of Amis’s fourth novel, *Other People: a Mystery Story* (1981), reads a Dickens omnibus and notes that, in every story, “a nice young man and a nice young woman weaved through a gallery of grimacing villains, deformed wags and rigid patriarchs until, after an illness or a separation or a long sea voyage, they came together and lived happily ever after”. Amis’s version of Dickens’s work – what it stands for, what it amounts to, the possibilities it flourishes – is narrow, to say the least, and so when he composes a more or less straight piece of updated Dickens pastiche, as he has done in Lionel Asbo: State of England, it is best to lower, or narrow, your expectations » (Robson 44).

[663] Yves Charles Zarka conclut son article en ces termes : « En fait le pardon inconditionnel ne met-il pas celui qui l’accorde dans une position de souveraineté héroïque : celle d’absoudre le mal absolu et absolument impardonnable ? […]. Derrida ne peut à la fois rompre avec la condition, fût-elle minimale, d’une éthique pourtant hyperbolique, sans remettre en question le pardon lui-même. N’aurait-il pas mieux valu sortir de l’éthique hyperbolique du pardon, pour aller vers autre chose : peut-être une éthique sans pardon ; « s’il y en a » bien entendu » (Zarka 447).

totalement injuste et arbitraire. Il n'exprime aucune rancœur, aucun souci de revanche, pas vraiment de pardon non plus :

> Musa Musa studied the President from across the aisle. He looked dapper in a dark suit: self-confident, every inch the politician. Musa Musa didn't resent him for his incarceration any more than he felt gratitude for his eventual freedom. But he did resent the loss of a man he'd once considered a friend to the vanities of dark suits and politics (J 394).

Musa Musa observe Adini pour ce qu'il est, sans ressentiment ni complaisance, un homme qui s'est perdu dans les futilités et les vanités du pouvoir. Le plus grave tient à ce qu'il a trahi leur amitié, trahison qui est ressentie par Musa Musa comme plus douloureuse que cette décision stupide et brutale de l'avoir incarcéré. Le politique se révèle alors aux yeux de Musa Musa comme le lieu où les valeurs comme l'amitié font l'objet de trahison confirmant l'image qui est souvent donnée des hommes politiques. Son attitude montre aussi qu'il ne faut jamais commencer par pardonner mais simplement accepter l'idée que toute forme de ressentiment est inutile. Jankélévitch, de culture traditionnelle russe, comme Tolstoï et de Dostoïevski, considérait les crimes nazis comme l'exemple même de ce qui est impardonnable. À la fin de son livre *Le Pardon*, il écrit pourtant : « Mais il y a aussi l'infini du pardon » (Jankélévitch 2019, 320). Dans une dynamique de la vulnérabilité, il faut imaginer que les victimes s'élèvent au-dessus de leurs bourreaux, en se montrant plus humains qu'eux. Ce devrait être le préalable à toute réflexion sur une politique du vulnérable que de penser les humiliés, les méprisés, les rejetés, comme incapables de se transformer en oppresseurs mais ouverts à la possibilité du pardon.

Une éthique exigeante, voire hyperbolique, est la seule pouvant penser le pardon qui, dans sa surabondance et sa gratuité, ne peut relever d'une seule éthique de la réciprocité. Dans *Pardonner,* Derrida explique que le pardon n'est possible que lorsqu'il est impossible :

> Elle [cette tradition] exigera de nous une fois encore la force de re-penser ce que veut dire la possibilité de l'im-possible ou l'im-possibilite du possible. Là où, en effet, il y a l'impardonnable comme inexpiable, là où Jankélévitch en conclut en effet que le pardon devient impossible, et que l'histoire du pardon prend fin, nous nous demanderons si paradoxalement la possibilité du pardon comme tel, s'il y en a, ne prend pas son origine (Derrida 2012, 28).

L'éthique du pardon conduit à une épreuve de l'impossible et constitue, de ce fait-même, un véritable défi. Sa condition est une inscription délibérée dans une dynamique du vulnérable, car elle ne peut naître que d'une acceptation absolue et sans aucune réserve de la faillibilité humaine. Dans *Le Pardon,* Jankélévitch explique :

> Il est bien possible qu'un pardon pur de toute arrière-pensée n'ait jamais été accordé ici-bas, qu'une dose infinitésimale de rancune subsiste en fait dans la rémission de toute offense : tel cet impondérable calcul, tel ce motif microscopique d'intérêt propre qui subsistent en cachette dans les souterrains du désintéressement, telle l'imperceptible petite spéculation qui fait du désespoir un disperatio de théâtre et qui est l'impure conscience de la mauvaise conscience (Jankélévitch 2019, 7).

Cependant, par rapport au vulnérable, il existe une ambiguïté du pardon : la position de surplomb du pardonneur suppose l'existence d'une asymétrie et d'une inégalité radicalement incompatibles avec toute dynamique vulnérable qui — comme nous l'avons précédemment analysé — ne peut se déployer que dans des espaces d'égalité. En revanche, le « désintéressement absolu » selon l'expression de Jankélévitch, que le pardon implique, participe comme le don et l'hospitalité de ce défi de la gratuité qui est au cœur de l'éthique du vulnérable mais il faut l'imaginer alors infiniment discrète :

> Le désintéressement absolu est un horizon inaccessible dont on se rapproche asymptotiquement sans jamais l'atteindre en fait. Ou ce qui revient au même : la grâce du pardon ou de l'amour désintéressé nous est concédée dans l'instant comme une apparition disparaissant (Jankélévitch 2019, 10).

Le pardon devient alors une notion tenant du fugitif, de l'imperceptible et du vulnérable ouvrant vers un « horizon inaccessible » en opposition à cette inscription indélébile et même souvent théâtrale que constitue le châtiment. Le pardon, comme le don, par leur lien à la gratuité ouvrent sur le sens d'un commun émergeant d'une dynamique vulnérable.

c.3) Illocutoire du don et de la dette

Par son côté imperceptible, la possibilité du pardon est une façon de se libérer de formes d'absolutisation comme celles consistant à figer des identités en rapport à des fautes passées et à inscrire certains actes dans un irrémédiable. Même si elle implique souvent un comportement un peu flou et incertain voire ambigu, elle respecte la faillibilité et la vulnérabilité de l'autre tout en bloquant la spirale de la vengeance. Cependant, il existe une autre spirale présentant sur un plan éthique, autant de dangers que le besoin de vengeance : celle que déclenche l'instinct de prédation et de voracité — qui est si souvent mis en avant dans *Cloud Atlas* comme la plus terrible des menaces. Toujours, en rapport à cet impossible qui nous sert de repère, il existe une réponse à cette menace aussi efficace que peut l'être le pardon quand il neutralise toute velléité de représailles : celle du don. En effet, le don, par sa fragilité et sa gratuité, en offrant la possibilité d'une relation par laquelle celui qui donne et celui qui reçoit se lient par le partage d'une vulnérabilité commune, rompt incontestablement les mécanismes destructeurs générés par les conflits d'appropriation.

Nous avons vu dans notre deuxième partie comment Austin démontre que les critères de vérité et de fausseté ne s'appliquent pas aux énoncés illocutoires. Si un énoncé locutoire peut s'apprécier au regard de sa conformité ou non à une réalité, un énoncé illocutoire n'est réussi que si ses effets se révèlent pertinents notamment dès lors qu'ils s'inscrivent dans une dimension éthique. Cette nature de l'énoncé illocutoire peut ainsi être généralisée à certains actes dont la justesse éthique ne peut s'apprécier qu'a *posteriori*. Il est incontestable que le don enclenche une dynamique singulière[664]. Dans *Le Don, la dette et l'identité*, Jacques Godbout écrit : « Dans le don, on gagne à condition de ne pas être intéressé à gagner, de ne pas adopter le schéma de l'intérêt individuel, de ne pas calculer » (Godbout 2000, 167). Comme nous l'avons vu dans le cadre de notre lecture de *Lionel Asbo,* les comportements de protection des possessions individuelles ne conduisent qu'à des visions extrêmement limitées du sujet politique. Quant aux relations sociales reposant sur l'échange et la réciprocité, même construites selon un souci d'équité, elles ne peuvent suffire à créer du « socius » si l'on entend ce dernier comme associé à des rapports paisibles et bienveillants entre sujets[665]. Dès qu'un sujet donne à un autre avec la certitude que le bénéficiaire ne pourra rien donner en retour, non par malveillance ou ingratitude, mais parce qu'il n'en a pas la capacité, il témoigne à ce dernier les preuves d'une authentique bienveillance. S'établit alors entre ces deux sujets une forme de gratuité vulnérable et réciproque, car ne reposant sur aucune garantie[666]. Dans *Anthropologie du don*, Alain Caillé le résume en une formule saisissante : « Seule la gratuité déployée, l'inconditionnalité sont susceptibles de sceller l'alliance qui profitera à tous et donc au bout du compte à celui qui aura pris l'initiative du désintéressement » (Caillé 2000, 51)[667]. Cependant,

[664] Un sociologue américain Alvin Gouldner s'est particulièrement intéressé aux effets de l'articulation entre réciprocité et non réciprocité dans le cadre des actes de bienveillance, « The importance of something for nothing », *For Sociology, Renewal and Critique in Sociology Today* (1975).

[665] Dans son ouvrage *Extensions du domaine du don : Demander-donner-recevoir-rendre*, Alain Caillé explique : « J'aimerais maintenant tenter de convaincre que le paradigme du don représente à ce jour la formulation anti-utilitariste — non économiciste si l'on préfère — la plus générale et la mieux à même de dialoguer avec tout un ensemble d'autres constellation théoriques existantes, par exemple les théories du *care*, ou celles de la lutte pour la reconnaissance, les sociologies pragmatistes, l'économie des conventions, l'histoire connectée, l'anthropologie, etc.[…] Cela est vrai également d'une des avancées les plus prometteuses de la sociologie contemporaine, la théorie de la résonance développée par le sociologue et philosophe allemand Hartmut Rosa déjà mondialement célèbre pour son *Accélération*, et, désormais, pour son dernier livre *Résonance.* Entre paradigme du don et théorie de la résonance, il y a de fortes… résonances » (Caillé 2019a, 23).

[666] *A priori,* cette notion semble très exigeante. C'est pourtant en des termes très voisins que les économistes définissent l'accès de tous aux « biens publics ». Sans cette référence à une dimension de gratuité, il serait difficile de définir la mission d'un service public.

[667] Philippe Steiner, qui a rédigé un article analysant les spécificités du don d'organes « Symbolisme et échange symbolique dans la transplantation d'organes » (2012), constate que cette forme de don est très éloignée du mécanisme décrit par Mauss du donner-recevoir-rendre : « Le transfert de ressources corporelles implique une forme de don nouvelle par rapport à ce que l'on qualifie de don dans la tradition sociologique » (P. Steiner 47). Ce qui en est la caractéristique essentielle est que ceux qui en sont les bénéficiaires ne pourront jamais rendre ce qui leur été donné. Toutefois il a été observé qu'ils n'expriment aucune

existe toujours un risque dans toute action bienfaisante : celui de la création d'une relation de soumission. On peut y voir une illustration de la violence symbolique décrite par Bourdieu comme pouvant aggraver toute relation initialement inégalitaire en y ajoutant un rapport de domination. La dette qui ne peut être rendue deviendrait ainsi l'instrument même du pouvoir[668]. Dans *Cloud Atlas*, l'ensemble de cette problématique est soulevé par Zachry, lorsque Meronym, émissaire des Prescients auprès des habitants des Vallées, leur offre des cadeaux dès son arrivée :

> Meronym spoked, *My people got a custom to give small presents to their hosts at the beginnin' of a visit, so I hope you won't mind…* She reached into a bag what she'd bringed an' gived us presents. Ma got a fine pot what'd cost five-six bales o'wool at Holokaa, an' she was left breathy sayin' she cudn't accept such a presh gift 'cos welcomin'strangers was Sonmi's way, yay, welcomin' should be free or not at all, but the Prescient woman answered these gifts wasn't payements, nay, they was jus' thanks b'fore kindnesses, an' Ma din't refuse the pot a second time, nay. […] So I jus' said the Shipwoman could stay in our dwellin' but I didn't want her gift an' that was that.
> I said it ruder'n I meant, an' Ma looked spikers at me but Meronym jus'said, *Sure I und'stand*, like I'd speaked ord'nay 'n norm'ly (CA 262-263).

L'attitude de Meronym est tout à fait exemplaire dans la mesure où elle ne se formalise nullement du refus de tout cadeau par Zachry, tout en se réjouissant que les autres habitants acceptent ses présents. C'est un moment particulier où émerge une forme de qualité de l'échange. Meronym a l'intelligence de ne pas le gâcher par une susceptibilité inutile[669]. En effet, elle comprend parfaitement que le cadeau ne produise par le sentiment de confiance qu'elle tente d'établir mais soit reçu avec beaucoup de méfiance, voire de la défiance[670]. Dans son *Essai sur le don,* Marcel Mauss caractérise cette forme d'échange comme un instant fugace où « les hommes prennent conscience sentimentale d'eux-mêmes et de leur situation vis-à-vis d'autrui » (Mauss 275)[671]. L'idée essentielle du travail de Mauss est de montrer que le don est

---

culpabilité mais se consacrent à des engagements généreux d'une autre nature : « 'Je lui dois beaucoup, mais je ne suis pas en dette', disent-ils. Ils assument cette dette unilatérale et la transforment en désir de donner à leur tour » (Godbout 2008, 424).

668 Frederic Cauvet a consacré un article à l'analyse des « Structures et pratiques de l'échange dans le RMI » (2008) dans lequel il souligne la violence de la dette telle qu'elle est ressentie dans le cadre des dispositifs d'aide sociale.

669 *L'essai sur le don* de Marcel Mauss explore ce mode singulier d'échange.

670 L'allégorie des pichets de vin que l'on s'échange dans les petits restaurants du midi avait fasciné Claude Lévi-Strauss. Il le relate dans *Les Structures élémentaires de la parenté* : « L'attitude respective des étrangers du restaurant nous apparaît comme la projection infiniment lointaine, à peine perceptible, mais néanmoins reconnaissable, d'une situation fondamentale : celle dans laquelle se trouvent des individus ou des bandes primitives, entrant en contact la première fois ou exceptionnellement, avec des inconnus » (Lévi-Strauss 70-71).

671 Dans son analyse de *L'Essai sur le don* de Mauss, Philippe Chanial associe le don à une « scène originaire », fondement même de toute sociabilité, mais révélatrice de la persistance d'une méfiance insurmontable envers l'autre : « Sondons plus loin ce roc de la sociabilité humaine. Il n'est pas illégitime d'y voir l'écho d'une scène originaire, scène de la première rencontre, scène de la confrontation à l'altérité. […] le don est un opérateur d'humanisation permettant de tisser les fils invisibles de la

un moyen particulièrement efficace de désamorcer la violence. « Il est à la fois ce qu'il faut faire, ce qu'il faut recevoir et ce qu'il est dangereux de prendre » (Mauss 249)[672]. C'est une situation qui dévoile inévitablement le rapport au vulnérable de chacun des protagonistes. Si, comme le suggère Adriana Caravero, notre « situation politique » consiste à apprendre à honorer une nécessaire exposition à l'autre, le don provoque, depuis le risque assumé d'un échange, une ouverture pouvant conduire à faire évoluer des relations qui semblaient figées, notamment en transformant des ennemis potentiels en alliés[673]. Il nous semble que l'on peut appréhender le don comme participant d'une dynamique vulnérable très semblable à celle de la parole vulnérable que nous avons analysée dans notre deuxième partie. En effet, il n'est pas inconcevable d'attribuer au don une valeur illocutoire. En ce sens, il serait sans doute pertinent d'examiner comment la dynamique fragile du don pourrait s'associer à celle de la parole vulnérable. Leur dynamique conjointe, opérant un lien avec le vulnérable, pourrait parcourir l'espace politique le dotant de cette plasticité qui lui fait défaut, notamment dans ses relations avec les formes de vie les plus fragiles. De façon encore plus ambitieuse, en conformité avec le concept de « l'impossible » comme repère mais aussi dans une perspective levinassienne, elle pourrait contribuer à définir une subjectivité politique toujours débitrice vis-à-vis de la vulnérabilité de l'autre. Le sujet ayant à assumer une dette originelle dont il ne pourra jamais se libérer, pourrait trouver dans le politique — sinon le moyen de s'en libérer — mais au moins celui d'alléger sa culpabilité. *Even the Dogs* peut être lu comme métaphore de cette perspective. La dette des personnages envers Robert les contraint, certes, à une position initialement figée d'attente mais qui évolue vers une réelle attention à l'autre[674]. En dépassant leur culpabilité initiale, les personnages de McGregor montrent aussi que le schéma du don et de la dette présente, malgré tout, un risque considérable. En effet, une forme de culpabilité de type obsessionnelle peut apparaître chez le sujet qui, incapable de s'inscrire dans un commun, devrait supporter seul le poids d'une dette qu'il serait à jamais incapable d'honorer. Dans *Cloud Atlas,* Nous avons analysé comment Zachry se libère de sa dette envers Meronym qui a guéri

reconnaissance entre in « Je » et un « Tu ». Or ce lien […] ne tient qu'à un fil. En effet, le fond d'où se dégage cette forme, l'alliance symbolisée par l'échange réciproque, est fait de méfiance, voire de défiance mutuelle. Cette épiphanie du social s'opère toujours sur fond de violence » (Chanial 2016, 86-87).

672 On peut ici faire référence au double sens de cadeau dans les langues germaniques : cadeau/poison.

673 Comme le remarque Philippe Chanial, la philosophe arendtienne Adriana Caravero a exercé une grande influence sur Judith Butler par son souci de « cette commune vulnérabilité, induite par la co-présence des corps et l'irréductibilité de leur exposition mutuelle » (Chanial 2010, 526). On peut citer de Caravero, *Relating Narratives : Storytelling and Selfhood* (2000).

674 Pour Nathalie Sarthou-Lajus, conformément au titre de son ouvrage, l'éthique ne peut se définir que comme *L'éthique de la dette* (1997) et, pour elle, le sujet ne commence à exister qu'au moment où il est débiteur d'autrui.

sa sœur, en lui avouant la faute qui a causé la mort de son père et de son frère. Cependant, il n'est pas certain que Zachry se soit libéré ainsi de sa dette vis-à-vis de son père et de son frère. La dette envers les morts est celle même qui ne peut jamais être honorée, sinon par un partage et une inscription dans un commun. Zachry reste désespérément seul à assumer sa dette. La situation est effectivement très différente dans *Even the Dogs*, car l'incontestable dette des protagonistes envers Robert se vit dans une vulnérabilité partagée. Ce qui importe pour eux est de maintenir un lien vivant avec lui. Ils y parviennent par leur disponibilité absolue qui est une forme de don d'eux-mêmes, leur permettant d'accéder à une sorte d'impossible[675], lequel fonctionne selon un jeu troublant d'apparition et de disparition de Robert. Leur présence auprès de son cadavre produit des effets dont l'ampleur suggère une connexion avec une énergie qui les dépasse, si bien que le lecteur se demande parfois s'ils ne sont pas à la limite de l'hallucination :

> They take the plastic bags from his hands and his head, and as his face rises into the light, we almost expect him to take a deep gasping breath, or to blink, or to say something like What the fuck's happened this time? What the fuck have you gone and done? Which is how he always used to wake up, before. With a jolt (ED 122).

On pourrait croire à ce moment à une sorte de réveil qui serait une improbable résurrection. Tout au long *d'Even the Dogs,* comme nous l'avons plusieurs fois observé, les personnages cherchent à entrer en contact avec Robert, comme si la mort n'avait fondamentalement rien changé. Il y a plusieurs scènes qui donnent l'impression qu'ils ne sont pas loin d'y parvenir. Pourtant, jamais dans le texte de McGregor, il n'est fait référence à un autre monde, à un improbable au-delà. À la fin du roman, ce qui apparaît n'est autre qu'une sorte de « Robert éternel », celui qu'il a toujours été : « Will someone get me a fucking drink or what ? » (ED 123). Dans leur quête d'une relation apaisée avec Robert, à défaut d'un impossible pardon, ils l'incorporent définitivement à ce « Nous » qui s'est construit tout au long du récit. McGregor réussit à introduire son lecteur dans un espace de vulnérabilité absolue en l'associant des médiations très différentes de celles des habituelles représentations et images. Une certaine forme d'écriture pourrait ainsi s'affranchir progressivement du souci d'objectivation et ne plus chercher à s'inscrire obligatoirement dans la construction d'un sens, se libérant ainsi des limites des systèmes de représentation. L'étrange convergence d'une parole fragile avec un oubli

[675] Dans l'ouvrage collectif de Jacques Derrida, Pascale-Anne Brault et Michael Naas, *Chaque fois unique la fin du monde* (2003*),* est consignée cette référence à l'imprévu en rapport à la mort : « L'ouverture à l'imprévu c'est chaque fois l'inattendu de la mort de l'autre. Je renvoie ici au bel ouvrage regroupant les lettres les discours les articles que Jacques Derrida prononça lors de la mort de ses amis (Althusser, Barthes, Blanchot, Deleuze, Levinas pour ne nommer que les plus connus) où cette épreuve de la perte est aussi celle de l'amitié comme épreuve même de l'impossible » (Derrida 2003b, 8).

d'eux-mêmes opère chez les personnages d'*Even the Dogs* une connexion au sensible et au vulnérable qui ne s'exprime pas selon des formes habituelles mais par une médiation avec l'autre absent, leur offrant une réconciliation définitive avec lui. Ils ne sont plus ni éternels coupables, ni débiteurs insolvables mais s'inscrivent avec Robert dans un espace de vulnérabilité partagée. Étonnamment, leur singulière expérience est de dimension essentiellement politique, comme c'est le cas dès qu'il y a lien entre le sujet et le collectif dans un rapport à la mort. La dette de tout commun envers ses morts restera toujours impayée. Ce qui est donné, ce qui a été donné, ce qui sera donné ne se verra jamais, mais témoigne de notre nature vulnérable, de notre lien non seulement avec nos contemporains mais avec ceux qui ne sont plus dans un vaste dynamique qui est celle de l'histoire des hommes et appelle à une part de don de nous-mêmes.

CONCLUSION

> La communauté est une nappe affective souterraine et chacun boit la même eau à cette source et à ce puits qu'il est lui-même — mais sans le savoir, sans se distinguer de lui-même, de l'autre ni du fond (Henry 1990, 179).

Tout au long de la lecture des cinq œuvres de notre corpus, nous avons examiné de multiples exemples du vécu de la vulnérabilité des personnages au travers d'épreuves par lesquelles ils perçoivent que leur relation au monde devient soudain fragile et incertaine. Ils sont ainsi conduits à puiser une énergie spécifique à des sources mystérieuses et souvent ambiguës, s'inscrivant dans des processus dont le sens et la finalité leur échappent. Nous nous sommes beaucoup intéressés à cette énergie qui, jusqu'alors latente chez les sujets, se trouve en quelque sorte mise en mouvement par l'événement les vulnérabilisant. Ainsi avons-nous cherché à définir une dynamique issue du vulnérable dont nous avons analysé le cheminement dans le langage et le politique.

La possibilité même de la blessure conduit le sujet à s'affranchir des oppositions et des dualités bien définies, des règles et des lieux aux géométries bien circonscrites. Cette éventualité de l'effraction et de la déchirure le positionne non plus en rapport à des limites claires mais en relation à des espaces indistincts et confus. Qu'elle ouvre sur du positif ou du négatif, qu'elle se conclue ou non par une blessure puis en une cicatrisation, elle traduit toujours la réalité d'une situation où tout peut basculer, dans un sens ou dans un autre, et peut alors être appréhendée comme le lieu de passage de potentialités puissantes aux effets incertains.

Aucune effraction n'est souhaitable. Elle correspond toujours à un viol de l'intime, une intrusion violente, une blessure dans la chair, un passage du fermé à l'ouvert, par lesquels rien ne peut plus être comme avant. La vulnérabilité est toujours à cette jonction entre un dedans et un dehors, à cette frontière parfois floue et souvent infranchissable. Les images qui l'expriment le mieux sont certainement ces marques imprimées sur le corps que sont les coupures, les incises, les sutures qui sont autant de traces de percées.

À l'hôpital, le corps s'expose et se donne comme une sorte d'objet en cours de réparation ou au moins susceptible d'être réparé. C'est le cas pour Fiona dans *What a Carve Up !* et Grace dans *Lionel Asbo*. La vision qui est imposée à Michael et Desmond de corps appareillés de

tuyaux et branchés à des machines suscite chez ces deux personnages des réactions psychiques intenses qui traduisent bien cette force déstabilisatrice qui émane du vulnérable. On retrouve toute la symbolique de l'effraction du corps semblable aux images de Saint Sébastien, dans l'iconographie chrétienne. Le corps est non plus criblé de flèches mais de drains et d'aiguilles. Même si elles sont spectaculaires, nous avons vu que les images de ce type ne reflétaient que très imparfaitement les réalités de la vulnérabilité, car la déchirure est le plus souvent invisible et très intérieure.

Depuis la mort de leur ami Robert, les personnages *d'Even the Dogs* sont atteints d'une blessure au plus profond d'eux-mêmes, qui modifie de façon très significative leurs rapports aux autres et au monde. La présence de cette déchirure intérieure donne au texte de McGregor, la dimension emblématique de l'écriture du vulnérable car de cette blessure, dont le ressenti est très peu explicité, émerge une dynamique qui va maintenir les personnages dans une ouverture très singulière.

Contrairement à la vision de Lionel Asbo, l'homme des murs et des blindages, il est en effet impossible de se protéger de l'exposition à la blessure, car il existe toujours des interstices par lesquelles s'infiltrent des énergies dont personne ne peut véritablement maîtriser les effets. Il faut simplement souhaiter que contrairement à ce que suggère le roman de Martin Amis, ces forces ne soient pas toujours de nature destructrice et mortifère.

L'expérience de la déchirure, au-delà de ses manifestations corporelles ou psychiques est une fissure dans la trame des choses, privant le sujet de ses repères et correspondant à un franchissement insupportable de ses limites protectrices. Les effets peuvent être très ténus comme très violents et brutaux et souvent les deux se conjuguent comme dans *Even the Dogs* où les bruits des instruments de l'autopsie de Robert se propagent dans le texte au fil des aposiopèses en de longues résonances insoutenables[676]. Par l'intrusion radicale du corps qui est découpé, les ultimes barrières sont franchies : celle de la chair que le scalpel incise mais surtout

[676] Nicholas Royle établit un parallèle saisissant entre la thématique du cisaillage du corps de Robert et les coupures répétées des phrases d*'Even the Dogs*, créant le néologisme d'« omnicisent narration » : « You would like to have explored in detail the ways in which *Even the Dogs* illustrates what you are calling omnicisent narration, from a rampant and disturbing proliferation of cut-up sentences, sentences that are not sentences but aposiopesis, to the deployment of a strange narratorial "we" […] a sort of transparently, pathologically cut up version of the critical fiction of omniscience, that can sit or stand around and commune telepathically about the cadaver of the central character (if you could call him that), the alcoholic Robert, the cutting up of whose body is thereby related in considerable detail : […]. You would like to have spoken of the omnicisent as an anagram of omniscient, a form of play that thus draws attention to the strange materiality of the language of narrative that perhaps matters to you most—that is to say the poetic, the singular, the untranslatable. You would like to have expounded "omnicisent" as a concept for thinking about narrative, right down (or up) to the nano text—not only in terms of the divisibility of the letter, but also in terms of the necessary cutting and (like an engine) cutting out of voice, point of view, focalizer and focalization, frame narrative, and so on, from one paragraph to another but equally within the unfolding of a single sentence, phrase, word, punctuation mark, or space» (Royle 13).

celle de la mort qui sépare à jamais le cadavre du reste des vivants. Autant que de l'intrusion, l'effroi et la sidération surgissent de certains contacts, de certaines proximités comme celle de l'acier avec la peau et de la vision de l'intérieur du corps[677]. C'est aussi un sentiment d'horreur qu'éprouve Sonmi dans *Cloud Atlas* à la vue de ses sœurs clones découpées en morceaux de viande dans de véritables abattoirs. La thématique du découpage est également très présente dans *What a Carve Up !*. Au départ ce découpage peut sembler assez abstrait puisque c'est la nation britannique elle-même qui en est l'objet, soumise aux agissements prédateurs des membres de la familles Winshaw. Mais ces agissements sont particulièrement intrusifs et violents préfigurant la brutalité des meurtres sanglants commis à la fin du roman de Coe[678]. Il est toutefois des formes d'intrusion strictement psychiques tout aussi impressionnantes que les pires agressions physiques. Dans *Jerusalem,* le zakulu est hanté par un homme blanc : le gentleman britannique. Il en est la proie et se confond avec lui au point de revivre, horrifié, les crimes de son prédateur. Par l'intrusion, quelle qu'en soit la nature, il y a toujours un retour à un affect brut, à des énergies enfouies, de nature primordiale, hors de tout temps et elle suscite la peur en renvoyant aux limites de l'humain. Elle nous rapproche de la bestialité et de la monstruosité et fonctionne comme un miroir brisé nous renvoyant une image que nous ne voudrions jamais voir. Le sujet n'est plus tant exposé à la déchirure que projeté lui-même à l'intérieur d'une béance. La culture antique a toujours été soucieuse des figures de la limite. Dans la littérature grecque notamment, toute zone de confins évoque les dangers et les risques d'interférences redoutées : entre le divin et l'homme, entre l'homme et l'animal, entre la matière et la chair[679]. Toutes ces proximités sont celles de l'exposition au vulnérable et ne peuvent réveiller que les plus grandes angoisses.

---

[677] Dans *Women in Love* de D.H. Lawrence, le sentiment de sidération, conduisant à ressentir soi-même la déchirure subie par le corps de l'autre, est exprimé comme ouvrant sur un « au-delà obscène » par Gerald face à la blessure de Gudrun: « The long, shallow red rip seemed torn across his own brain, tearing the surface of his ultimate consciousness, letting through the forever unconscious, unthinkable red ether of the beyond, the obscene beyond » (Lawrence 242).

[678] Il est significatif que dans un article dans lequel elle s'interroge sur le rôle politique du théâtre contemporain, Cyrielle Garson et Madalena Gonzalez citent comme source d'inspiration *What a Carve Up !* et la portée de la notion de découpage : « As Coe's novel suggests, when society is carved up between different individual interests, the social disintegrates and a latent state of war prevails » (Garson n. p.).

[679] Dans *l'Odyssée* d'Homère, les Cyclopes et les Lestrygons, par leur gigantisme, illustrent ces anomalies d'une humanité qui serait dotée d'attributs réservés aux divinités. Gwladys Bernard explique comment, pour les peuples de l'Antiquité, la monstruosité est toujours associée à la fréquentation d'« espaces de confins » : « L'une des origines de cette association entre les monstres prodigieux et ces espaces de confins est sans doute à chercher du côté des périples mythiques, comme celui d'Ulysse ou d'Héraclès, où la confrontation avec la monstruosité dangereuse est l'une des bornes signalant la sortie du *cosmos*, du monde organisé par Zeus pour le bien-être des hommes (G. Bernard 74).

Antonin Artaud est certainement celui qui, dans la souffrance de sa folie, a su le mieux exprimer ces situations extrêmes et douloureuses où deux mouvements radicalement opposés s'affrontent violemment : celui d'une intrusion du monde et celui des tentatives désordonnées et confuses du sujet de s'en expulser. Si l'on appréhende la vulnérabilité comme contact avec un espace intrusif, il est pertinent de s'intéresser de façon plus précise aux modalités et aux formes que ce contact peut prendre. En effet, s'il est difficile d'imaginer un sujet totalement passif, il faut aussi reconnaître que le schéma violent d'Artaud correspond à une situation extrême et pathologique. On peut en effet concevoir l'adaptation du sujet à l'épreuve du vulnérable comme le conduisant à vivre des formes de régulation plus paisibles. Il faut même — et cela a guidé notre réflexion tout au long de ce travail de thèse — penser l'épreuve du vulnérable comme offrant l'opportunité d'une ouverture maintenue et d'une sensibilité nouvelle aux autres et au monde.

Nous avons ainsi analysé comment Paul Ricoeur a répondu à cette problématique de l'éventualité d'une force émanant de l'expérience vulnérable dans ses travaux sur la psychanalyse. Ses réflexions permettent en effet d'appréhender une parole émergeant de l'affectabilité du sujet et s'inscrivant dans une dynamique singulière. Mais « dire le vulnérable », se relier à son énergie un peu mystérieuse et déroutante, exige des conditions particulières. La plupart du temps, le sujet évite de se risquer au « dire », passe à côté, ou même se prend au piège de ses propres paroles, créant ainsi lui-même l'obstacle à leur dynamique. Nous avons alors repris la notion d'illocutoire à la pragmatique d'Austin, en cherchant à l'appliquer à une énonciation issue de l'expérience vulnérable. Il nous a, en effet, semblé que c'était certainement l'outil le mieux adapté pour se dégager des approches réductrices du langage qui en font le support d'un seul sens informatif. Nous avons pu ainsi appréhender dans notre corpus l'émergence d'une parole incertaine, vulnérable qui risque à tout moment de se perdre en cherchant à exprimer ce qu'il lui semble impossible d'exprimer[680].

Le langage peut alors devenir un outil qui, en ne figeant pas le sens dans une logique instrumentale et rationnelle, est susceptible de se charger d'une force argumentative très

[680] Cette « parole vulnérable » répond au défi d'une connexion entre une affectabilité de nature corporelle et un langage qui semble inapte à l'exprimer. Veronica Vasterling explique ainsi comment la vulnérabilité corporelle est indissociable d'une sorte d'effondrement des capacités langagières. « Sensibility in the sense of affectability is a condition of non-intentional, heteronomous and more or less vulnerable openness to the surrounding world. Affectability implies vulnerability because the body may be overwhelmed by what affects it. And this vulnerability of the body in turn implies that the capacity of expression may break down. To be overwhelmed by what affects me more often than not means that I am incapable of expressing or articulating what affects me » (Vasterling 214). Nous avons tenté tout au long de ce travail de montrer qu'il existait pourtant une parole certes fragile mais en capacité d'exprimer ce qui a toujours été considéré comme inexprimable.

singulière. Aussi avons-nous pu identifier dans notre corpus plusieurs formes grâce auxquelles, à travers les aspects intrusifs et chaotiques du vécu vulnérable, émerge une parole dotée d'une véritable puissance créative.

Ainsi, le texte d'*Even the Dogs* parvient à libérer des énergies extraordinairement positives, démontrant que de la vulnérabilité, sous des formes si extrêmes qu'elles côtoient l'informe, peut surgir une force vitale qui la transcende. Après avoir examiné les modes de déploiement de cette parole vulnérable, nous nous sommes interrogés quant aux conditions qui pourraient la renforcer, voire la garantir. En nous inspirant cette fois de la phénoménologie radicale de Michel Henry, nous avons ainsi pu émettre l'hypothèse selon laquelle la force de cette parole vulnérable dépendait de la capacité des sujets à adhérer à l'indépassable pâtir de leur vie. Nous avons alors pu observer la façon par laquelle, en retour, le langage pouvait également contribuer à ce que tout vécu vulnérable soit pleinement et authentiquement vécu. Il existe en effet une force de la parole vulnérable[681] : la capacité de s'éprouver vulnérable facilite sa propre adhésion à un désir de vivre.

La conjonction de cette double approche inspirée de la pragmatique et de la phénoménologie nous a conduits à nous intéresser aux formes de subjectivation par lesquelles des sujets s'impliquant pleinement dans des épreuves les vulnérabilisant sont eux-mêmes entraînés dans des dynamiques qui, les dépossédant d'eux-mêmes, les font accéder à des dimensions qui leur étaient inconnues. Le texte de *Cloud Atlas* nous est apparu tout à fait exemplaire en ce sens qu'il se construit par la création de liens se constituant depuis une très improbable circulation de supports fragiles[682] à une parole affranchie de toute limitation spatiale et temporelle. Les personnages de *Cloud Atlas* semblent en effet guidés par un destin qui les induit à transmettre une parole risquant de se perdre, comme une sorte de message presque imperceptible dont la seule trace visible et matérielle est, au-delà des documents qui circulent, une étoile imprimée sur leur peau. L'ordre chronologique brouillé de *Jerusalem* trouve également sa cohérence autour d'une dynamique de paroles. Plus que d'un message qui cherche

[681] Cette force de la parole vulnérable présente de grandes ressemblances avec celle de la parole poétique telle que la définit Yves Bonnefoy : « quand ce n'est plus une langue qui décide de l'écriture, une langue arrêtée, dogmatisée, et qui laisse agir ses structures propres ; mais quand s'affirme au travers de celle-ci une force en nous plus ancienne que toute langue : une force, notre origine, que j'aime appeler la parole » (Bonnefoy 1990, 84).

[682] Comme l'analyse Courtney Hopf, il est très significatif que s'opère dans *Cloud Atlas* une disparition des formes écrites pour donner sa pleine valeur à l'expression orale d'une parole trouvant sa pleine authenticité. Il faut, certes, déplorer une sorte de cannibalisation de l'écrit : « «The movement in this novel is not, as it first appears, a teleological movement forward in time toward apocalypse, but rather the gradual consumption over time of different media of expression – letters eat diary, novel eats letters, film eats novel, and so on» (Hopf 119). Si Frobisher écrit un journal, Frobisher des lettres à son ami Sixmith, si Luisa Rey est journaliste et Timothy Cavendish éditeur, Sonmi et Zachry ne s'expriment qu'oralement : «*Cloud Atlas* privileges the power of oral storytelling, the only method of storytelling that requires no physical medium […]» (Hopf 117).

à se transmettre, comme dans *Cloud Atlas*, *Jerusalem* est le théâtre de l'affrontement de deux formes de paroles : la parole effectivement fragile et vulnérable que cherchent à exprimer les personnages en prise avec les souffrances du peuple du Zambawi comme le zakulu, Sylvia et Jim Tulloh, se révèle souvent inefficiente et dérisoire face aux propos odieux, cyniques et toujours manipulateurs de David et de Preston Pinner ainsi que de leur ancêtre, le gentleman britannique. Il s'avère toutefois que c'est bien cette parole vulnérable qui fait véritablement sens et permet d'établir des liens entre des récits et des situations très hétérogènes, ouvrant même le fragile espoir d'amélioration de la situation dramatique dans laquelle se débat le Zambawi. De la même façon que, pour *Jerusalem,* une interaction entre de multiples formes d'énoncés caractérise la structure de *What a Carve Up !*. Tous se télescopent néanmoins avec les pensées de Michael, créant une juxtaposition hasardeuse et fragile qui contraste avec le discours très simpliste mais terriblement efficace de domination des Winshaw. Il en émerge une construction vulnérable dont l'axe est constitué du récit des échecs et des frustrations de Michael. C'est bien à partir de ce personnage déroutant, fragile, mal dans sa peau, que se structure une véritable résistance aux agissements des Winshaw. De son cheminement hasardeux, fait de tâtonnements et de doutes, va émerger une réelle efficacité qui lui permettra également de découvrir la vérité le concernant.

Une semblable dichotomie apparaît dans *Lionel Asbo* entre le discours fait de certitudes sommaires, violent et souvent vengeur de Lionel et les doutes, les atermoiements et les fragilités de son neveu Desmond. Ce dernier témoigne d'une exacerbation de sa sensibilité qui semble être en contact étroit et permanent avec le vulnérable, certainement liée à la succession de plusieurs expériences traumatiques. Son rapport au monde est souvent très immédiat et direct. Il est en effet fréquemment submergé par des forces que l'on pourrait presque qualifier de « primitives », lui donnant l'impression d'être en prise directe avec la vie, à la fois possédé et dépossédé par elle. Ce sont des expériences vulnérables tout à fait singulières et éphémères, ayant une dimension presque épiphanique, auxquelles le style de Martin Amis apporte une coloration très particulière. Elles sont vraiment caractéristiques de cette perte de repères et de cet envahissement du sujet par des perceptions sur lesquelles il n'a plus de contrôle, qui définissent l'entrée dans le « hors temps » du trauma. Dans le texte de *Lionel Asbo,* ce sont des moments étonnants du texte où les frontières semblent magiquement s'estomper. On pourrait les assimiler à une forme d'immersion brutale dans un bain d'énergie vulnérable. Contrairement aux autres textes de notre corpus où la connexion avec l'énergie vulnérable se fait de façon plus distanciée, permettant d'alimenter une dynamique portant une parole et conduisant à des partages et des échanges, dans *Lionel Asbo*, rien n'émerge : à sa manière, Desmond reste figé

et englué. Ce qui domine du roman de Martin Amis est un espace chaotique et pesant, où certes un rapport à l'informe se dessine, mais où la parole se replie et ne parvient ni à se déployer, ni à s'extraire. Dès qu'un début de dynamique relationnelle s'amorce, tout se bloque vite dans une négativité radicale. Martin Amis exprime ainsi une forme absolue d'immobilisme, correspondant à un inaccomplissement désespérant imposé par la force du trauma, cette force à laquelle comme nous l'avons vu, d'autres personnages de notre corpus tentent de résister en s'inscrivant dans une dynamique plus positive.

Les textes de notre corpus, hormis *Lionel Asbo*, permettent d'appréhender des moyens de se libérer des ruptures, des rugosités et autres aspérités qui caractérisent le vécu vulnérable pour s'inscrire dans les dynamiques plus fluides et plus ouvertes de la parole. Il est significatif que ces dynamiques semblent indissociables pour les sujets de leur insertion dans des chaînes concrètes de solidarité. La dynamique de la parole vulnérable conduit inévitablement à celle du politique et du commun. Comme avec le langage, il s'agit dans le domaine politique d'apprendre à se dégager de toute illusion de présence souveraine et de s'associer à d'autres forces élaborant un sens impossible à connaître *a priori* mais susceptible de faire advenir de l'imprévu. Selon la même logique que celle utilisée pour la parole vulnérable, nous avons ainsi tenté d'analyser un processus de subjectivation politique reposant sur une articulation entre un pâtir et un agir déployant des potentialités inédites.

Un mouvement est donc possible, issu du vulnérable dont on ne sait d'où il vient, ni où il mène mais qui, concrètement, ne peut s'amorcer sur le plan politique que par la mise en œuvre de défis et de paris impossibles. Nous les avons examinés au travers de l'engagement, du pardon et du don comme autant de moyens de traverser cette aporie que Jacques Derrida appelle « une éthique de l'impossible ». C'est sur cette double idée d'un nourrissement et d'une connexion avec cet impossible que nous avons donc conclu notre réflexion, en insistant sur ce déploiement de ressentis, d'affects, d'émotions qui traversent le commun et contiennent un potentiel de création de formes de vie inaccessibles autant à la raison qu'à l'imaginaire. Les interrelations émanant d'une réceptivité partagée au monde et aux autres à partir d'une même vulnérabilité permettent de concevoir très différemment l'action politique. Il s'agit certainement de s'éloigner autant d'une responsabilisation absolue qui est toujours culpabilisante que d'une sensiblerie stérile face à toutes les formes de vulnérabilité et de souffrance. Sur ce point, nous nous sommes à plusieurs reprises inspirés des travaux de Gilles Deleuze et de Jean-François Lyotard et de l'idée selon laquelle les interactions et les confrontations qu'offrent les expériences humaines conduisent à emprunter des chemins complexes et incertains et à prendre des bifurcations où des forces multiples peuvent se croiser, se confondre dans une

indétermination créant une désorientation et une perte de sens qu'il faut toutefois tenter de surmonter. La grande force de la dynamique vulnérable, quand elle parvient à véritablement se déployer, est en effet de faire émerger sans cesse du nouveau en puisant de l'énergie dans les réalités douloureuses que sont celles de la perte et du manque. Nous avons ainsi pu analyser comment certains personnages se laissent porter de façon intuitive par cette énergie issue du vulnérable alors que d'autres, obnubilés par leurs intérêts immédiats, la bloquent littéralement.

Issue de l'incertitude et de l'instabilité mais ouverte sur des espaces de possibilités illimitées, la dynamique vulnérable présente beaucoup d'analogies avec cette « poétique de l'énergie », caractéristique du romantisme anglais[683]. Le préalable était toutefois pour les Romantiques de se libérer de schématisations toujours préconçues. Notre approche de la dynamique vulnérable, si elle s'est avérée un outil critique souvent pertinent, offrant des éclairages spécifiques sur les œuvres de notre corpus, demeure toutefois conceptuelle. Toute formulation exprimant une vulnérabilité ou une souffrance risque de se nier elle-même par une analyse trop abstraite, détruisant les énergies dont elles sont porteuses. Ce serait dénaturer la puissance que nous cherchons à attribuer à la parole vulnérable, notamment lorsqu'elle traverse le commun, que de la bloquer dans une conceptualisation qui se refermerait sur elle-même. La dynamique vulnérable ne peut s'amorcer que par l'acceptation de ses propres limites par celui qui en est l'énonciateur ou le porteur et une mise à distance de son discours ou de son action.

Cela nous conduit à nous interroger sur les liens que la narration entretient avec le vulnérable, non plus en tant que créatrice de formes et de figures mais dans son propre rapport avec lui. Nous sommes encore imprégnés de cette idée que tout auteur a pour mission de communiquer à son lecteur des convictions, des valeurs, voire une certaine vision du monde. Le vulnérable nous incite à nous écarter radicalement de cette conception. Si nous tentons d'appréhender l'écriture fictionnelle comme possible porteuse de la parole vulnérable, il faut d'abord qu'elle s'associe à sa dynamique pour ensuite la partager avec son lecteur. Un lien peut alors se créer entre un texte conçu comme forme vulnérable et la vulnérabilité d'un lecteur prenant conscience de ses propres limites à sa compréhension et à sa sensibilité à l'œuvre. La fonction essentielle de la fiction peut alors se définir comme une ouverture à des expériences de sensibilité et de pensée ne conduisant vers aucune certitude mais vers des champs qui peuvent certes avoir une dimension conceptuelle mais qui restera toujours floue, comme

[683] Dans sa thèse intitulée « Kenneth White et la poétique de l'énergie », Christophe Roncato analyse comment, chez un poète contemporain comme Kenneth White, on peut retrouver les signes d'une poétique de l'énergie très semblable à celle des poètes romantiques anglais notamment Blake et Coleridge : « Chez eux comme chez White « poétique » et « dynamique » sont indissociables » (Roncato 8).

incomplète et inachevée[684]. Il nous semble donc, à l'issue de notre réflexion, essentiel de soulever la problématique de la fiction comme forme vulnérable et comme le lieu même d'un cheminement où tout rapport définitif d'appropriation et de fixation d'un sens définitif serait impossible.

Il s'agit de s'interroger sur la façon par laquelle un texte en lui-même peut être forme vulnérable, ne se dérobant pas à sa propre fragilité et dont le sens émergerait d'une effraction. D'emblée, il s'afficherait en attente de son propre devenir qui resterait à jamais incertain. Nous avons vu qu'il n'y avait pas de dynamique vulnérable sans une effraction qui conduit à une formulation hésitante et balbutiante. Cela passe certes par une absence de toute prétention de la part de l'énonciateur mais aussi et surtout par une déstabilisation qui ne peut être que celle du lecteur. Le texte comme forme vulnérable enclenche une dynamique de déstabilisation/re-stabilisation du lecteur qui échafaude des sens successifs et parfois contradictoires par les re-figurations incessantes suscitées par sa sensibilité[685]. Cette dynamique tient de l'élaboration d'un fragile palimpseste.

Comme le suggère le titre même de *Cloud Atlas*, ce rapport du lecteur au texte est aussi celui de la découverte d'une mystérieuse cartographie. Bien avant les moyens techniques dont nous disposons, les cartographies ont longtemps été incertaines, hésitantes, obéissant souvent à un enchevêtrement de sens mêlant le géographique, l'historique, le mythologique et le religieux. Elles ont toujours constitué une grille de lecture très élaborée et complexe de la réalité. Il y a dans ces cartographies un dispositif qui tient d'une expérimentation textuelle du vulnérable et peut s'appliquer à la fiction. Elles offrent incontestablement une façon d'accéder par le graphisme à des terres inconnues et surtout d'offrir à leurs lecteurs une immersion, une façon de s'imaginer y vivre[686].

On ne pourra jamais empêcher le lecteur de se livrer à un investissement par lequel il va projeter sur le texte son imaginaire et ses propres attentes. Nous avons pu examiner, depuis les analyses

---

[684] La notion d'élaboration d'une « conceptualisation fictive », selon les mots de Wittgenstein dans *Remarques mêlées,* pourrait s'appliquer à cette approche incertaine (Wittgenstein 2002, 146).

[685] Pour Mary K. Holland, la lecture peut ainsi devenir une expérience quasi-physique et corporelle, brouillant toutes les dichotomies habituelles entre langage et monde, fiction et réalité, lecteur et auteur, qu'elle associe à une forme spécifique de réalisme : « using language to provoke readers into awareness of their own embodied experience and of the "realest, most profound parts" of themselves and of the world. Material realism does so by transforming reading into a physical experience that reorients readers in time and space, requires their diligent physical participation, and positions them as constitutive parts of a world made in part by the matter of language. Quantum realism intensifies the continuity between language and matter, and literature and reader, further still by demonstrating how each literally shapes the other to the point of entanglement » (Holland 258).

[686] Dans *Liquid Modernity,* Zygmunt Bauman explique que le souci éthique doit ouvrir la voie à des territoires inexplorés et non cartographiés (« unmapped ») (Bauman 2000, 128).

d'Estelle Ferrarese, comment une politique du vulnérable ne pouvait toutefois s'amorcer que lorsque les sujets, dépassant leur propre expérience du vulnérable pour s'inscrire dans une relation au vulnérable qu'eux-mêmes n'auraient jamais pu concevoir, cessent d'opérer toute projection fantasmée. À l'issue de notre réflexion sur cette dynamique spécifique du vulnérable, il nous semble possible de conclure que les œuvres de notre corpus obéissent aux deux conditions essentielles pour définir le texte comme forme vulnérable : une immersion déstabilisante dans des territoires inconnus et un blocage absolu — ou à tout le moins un affaiblissement significatif — du processus de projection fantasmée. Dans chacun des textes s'opère chez le lecteur une perte de repères qu'il ressent de façon particulièrement inconfortable, quand ce n'est pas avec un réel sentiment de malaise : les représentations ironiques et même souvent détestables du vulnérable chez Martin Amis, notamment quand il décrit les habitants de la ville de Diston ; la nécessité d'établir des liens entre des contextes et des situations disparates, dans *Jerusalem* et *Cloud Atlas* ; l'impression, même dans *Cloud Atlas*, que le sens est à jamais insaisissable ; le rôle fondamental que jouent dans la construction du sens des personnages fragiles et névrosés comme Michael et Tabitha, dans *What a Carve Up !*; l'impression, dans *Even the Dogs*, que tout est bloqué et qu'il n'y a même pas de vrais personnages. Tous ces textes opèrent chez le lecteur, indépendamment des processus et du niveau d'intelligence et d'interprétation textuelles, un double effet : une déliaison de ses repères habituels et l'attente d'un sens, d'une compréhension qui, nous l'avons vu, sont caractéristiques de l'expérience vulnérable. De plus, ces effets s'accentuent et se renforcent au fil de la lecture. Une plasticité déroutante se met en place, laissant au lecteur une immense liberté dans la construction du sens. Pareille incertitude interprétative est indissociable de cette forme vulnérable que nous cherchons à caractériser. La lecture ne peut plus obéir à des postures figées obéissant à des codes convenus mais oblige à s'inscrire dans une dynamique déroutante. C'est en se confrontant à cette forme que le lecteur participe lui-même d'une dynamique vulnérable en captant une énergie qui émane de ses intuitions, de ses sensations, en allant aussi à la rencontre de temporalités qui sont plus erratiques que chronologique, présentant ainsi de troublantes analogies avec ce temps de l'inconscient que nous avons analysé dans notre troisième chapitre.

Le lecteur a souvent l'impression d'être en face d'un puzzle qui exige de sa part l'effort de trouver une cohérence mais cet effort se révèle souvent vain, car aucune projection ne peut s'avérer opérante. Ce n'est pas d'un raisonnement logique mais d'impressions disparates que peut émerger une vérité non directement perceptible. Il s'opère une analogie de la lecture avec l'épreuve de la vulnérabilité. Par le texte comme forme vulnérable, le sujet est mis en contact

avec quelque chose de plus originaire et de plus essentiel que ses propres raisonnements. La lecture devient elle-même une expérience psychique aux contours flous. À tel point que l'on peut se demander si nous ne pouvons accéder à cette forme de fiction que par notre capacité à la recevoir comme fonctionnant avec nos ressorts les plus intimes. C'est ce qu'exprime Siri Hustvedt dans *The Shaking Woman* :

> Clearly, a self is much larger than the internal narrator. Around and beneath the island of that self-conscious storyteller is a vast sea of unconsciousness, of what we don't know, will never know or have forgotten. There is much in us we don't control or will, but that does not mean that making a narrative for ourselves is unimportant (Hustvedt 198).

Quelques lignes plus loin, elle explique comment, perdue dans cette immensité, il lui est parfois possible d'approcher parfois une forme de vérité :

> […], a bewildering truth of fogs and mists and the unrecognizable figure or phantom or memory or dream that cannot be contained or held in my hands because it is always flying away, and I can't tell what it is or if it is anything at all. I chase it with words even though it won't be captured and, every once in a while, I imagine I have come close to it (Hustvedt 198-199).

Les univers auxquels nous ouvrent les textes d'Amis, de Coe, de McGregor, de Mitchell et de Neate ne sont pas des mondes à part que le lecteur pourrait découvrir confortablement et tenter, en fonction de leur opacité, de décrypter en observateur curieux et amusé. Ce sont en réalité des textes qui contraignent le lecteur à s'impliquer, engageant dans sa lecture sa sensibilité jusqu'à son propre fonctionnement psychique. La sensibilité au sens de l'affectabilité devient la condition même de l'accès au texte. Le lecteur est conduit à s'immerger en lui alors qu'il se sent interpelé et contraint à s'ajuster en permanence. S'opère ainsi une véritable incarnation d'un sens vulnérable dans l'événement même de la lecture en tant qu'épreuve renvoyant le lecteur à sa propre vulnérabilité. L'opacité des textes, leur architecture fragmentaire sont autant d'obstacles à toute projection convenue et imposent au lecteur de tâtonner dans la construction d'un sens qui ne se révèle que progressivement, partiellement et jamais de façon définitive. L'intelligence des mots et la subtilité de la structure narrative ne suffisent pas pour masquer au lecteur, en miroir de sa propre vulnérabilité, celle de l'acte narratif et des défis auxquels il a dû faire face.

Cette conjonction de deux vulnérabilités fait émerger une énergie singulière s'exprimant en des figures incertaines, mouvantes avec lesquelles le sujet entre progressivement en résonance. La figuralité offerte à la narration par la dynamique vulnérable, permet d'accueillir toutes ces personnes, toutes ces situations, tous ces événements qu'aucun concept ne pourra jamais

saisir[687]. Il serait banal de dire que la fiction permet d'appréhender ce que l'on n'a jamais vu et ne verra jamais. Il ne s'agit cependant pas ici de faire référence à l'imaginaire mais de penser le texte par sa capacité à capter un potentiel de figuration dont une dynamique spécifique peut se révéler porteuse. Cette constatation ramenée à la dynamique vulnérable de la narration, permet de lui attribuer la dimension illocutoire de la parole vulnérable non seulement par le caractère non maîtrisable des effets qu'elle va susciter mais surtout par ce souci d'une vérité qu'elle cherche à exprimer[688].

La figure, en ce qu'elle se distingue radicalement de l'image, offre à la parole vulnérable une destination qui lui est adaptée. Le processus de figuration qui est apparition d'une forme dans la dynamique même de sa déformation est très semblable à celui du déploiement de toute parole vulnérable qui est elle-même issue d'une altération. Le figural, chez Lyotard, se révèle ainsi comme une dynamique qui bouscule toutes les significations acquises pour y inscrire l'avènement d'un sens toujours en gestation.

C'est effectivement un jeu de figures qui permet dans notre corpus d'avancer dans des territoires inconnus et inexplorés. Fugaces, elles apparaissent dans le processus de lecture pour ensuite s'estomper. Elles émergent de ce « Nous » spectral que forment les personnages *d'Even the Dogs* et qu'il serait bien délicat d'exprimer en termes objectifs. Elles fusent de cette ironie déstabilisante de Matin Amis dans *Lionel Asbo*, dont le lecteur est incapable de mesurer vraiment les effets qu'elle produit en lui[689]. Elles jaillissent de la découverte de ces coïncidences

---

[687] Marie-Laure Ryan définit comme « braided narrativity » le procédé consistant à suggérer l'existence de relations entre des destins apparemment sans liens : « type of narrative [that] follows the intertwined destinies of a large cast of characters. The text presents no global plots but a number of parallel and successive subplots developing along the destiny line of the characters » (M. L. Ryan 374). Comme l'explique Corinne Bancroft, la métaphore orchestrale permet de comprendre comment cette forme de narration déploie une dimension d'ordre politique : « By plaiting together separate narrative strands, distinct in terms of both the teller and the told, authors of braided push readers to attend to multiple subjectivities simultaneously. Unlike some strategies that seek to redress socially constructed differences through assimilation and effacement of particularity, braided narratives function like an orchestral performance where the production itself depends on the intermingling of distinct and different sounds, melodies and instruments. In this way, braided narratives can train readers in a different sort of ethics, one that emphasizes an awareness of a variety of particular calls and one that demands a historically and politically conscious responsibility » (Bancroft 278).

[688] Notre corpus témoigne de la capacité du texte littéraire à rivaliser avec des arts comme la musique, la peinture abstraite ou la danse, en inscrivant le langage dans une dynamique de forces et d'affects l'affranchissant de tout souci de signifiance. Comme l'explique Cesare Del Mastro, dans un article où il analyse les romans de Michel Henry au regard de son œuvre philosophique, ce langage « a-signifiant » ne peut émerger que de la vulnérabilité conçue comme « antécédence et altérité narratives » : « La mise en question par Henry de toute "métaphysique du sens" radicalise la "vulnérabilité" conçue comme antécédence et comme altérité narratives pour l'orienter vers des affects et des forces a-signifiants (un "se sentir" et un "agir" hétérogènes à tout Logos), en sorte de constituer un "être affecté" par les images et les rythmes des récits et des œuvres d'art. La vulnérabilité herméneutique du sens se change alors en vulnérabilité de la subjectivité dans son auto-affection, dans son pur pouvoir de s'éprouver soi-même. L'exposition pathique à la littérature serait une des occasions privilégiées pour l'épreuve de cette vulnérabilité qui n'est guère plus le résultat d'une configuration ou d'une représentation mais bien celle du pouvoir de la vie d'être affectée en s'auto-affectant » (Del Mastro 181).

[689] Selon Suzanne Peters, l'ironie de Martin Amis aurait pour effet de positionner le lecteur dans un sorte de surplomb confortable. Notre analyse de *Lionel Asbo* se distingue significativement de cette approche qui nous semble trop réductrice :

étonnantes et de ces articulations improbables qui lient les destins de ces personnages qui ne se sont jamais rencontrés car vivant dans des époques différentes, constituant la trame de *Cloud Atlas*. Elles surgissent de cette extraordinaire empathie des personnages de *Jerusalem* comme Jim Tulloh et Sylvia avec les souffrances des enfants du Zambawi. Elles transparaissent tout au long de cette relation singulière qui se crée entre Fiona et Michael dans *What a Carve Up !* dont il serait bien difficile de faire une analyse. L'accession à ces figures ne s'opère que par un détachement de toute intention rationnelle de compréhension au profit d'un immersion dans des champs qu'anime une énergie énigmatique.

Nous avons à plusieurs reprises suggéré cette idée selon laquelle la dynamique vulnérable avait une analogie étroite avec celle du psychisme. Notre corpus montre aussi que de nombreuses souffrances et particulièrement celles ayant une origine d'ordre social résistent à toute formulation et sont souvent considérées comme indicibles. Il nous semble incontestable que la figuralité pourrait devenir leur lieu d'accueil. Le texte d'*Even the Dogs* en est une démonstration très convaincante. Les travaux de Piera Aulagnier et de René Kaës offrent des analyses convaincantes de la façon dont tout lien social se tisse selon des alliances le plus souvent associées à des processus inconscients. Il y a dans le politique tout un domaine lié à la vulnérabilité qui n'est jamais énoncé. On ne peut en incriminer le politique dont les références et les outils ne sont pas adaptés. En revanche, la figuralité offre la capacité d'accueillir ce qui dans le politique est nié, ne fait jamais et ne peut faire l'objet de représentations. Comme s'il y avait des choses que l'on savait, dont avait intuitivement conscience mais que l'on ne parvenait jamais à penser, ce que le psychanalyste anglais Christopher Bollas appelle « The unthought known » dans un ouvrage dont c'est le titre : *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known* (1987). C'est ce « connu non pensé » qu'il faut appréhender comme en attente de figuration et l'espace littéraire semble avoir véritablement vocation à l'accueillir. La portée politique de cette dynamique vulnérable que nous avons cherchée à définir au cours de

« Sex, high life, trespasses, crimes – these are themselves not necessarily funny, but their representation through vicious, satiric, ironic, and comic language is. The reader, appreciating these distancing modes of relation, becomes an active participant in the communicative set-up of the novel and in his presumed education that allows him to recognize the set formula of universal topics or human preoccupations from a distance or a somewhat higher point of view. While the 'ingredients' of sex and crime may usually respond to some undeveloped or even voyeuristic public taste, the novel's discourse propels them onto a higher plane, to the pleasant effect that the educated reader seems to get the best of both worlds. Seen in this light, Amis's novel is part crime, part rags-to-riches story of the kind fed daily to the tabloids, albeit presented in the narrator's intellectualized, arrogant, ironic, and satirically – comically – distanced mode » (Peters 89). L'analyse proposée par Richard Bradford sur l'ensemble de l'œuvre de Martin Amis, exprimant au contraire l'inconfort du lecteur, nous semble mieux traduire les effets déstabilisants produits par le style de Martin Amis : « He never allows the reader to become content with their response to the text. His father's generation, or at least most of them, would maintain a balance through the novel between its conventions and the world beyond it. […]. For Martin Amis, however, the opportunity offered by fiction to set in train apparently incompatible trajectories of documentary style mimesis versus grotesque caricature, brilliantly choreographed slapstick versus metafictional experiment, overrides what had even 20 years earlier been a straightforward set of obligations » (Bradford 17).

ce travail de thèse prendrait alors tout son sens en conduisant à une figuration du vulnérable. C'est certainement la grande spécificité des œuvres de notre corpus que de ne jamais occulter leur rapport au vulnérable et d'accéder ainsi des ressources infinies de figuration. C'est en cela que nous pouvons les considérer comme pionnières face à ce défi du vulnérable. En effet, selon des formes diverses, elles offrent un dépassement des limites de l'individuation et de la chronologie linéaire et s'affranchissent de nombreuses pesanteurs qui y sont généralement associées. Ne cherchant jamais à construire de très hypothétiques homogénéités, processus qui souvent ne consiste qu'à agréger des entités inertes et à faire référence à des concepts figées, elles s'inscrivent effectivement dans des dynamiques vulnérables favorisant l'émergence de formes sans cesse renouvelées.

On pourrait toutefois considérer les cinq œuvres de notre corpus comme des textes « militants » selon l'acception traditionnelle du terme. Effectivement, *Even the Dogs* est incontestablement un texte de défense des marginaux et de tous les exclus auxquels il donne une voix , *What a Carve Up !* une dénonciation vibrante et passionnée du Thatchérisme, *Jerusalem* un tableau critique du post-colonialisme tandis que *Cloud Atlas* appelle à résister contre cette logique de prédation et de violence qui a toujours caractérisé l'histoire humaine[690]. *Lionel Asbo* peut être analysé comme une caricature féroce d'un monde plat et insignifiant où seul l'argent offre de la visibilité. En France, le concept de littérature engagée est marqué par l'influence sartrienne. Jacques Rancière est venu néanmoins bousculer ce rejet de Sartre d'une littérature sans intérêt qui ne serait qu'esthétique et non engagée. Notre réflexion s'inscrit évidemment beaucoup plus dans les perspectives de Rancière que de celles de Sartre auxquelles on peut reprocher de chercher les raisons d'être du littéraire en dehors de son espace propre. En revanche, si pour Rancière il y a une politique de la littérature c'est essentiellement par son esthétique. Dans *Le Partage du sensible*, il ramène le politique à un incessant travail sur les formes[691]. Pour lui, « les formes définissent la manière dont des œuvres ou performances 'font

[690] Paul A. Harris utilise la métaphore du labyrinthe pour caractériser l'humanité de *Cloud Atlas* prise au piège de ses comportements prédateurs, alors que quelques « poches de résistance » indiquent toutefois la direction d'une issue possible : « In other words, Mitchell shows us humanity caught in a labyrinth of its own construction; the power of predacity has won in the past and, in the glum glimpses he gives us of our future, it continues to win out on the global level, with local pockets of resistance » (Harris 5). D'une façon très semblable, Sarah Chihaya voit dans l'ensemble des romans de David Mitchell émerger la conviction de l'existence d'un espace qui tout en restant indéfinissable permettrait d'echapper aux schémas autodestructeurs qui ont toujours guidé les comportements humains : « At the same time, though, his novels carve out a space for the sincere belief in the possibility of some other, unknowable metanarrative and distant historical destiny that we, as a species, might someday fulfill, if only we can escape the solipsistic loop of cannibalistic self-destruction » (Chihaya 118).

[691] La conception de Jacques Rancière est à ce niveau très différente de celle de Gérard Genette. Il ne faudrait pas pour autant caricaturer l'opposition entre ces deux théoriciens. Certes, l'approche de Genette repose sur un dualisme entre la représentation par le signe et le réel, isolant le texte en tant que tel, tandis que pour Rancière le texte, opérant une reconfiguration d'un sensible partagé, prend de lui-même une dimension éminemment politique. Il semble pourtant difficile de dissocier la façon dont le

de la politique' » (Rancière 2000, 16). Les intentions de l'auteur sont très secondaires par rapport aux formes que révèlent les énoncés littéraires dont il définit ainsi la fonction :

> Ils définissent des modèles de parole ou d'action mais aussi des régimes d'intensité sensible. Ils dressent des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, des rapports entre des modes de l'être, des modes de faire et des modes de dire. Ils définissent des variations des intensités sensibles, des perceptions et des capacités des corps. Ils s'emparent ainsi des humains quelconques, ils creusent des écarts, ouvrent des dérivations, modifient les manières, les vitesses et les trajets selon lesquels ils adhèrent à une condition, réagissent à des situations, reconnaissent leurs images (Rancière 2000, 62).

Penser le politique depuis le littéraire ne consiste donc pas à s'indigner, à exhorter, à protester mais à faire naître des figures reconfigurant le sensible et à se laisser guider par elles[692]. Jean François Lyotard, par sa définition du processus de figuration, adopte une perspective très freudienne dans la mesure où la figure émerge toujours, pour lui, d'une matrice d'énergie libidinale qui s'exprime indépendamment de toute autre logique. Cela permet d'envisager une forme très spécifique de pensée où l'explicite émerge de la forme nourrie elle-même d'une dynamique du désir. C'est l'idée d'Umberto Eco qui, dans *L'Œuvre ouverte,* imagine un texte dont le seul message serait sa seule forme. Il nous semble que les figures émergeant du vulnérable pourraient ainsi être de véritables armes politiques associées à cette énergie du désir que nous n'avons que très partiellement abordée dans notre travail[693].

---

texte fonctionne et l'effet qu'il peut produire. Genette, lui-même, introduit ainsi *Palimpsestes* : « Je ne veux pas entamer ou déflorer ici, l'étude, peut-être à venir, de ce champ de relations, que nous aurons maintes occasions de rencontrer, et qui est sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur » (Genette 10), s'affranchissant implicitement de toute notion de texte clos. Nous espérons avoir montré tout au long de ce travail comment, l'écriture lorsqu'elle établit le lien avec le sensible exprimant une « parole vulnérable », efface les antagonismes notamment entre une force qui serait celle du concept associé à une conviction et des formes qui seraient gratuites et dénuées de force. La figure comme expression de l'inscription dans une dynamique vulnérable ne se manifeste selon la formule de Derrida dans *L'Écriture et la Différence* que par « la force en son dedans » (Derrida 1967, 11).

[692] Le « partage du sensible », tel que le conçoit Jacques Rancière, obéit à une dynamique de reconfiguration permanente « des places et des parts » (Rancière 2000, 8). Ce processus est le contraire du figement auquel se réfère tout ordre établi que Ranciere appelle « la police des corps et des états ». Dans *Aux bords du politique,* il oppose à cette « police » le sens même de la politique : « La police veut des noms 'exacts' qui marquent l'assignation des gens à leur place et leur travail . […]. La politique est affaire de noms 'impropres' qui articulent une faille et manifestent un tort » (Rancière 2004, 121). La politique est ainsi appréhendée comme un défi qui consiste a repousser sans fin ses propres limites en privilégiant l'effraction, la rupture au détriment de partages résultant de la soumission et du conformisme. Plus d'une dizaine d'année après l'écriture des *Bords du politique*, Rancière reprend, dans *Les Bords de la fiction,* le même raisonnement qu'il applique au texte littéraire. Il le définit en effet, en gestation permanente, en quête de ses propres limites et en appelle à son excès qui tient, selon lui, de sa capacité même de prendre soin et de porter attention : « La fiction est ce par quoi le *jusqu'où* s'excède lui-même […]. L'excès de la fiction n'est pas l'illusion qui console de la réalité, mais il n'est pas non plus l'exercice de la virtuosité des habiles. Il appartient à la capacité qu'a la vie, chez les plus humbles et les plus ordinaires, de se porter au-delà d'elle-même pour prendre soin d'elle-même » (Rancière 2017, 186).

[693] Si, comme nous avons tenté de le montrer, l'émergence de cette « communauté impossible » qui constitue la trame d'*Even the Dogs*, est tributaire du déploiement d'une dynamique vulnérable, sa capacité à prendre forme est étroitement subordonnée à l'existence d'un désir d'ordre politique. Peter Matthew Ely, s'appuyant sur l'exemple du texte de Jon McGregor, explique ainsi comment le désir permet effectivement d'envisager des reconfigurations inédites du possible : « The modality and

En effet, la dynamique vulnérable peut atteindre, elle-aussi, ses limites. Il faudrait alors s'interroger sur les façons par lesquelles la dynamique du désir pourrait l'accompagner ou la relayer[694]. Sans ce relai, on peut imaginer que la dynamique vulnérable puisse s'affaiblir au point de ne pouvoir mettre en œuvre toute ses potentialités de figuration et ainsi tomber dans l'infigurable. Ces deux dynamiques ont de grandes similitudes et exigent qu'un espace reste ouvert, traversant le texte et l'empêchant de se refermer sur un sens définitif. Étudier comment une éthique du désir et une éthique de la vulnérabilité pourraient s'harmoniser et se compléter, offrirait alors au défi de la vulnérabilité un champ encore plus vaste en prolongement de nos réflexions.

expression of this community, its ability to exist, is founded on desire, that is, on a will which allows for impossible life, where 'desire' serves precisely to rework the terms of the possible itself. Through this disruptive desire, founded on a contention of the border of life and death, we see the possibility of return, where doomed life might reclaim its future. The 'we' of McGregor is therefore a presence that marks the possibility of renewal and new futures, which must be salvaged from the tide of 'progress' and brought into the realm of the present through the demand of redemptive transformation » (Ely 170).

694 Une complémentarité pourrait ainsi être envisagée entre l'affectabilité caractéristique de la vulnérabilité du sujet et un rapport plus intentionnel au monde et à l'autre qui est celui du désir. Renaud Barbaras a critiqué la dynamique du pathos de Michel Henry comme force unique en lui opposant celle du désir tout en reconnaissant que le désir, parce qu'il est incomblable, est lui-même épreuve. Dans son *Introduction à une phénoménologie de la vie*, il explique : « Comme agir non qualifié, aspiration pure, le désir est identiquement pâtir, son activité est pure passivité ou plutôt il est l'identité réalisée de l'activité et de la passivité » (Barbaras 2008, 300). Si la dynamique vulnérable et celle du désir peuvent parfois se contredire et d'autres fois s'accorder au fil des expériences, il n'empêche qu'elles ne cessent de se compléter par leur relation partagée à un même pâtir de la vie.

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DES MATIÈRES

CORPUS PRIMAIRE ***515***

ŒUVRES DIVERSES ***515***

Autres romans des auteurs du Corpus principal 515

Autres œuvres et romans cités 515

Œuvres de poésie 517

ARTICLES ET OUVRAGES CRITIQUES SUR LES ŒUVRES DU CORPUS ***517***

Lionel Asbo **de Martin Amis** **517**

What a Carve Up! **de Jonathan Coe** **518**

Even the Dogs **de Jon McGregor** **519**

Cloud Atlas **de David Mitchell** **519**

Jerusalem **de Patrick Neate** **521**

CORPUS THÉORIQUE ***521***

THÉORIE LITTÉRAIRE ET CRITIQUE **521**

MUSICOLOGIE **525**

PHILOSOPHIE **525**

Auteurs majeurs 525

Éthique lévinassienne de l'altérité et de la vulnérabilité 526

Herméneutique et philosophie ricœurienne 527

French Theory : Deleuze, Derrida, Foucault, Lyotard 527

Phénoménologie contemporaine : Husserl, Merleau-Ponty, Henri, Barbaras, Romano 529

Philosophie analytique : Wittgenstein, Cavell, Diamond, Laugier, Murdoch 531

Pouvoirs, dispositifs et espaces d'exception : Agamben, Arendt 532

Dépossession, genre, précarité : Butler, Le Blanc 532

Philosophie et éthique de la vie et du vivant 532

Exploitation, aliénation : Badiou 533

Éthique du Care 533

Théorie Critique : Adorno, Benjamin, Habermas, Honneth, Ferrarese 533

Philosophie politique et psychanalyse 534

Philosophie des sciences 534

Philosophie et sociologie du corps 535
Philosophie du temps..... 535
Autres Philosophes et divers 535

PSYCHANALYSE ET PSYCHOLOGIE 536

Ferenczi, Freud, Lacan, Laplanche..... 536
Psychanalyse anglo-saxonne : Bion, Bollas, Winnicott 537
Temps psychique : deuils, traces, reflets et hantises 537
Inconscient et corps sensible 539
Traumatismes et clivages 539
Figures de la honte 539
Clinique et souffrance psychique 539
Psychologie sociale 540
Divers psychologie et psychanalyse..... 540

THÉORIES DU LANGAGE 540

Linguistique générale 540
Sémiotique, sémantique et rhétorique 540
Austin et la théorie des actes de langage. 541
L'énergie sensible du langage. 541
Fonctions sociales et politiques du langage. 542

ANTHROPOLOGIE ET SOCIOLOGIE..... 543

Anthropologie générale et politique. 543
Sociologie..... 543

PROBLÉMATIQUES POLITIQUES CONTEMPORAINES 545

Démocratie et totalitarisme..... 545
Sens du politique et avenir du commun..... 545
Écologismes et matérialismes..... 546
Le paradigme chomskyen..... 546
Perspectives apocalyptiques 546

ÉTHIQUE POLITIQUE ET VULNÉRABILITÉS SOCIALES..... 547

Indifférence, précarité et souffrances sociales..... 547
Éthique politique de l'échange, du don et de la dette..... 547

CONTEXTUALISATIONS SPÉCIFIQUES 548

Britannicité et Anglicité 548
Études post-coloniales..... 548

CORPUS PRIMAIRE

Amis, Martin. *Lionel Asbo, State of England*. London: Jonathan Cape, 2012.
---. *Lionel Asbo, l'état de l'Angleterre*. Traduction de Bernard Turle. Paris : Gallimard, 2013.

Coe, Jonathan. *What a Carve-Up!* London; New York; Toronto [etc.]: Penguin Books, 2008, cop.1994.
---. *Testament à l'anglaise*. Traduction de Jean Pavans. Paris : Gallimard, 1995.

Mcgregor, Jon. *Even the Dogs*. London, Berlin, New-York: Bloomsbury, 2010.
---. *même les chiens*. Traduction de Christine Laferrière. Paris : Christian Bourgois, 2011.

Mitchell, David. *Cloud Atlas*. London: Sceptre, 2004.
---. *Cloud Atlas. Cartographie des nuages*. Traduction de Manuel Berri. Paris : Éditions de l'Olivier, 2007.

Neate, Patrick. *Jerusalem*. London: Penguin, 2010, cop.2009.
---. *Jérusalem. Un roman anglais*. Traduction de Sophie Azuelos. Paris : Éditions Intervalles, 2010.

ŒUVRES DIVERSES

Autres romans des auteurs du Corpus principal

Amis, Martin. *Other People. A Mystery Story*. London: Penguin, 1982.
---. *London Fields*. London: Random House, 1989.
---. *Time's Arrow or the Nature of the Offense.* London: Vintage, 1991.
---. *The Information*. London: Harper Collins, 1995.

Coe, Jonathan. *The Rotter's Club*. London: Viking, 2001.
---. *The Closed Circle*. London: Vintage, 2004.
---. *Expo 58*. London: Penguin, 2013.
---. *Number Eleven*. London: Viking, 2015.

Mcgregor, Jon. *If Nobody Speaks of Remarkable Things.* London: Bloomsbury Publishing, 2002.
---. *So Many Ways to Begin.* London: Bloomsbury Publishing, 2012.

Mitchell, David. *Ghostwritten*. London: Hodder& Stoughton, 1999.
---. *The Thousand Autumns of Jacob de Zoet*. London: Hodder& Stoughton, 2010.

Neate, Patrick. *Musungu Jim and the great chief Tuloko*. London: Penguin, 2000.
---. *Twelve Bar Blues*. London: Penguin, 2002.

Autres œuvres et romans cités

Antelme, Robert. *L'espèce humaine*. Paris : Gallimard, 1957**.**

Artaud, Antonin. *L'ombilic des Limbes*. Paris : Gallimard, 1989.
---. *Le théâtre et son double*. Paris : Books on demand, 2019.

Atwood, Margaret. *The Year of the Flood.* London, Berlin, New-York: Bloomsbury, 2009.

Banville, John. *Shroud.* London: Picador, 2002.

Bobin, Christian. *La Présence pure*. Paris : Gallimard, 2008.

Calvino, Italo. *Si une nuit d'hiver un voyageur*. Paris: Gallimard, 2015.

Camus, Albert. *L'étranger.* Paris : Gallimard, 2005.

---. « Ni victimes ni bourreaux ». *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard La Pléiade, 2006. 436-456.

Cayrol, Jean. *Œuvre lazaréenne.* Paris : Le Seuil, 2007.

Chateaubriand, François-René de. *Mémoires d'Outre-tombe (Tome 1)*, Paris : Bordas Garnier, 1989.

Claudel, Philippe. *Le Rapport de Brodeck.* Paris : Stock, 2007.

Coetzee, John Maxwell. *Elizabeth Costello: eight lessons*. London: Secker & Warburg, 2003.

Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. New York: Dover Publications, 1990.
---. *Lord Jim*. London: Penguin, 2007.

Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. London: Collector's Library, 2007.

Despentes, Virginie. *Vernon Subutex*. Paris : Grasset, 2015.

Dickens, Charles. *Nicholas Nickleby.* Oxford; New York: Oxford University Press, 1990.

Duras, Marguerite. *La Douleur*. Paris : POL éditeur, 2013.

Germain, Sylvie. *La pleurante des rues de Prague*. Paris : Gallimard, 2015.

Giono, Jean. *Un roi sans divertissement*. Paris : Gallimard, 2013.

Hoban, Russel. *Riddley Walker*. London: Picador, 1982.

Hollinghurst, Alan. *The Line of Beauty*. London: Picador, 2014.

Homère. *L'Odyssée*. Paris : Garnier-Flammarion, 2017.

Houellebecq, Michel. *La possibilité d'une île*. Paris : Fayard, 2005.

Hustvedt, Siri. *The Shaking Woman: or a History of my Nerves*. New York: A Frances Coady. book Henry Holt and company, 2010.

Ishiguro, Kazuo. *Never Let Me Go*. London: Faber and Faber, 2005.

Joyce, James. *Ulysses*. London: Penguin Books, 1992.

Quignard, Pascal. *La Haine de la musique*. Paris : Gallimard 1997.

Lawrence, David. Herbert. *Women in Love*. London: Penguin Books, 2006.

Litt, Toby. *Hospital. A Dream Vision*. London: Penguin Books, 2007.

Kadaré, Ismail. *La légende des légendes*. Paris : Flammarion, 1995.

Kafka, Franz. *Le Terrier.* Paris : Mille et une nuits, 2002.

Kundera, Milan. *L'insoutenable légèreté de l'être*. Paris : Gallimard, 2015.

Levi, Primo. *Si c'est un homme*. Paris : Julliard, 1987.

McCarthy, Cormac. *The Road*. New-York: Vintage, 2006.

McCarthy, Tom. *Remainder*. New-York: Vintage, 2007.

McEwan, Ian. *Atonement*. London: Random House, 2001.
---. S*aturday*. Londres: Vintage 2005.

Maupassant, Guy de. *Contes fantastiques complets*. Paris : Marabout 1988.

Melville, Herman. *Billy Bud*. Harvard: Harvard University Press, 1948.
---. *Bartleby and Benito Cereno*. New York: Dover Publications, 1990.
---. *Typee: A Peep at Polynesian Life*. London: Penguin, 1996.
---. *Bartleby the Scrivener: a story of Wall Street*. New York; London: Simon & Schuster Editions, 1997.

Murakami, Haruki. *1Q84*. New York: Vintage, 2010.

Musil, Robert. *L'homme sans qualité*. Paris : Seuil, 1982.

Parker, Harry. *Anatomy of a Soldier*. *A novel.* London: Vintage, 2016.

Pessoa, Fernando. *Le livre de intranquillité*. Paris : Bourgois, 2011.

Roth, Philip. *Everyman*. London: Vintage Book, 2006.

Shakespeare, Nicholas. *Inheritance*. London: Random House, 2010.

Simon, Claude. *L'herbe.* Paris : Minuit, 1986.

Tolstoï, Léon. *Maître et serviteur*. Paris : Flammarion, 2010.

Wells, Herbert George. *The Island of Doctor Moreau*. London: Penguin, 2012.
---. *The Time Machine.* London: Penguin, 2012.

Woolf, Virginia. *To the Lighthouse.* Oxford: Oxford University Press, 1992.

Œuvres de poésie

Char, René. « La Parole en Archipel. Quitter ». *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, 1983. 408-417.

Garelli, Jacques. *Rythmes et Mondes : au revers de l'identité et de l'altérité.* Grenoble : J. Millon, 1991.

Jaccottet, Philippe. *Paysages avec figures absentes*. Paris : Gallimard, 1976.

Leiter, Sharon: *Critical Companion to Emily Dickinson. A literary Reference to Her Life and Work*. New York: Infobase Publishing, 2007.

Michaux, Henry. *L'infini turbulent*. Paris : Gallimard, 1994.

Rossetti, Dante Gabriel. *Collected poetry and prose.* New Haven*:* Yale University Press, 2003.

Wordsworth, William. « The Prelude or Growth of a Poet Mind ». T*he Norton Anthology of English Literature.* New-York, London: W.W. Norton & Company, 2001. 1499-1513.

ARTICLES ET OUVRAGES CRITIQUES SUR LES ŒUVRES DU CORPUS

Lionel Asbo de Martin Amis

Beck, Stefan. « Go walkabout ». *The New Criterion* 31.3 (2012): 31-36.

Bowman, James. « The State of Our Nature ». *The American Spectator* 45.9 (2012): 72-73.

Fortin-Tournès, Anne-Laure. « Representing Violence in *Lionel Asbo* by Martin Amis: 'Extremely Lout and Incredibly Gross' ». *Sillages critiques* 22 (2017) : 1-11 [En ligne], mis en ligne le 30 mars 2017, consulté le 01 novembre2020. http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4965.

Mars-Jones, Adam. « Lionel Asbo: State of England by Martin Amis». *London Review of Books* 34.12 (2012): 3-8.

Parker, James. « The Amis Obsession ». *The Atlantic* (November 2012): 40-41.

Peters, Susanne. « A Proletarian Comedy of Menace: Martin Amis's *Lionel Asbo ». Anglistik: International Journal of English Studies* 27.1 (March 2016): 85-97.

Robson, Leo. « How late it was, how late ». *New Statesman* (June 2012): 44-46.

Thomson, David. « Amis, Martin ». *British Novelists since 1960: Dictionary of Literary Biography*. Eds. Merritt Moseley. Vol 194. Detroit: Gale Research, 1998. 7-18.

Verdier, Luc. *Les figures de la colère dans la fiction de Martin Amis*. Thése, Université Paul Valéry Montpellier. 2007.

What a Carve-Up ! de Jonathan Coe

Coe, Jonathan. « *What a Carve Up!* by Jonathan Coe ». *The Guardian,* 16 avril 2011. http://www.guardian.co.uk/books/2011/apr/16/jonathan-coe-carve-book-club.

Ganteau, Jean-Michel. « Innocent Abroad: Jonathan Coe's *Expo 58* and the Comedy of Forgiveness ». Focus on the Comic Turn in Contemporary British Fiction. *Anglistik: International Journal of English Studies* 27.1 (2016): 19-29.

Garson, Cyrielle, Gonzalez, Madalena. « '*What a Carve up!*', The Eclectic Aesthetics of Postmodernism and the Politics of Diversity in some Examples of Contemporary British Verbatim Theatre ». *Études Britanniques Contemporaines* 49 (2015): n. p. http://journals.openedition.org/ebc/2685; DOI: https://doi.org/10.4000/ebc.2685.

Guignery, Vanessa. « 'Colonel Mustard, in the billiard room, with the revolver': Jonathan Coe's *What a Carve Up!* as a postmodern whodunit ». *Études anglaises* 64.4 (2011): 427-38.

Gutleben, Christian. « Laurent Mellet : *Jonathan Coe. Les Politiques de l'intime* ». *Etudes britanniques contemporaines* 50 (2016) : n. p.

Mellet, Laurent. *Jonathan Coe*. *Les politiques de l'intime*. Paris : PUPS, 2015.

---. « '[Laughter] was something that drew people together. It was something shared'. ('The Paradox of Satire [I]'): from laughing along to mis laughing oneself away and coming out in Jonathan Coe's fiction ». *Études Britanniques Contemporaines* 51 (2016): n. p.

Moseley, Merritt. *Understanding Jonathan Coe*. Columbia: The University of South Carolina Press, 2016.

Tacu, Andreea Daniela. « Satire and Identity Construction in Jonathan Coe's "*What a Carve Up!*" ». *Journal of Romanian Literary Studies* 16 (2019a): 611-617.

---. « Dark Humour and Social Satire in Jonathan's Coe '*What a Carve Up!'* ». *British and American Studies; Timisoara* 25 (2019b):107-113.

Thurschwell, Pamela. « Genre, Repetition and History in Jonathan Coe. » *British Fiction Today*. Eds. Philip Tew and Rod Mengham. London and New York: Continuum, 2006. 28-39.

Zrari, Imad. *The blurring of politics, postmodernist aesthetics and writing in What a carve up! and Number 11,* Jonathan Coe. Mémoire de Master 2, Université Toulouse Jean Jaurès. 2017.

---. « Narrative Democracy in Jonathan Coe's and Hanif Kureishi's Novels: to Share or not to Share ?». *Études britanniques contemporaines. Revue de la Société d'études anglaises contemporaines* 57 (2019) : n. p.

Even the Dogs de Jon McGregor

Alexander, Neal. « Profoundly Ordinary: John McGregor and Everyday Life ». *Contemporary Literature* 54.4 (2013): 720-51.

Edwards, Caroline. « An Interview with Jon McGregor ». *Contemporary Literature* 51.2 (2010):217-245.

Ely, Peter Matthew Kieran. « Community of the Dead : Mourning and Redemption in Jon McGregor ». *The politics of community in contemporary British fiction*. PhD Thesis, Kingston University, 2019. 134-173.

Ganteau, Jean-Michel. « Trauma and the Ethics of Vulnerability: Jon McGregor's Even the Dogs ». *Études britanniques contemporaines. Revue de la Société d'études anglaises contemporaines* 45 (2013) : n. p.

---. « Vulnerable Form and Traumatic Vulnerability: Jon McGregor's *Even the Dogs* ». *Contemporary Trauma Narratives: Liminality and the Ethics of Form*. Eds. Onega Susana et Ganteau Jean-Michel. New York: Routledge, 2014. 89-104.

---. « Vistas of the Humble: Jon McGregor's Fiction ». *Études anglaises* 68.2 (2015a): 170-182.

Royle, Nicholas. « Even the Title: On the State of Narrative Theory Today ». *Narrative* 22.1 (2014): 1-16.

Cloud Atlas de David Mitchell

Bayer, Gerd. « Perpetual Apocalypses: David Mitchell's *Cloud Atlas* and the Absence of Time». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 56.4 (2015): 345-354.

Begley. Adam. « David Mitchell, The Art of Fiction *». Paris Review*, summer 2010.

Bentley, Nick. « Trailing Postmodernism: David Mitchell's Cloud Atlas, Zadie Smith's NW, and the Metamodern ». *English Studies* 99.7 (2018): 723-743.

Bissel, Tom. « History is a Nightmare ». *The New York Times*, 29 août 2004.

Chihaya, Sarah Anne. « Mapping the Cloud ». *The Unseen World: Denarrative Desire in the Contemporary British Novel*. PhD Thesis, University of California, Berkeley. 2013. 97-126.

Childs, Peter and James Green. « The Novels in Nine Parts ». *David Mitchell: Critical Essays*. Eds. Sarah Dillon. Canterbury: Gylphi Limited, 2011. 33-55.

Childs, Peter. « Food Chain: Predatory Links in the Novels of David Mitchell ». *Études anglaises* 68.2 (2015): 183-195.

D'haen, Theo. « European Postmodernism: The Cosmodern Turn ». *Narrative* 21.3 (2013): 271-283.

Dillon, Sarah. « Introducing David Mitchell's Universe ». *David Mitchell: Critical Essays.* Eds. Sarah Dillon. Canterbury: Gylphi Limited, 2011. 3-23.

Dimovitz, Scott. « The Sound of Silence: Eschatology and the Limits of the Word in David Mitchell's Cloud Atlas ». *SubStance* 44.1 (2015): 71-91.

Duret, Christophe. «Entre corps. animal et corps. médial : La communauté écouménale dans l'œuvre romanesque de David Mitchell » *Postures* 26 (2017). En ligne (http://revuepostures.com/sites/postures.aegir.nt2.uqam.ca/files/duret-26.pdf)

Edwards, Caroline. « 'Strange Transactions': Utopia, Transmigration and Time in *Ghostwritten* and *Cloud Atlas* ». *David Mitchell: Critical Essays*. Eds. Sarah Dillon. Canterbury: Gylphi Limited, 2011. 177-200.

Eve, Martin Paul. « 'Some kind of thing it aint us but yet it's in us': David Mitchell, Russell Hoban, and Metafiction After the Millennium ». *SAGE Open*, 4.1 (2014). En ligne (http://sgo.sagepub.com/content/4/1/2158244014521636 [Accessed February 12, 2014]).

Frame, Kelly. « David Mitchell and Herman Melville: A Study in Intertextuality ». *Australasian Journal of American Studies* 34.1 (2015): 17-29.

Harris, Paul A. « Introduction: David Mitchell in the Labyrinth of Time ». *SubStance* 44.1 (2015): 3-7.

Hicks, Heather J. « 'This Time Round': David Mitchell's *Cloud Atlas* and the Apocalyptic Problem of Historicism ». *Postmodern Culture* 20.3 (2010): 5- 29.

Hopf, Courtney. « The Stories We Tell: Discursive Identity Through Narrative Form in *Cloud Atlas* ». *David Mitchell: Critical Essays*. Eds. Sarah Dillon. Canterbury: Gylphi Limited, 2011. 105-126.

Kunkel, Benjamin. « Dystopia and the Ends of Politics ». *Dissent* 4 (2008): 89-98.

Leblond, Diane. *Optiques de la fiction. Pour une analyse des dispositifs visuels de quatre romans britanniques contemporains:* Time's Arrow *de Martin Amis,* Gut Symmetries *de Jeanette Winterson,* Cloud Atlas *de David Mitchell,* Clear *de Nicola Barker*. Thèse, Université Paris Sorbonne. 2016.

McMorran, Will. « *Cloud Atlas* and *If on a winter's night traveller* : Fragmentation and Integrity in the Postmodern Novel ». *David Mitchell: Critical Essays*. Eds. Sarah Dillon. Canterbury: Gylphi, 2011. 155-175.

Machinal, Hélène. « Cloud Atlas: From Postmodernity to the Posthuman ». *David Mitchell: Critical Essays*. Eds. Sarah Dillon. Canterbury: Gylphi, 2011. 127–154.

Mezey, Jason Howard. « 'A Multitude of Drops' : Recursion and Globalization in David Mitchell's *Cloud Atlas* ». *Modern Language Studies* 40.2 (2011): 10-37.

Moraru, Viorel-Dragos. *Histopias: narration, narrativization, and interpretation of history in Julian Barnes's* A History of the World in 10½ Chapters *and David Mitchell's* Cloud Atlas. PhD Thesis, University Laval Quebec. 2014.

Ng, Lynda. « Cannibalism, Colonialism and Apocalypse in Mitchell's Global Future » *SubStance* 44.1 (2015): 107-122.

O'Donnell, Patrick. *A Temporary Future: The Fiction of David Mitchell*. New York: Bloomsbury Academic, 2015.

Parker, Jo Alyson. « David Mitchell's Cloud Atlas of Narrative Constraints and Environmental Limits ». *Time: Limits and Constraints*. The Study of Time XIV. Eds. Paul Harris, Jo Alyson Parker, and Christian Steinbeck. Leiden: Brill, 2010. 201-218.

Polanki, Gautama. « The Iterable Messiah: Postmodernist Mythopoeia in *Cloud Atlas* ». *Literature: Journal of 21st-century Writings* 6.3 (2018):1-26.

Poole, Steven. « I think I'm Turning Japanese ». *The Guardian,* 10 mars 2001.

Rickel, Jennifer. « Practice Reading for the Apocalypse: David Mitchell's *Cloud Atlas* as Warning Text ». *South Atlantic* (2015): 159-177.

Selisker, Scott. « The Cult and the World System: The Topoi of David Mitchell's Global Novels ». *Novel* 47.3 (2014): 443-459.

Sorlin, Sandrine. « A Linguistic Approach to David Mitchell's Science Fiction Stories in *Cloud Atlas* ». *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 37 (2008):75-89.

Schneeberger, Aaaron Francis. « The Genre Spaces of David Mitchell's *Cloud Atlas* ». *College Literature: A Journal of Critical Literary Studies*. 46.3 (2019): 543-572.

Shoop, Casey and Dermot Ryan. « 'Gravid with the ancient future', *Cloud Atlas* and the Politics of Big History ». *SubStance* 44.1 (2015): 92-106.

Wallraven, Miriam « 'We Are Making One Story, Yes?' The Poetics of Interconnection in Postmodern Literature in a Global Age ». *European Journal of Language and Literature Studies* 4. 1 (2016):7-14.

Jerusalem **de Patrick Neate**

Ganteau, Jean-Michel. « The Wake of Dispossession: Patrick Neat's *Jerusalem* ». *Études britanniques contemporaines. Revue de la Société d'études anglaises contemporaines* 49 (2015b) : n. p.

Evaristo, Bernardine. « Many Voices in Zambawi ». *The Guardian,* 27 juillet 2009. En ligne. http://www.theguardian.com/books/2009/jul/25/jerusalem-patrick-neate-reviewed.

Womack, Philip. « *Jerusalem* by Patrick Neate – Review. 'In search of the epitome of cool, Philip Womack enjoys the final book in a fictional trilogy examining British colonialism in Africa'». *The Daily Telegraph.* 18 Juillet 2009. n. p.

CORPUS THÉORIQUE

THÉORIE LITTÉRAIRE ET CRITIQUE

Attridge, Derek. « A writer's life: *Elizabeth Costello »* in *JM Coetzee and the Ethics of Reading.* Chicago: University of Chicago Press, 2004. 192-205.

Aubral, François. « Variations figurales ». *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible.* Anthologie préparée par Bertrand Gervais et Audrey Lemieux. Québec : Presses universitaires du Québec, 2012.

Bancroft, Corinne. « The Braided Narrative ». *Narrative* 26.3 (2018): 262-281.

Barthes, Roland. « L'effet de réel ». *Communications* 11 (1968) : 84-89.
---. *Le Plaisir du texte*. Paris : Le Seuil, 1973.
---. « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe ». *Sémiotique narrative et textuelle*, éd. Roland Barthes et al. Paris : Larousse,1975. 29-54.
---. « Préface à la vie de Rancé de Chateaubriand ». *Nouveaux Essais critiques*. *Œuvres complètes*, éd. E. Marty, t. II. Paris : Le Seuil, 1994. 1359-1376.
---. *Leçon. Texte de la leçon inaugurale prononcée le 7 janvier 1977 au Collège de France.* Paris : Le Seuil, 1978.
---. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Le Seuil, 2015.

Bataille, Georges. « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade ». *Œuvres complètes Vol II*. *Écrits Posthumes 1922 1940.* Paris : Gallimard, 1970. 54-69.
---. « L'expérience intérieure ». *Œuvres complètes. Vol V. La somme athéologique*. Paris : Gallimard, 1973a. 7-189.

---. « Le coupable » *Œuvres complètes. Vol V. La somme athéologique 1.* Paris : Gallimard, 1973b. 235-392.
---. « L'amitié ». *Œuvres complètes. Vol VI. La somme athéologique 2.* Paris : Gallimard, 1973c. 292-306.
---. « Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain ». (Revue *Empédocle* 1950). *Œuvres complètes. Vol. XII. Articles 1950-1961*. Paris : Galimard, 1988.16-28.
---. *Choix de lettres 1917-1962*. Paris : Gallimard, Les Cahiers de la NRF, 1997.

Belsey, Catherine. *Culture and the Real: Theorizing Cultural Criticism.* London: Routledge, 2005.

Bem, Jeanne. « Violence et écriture dans un Roi sans divertissement ». *Littérature* 32.4 (1978) : 55-65.

Berger, James. *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Bernard, Catherine. « Pour une métafiction réaliste: la portée mimétique du roman anglais contemporain ». *Études Anglaises* 50 (1997) : 144-156.
---. « L'art de l'aporie: penser l'impensable avec Adorno et Benjamin ». *Études anglaises* 58.1 (2005): 31-41.
---. « The Barest of Lives: Looking at War from the Heart of Things in Harry Parker's Anatomy of a Soldier ». *Études britanniques contemporaines. Revue de la Société d'études anglaises contemporaines 53 (2017) :n. p.*
---. *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*. Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2018.

Bertens, Hans. *The Idea of Postmodern: A History*. London, New York : Routledge, 1995.

Blanchot, Maurice. *La part du feu*. Paris : Gallimard, 1949.
---. *L'attente, l'oubli*. Paris : Gallimard, 1962.
---. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.
---. *Le livre à venir*. Paris :Gallimard, 1971a.
---. *L'Amitié*. Paris : Gallimard, 1971b.
---. *L'Arrêt de mort*. Paris : Gallimard, 1977.

Bonnefoy, Yves. *Entretiens sur la poésie 1972-1990*. Paris :Mercure de France, 1990.
---. *La vérité de parole*. Paris : Le Mercure de France, 2010.

Boxall, Peter. *Twenty-First-Century Fiction: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Bradford, Richard. *The Novel Now – Contemporary British Fiction*. Malden: Blackwell, 2009.

Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. [1929]. Paris : Gallimard 1969.

Brooks, Peter. *Troubling Confessions. Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2000.

Caravero, Adriana. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. New York: Routledge, 2000.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore, London: Johns Hopkins UP, 1996.

Chelebourg, Christian. *Les Ecofictions: mythologies de la fin du monde*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2012.

Coe, Jonathan. *Satire and Sympathy: Some Consequences of Intrusive Narration in Tom Jones and Other Comic Novels*. Ph.D. Dissertation, Warwick University.1986.

---. « Week Three Jonathan Coe on Writing *What a Carve Up!* ». *Guardian Book Club, The Guardian,* 16 avril 2011.
---. *Marginal Notes, Doubtful Statements*: *Non-Fiction. 1990-2013.* London: Penguin, 2013.
---. « Introduction ». *Different Every Time: The Authorized Biography of Robert Wyatt*, Marcus O'Dair. London: Serpent's Tail, 2014. 9-12.

Collot, Michel. *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours.* Paris : José Corti, 2005a.
---. *La Poésie moderne et structure d'horizon*. Paris : PUF, 2005b.

Crowley, Martin. « L'homme sans ». *Lignes* 17.2 (2005) : 9-23.

Deguy, Michel. *La Poésie n'est pas seule*. Paris : Le Seuil, 1987.

D'hoker, Elke. « A continuum of Fragmentation: from the short story cycle to the fragmented novel ». *Constructing Coherence in the British Short Story Cycle*. Eds. Patrick Gill and Florian Kläger. New York, Routledge, 2018. 17-32.

Didi-Huberman, Georges. *L'Empreinte.* Paris *:* Éditions du Centre Georges Pompidou*,* 1997.
---. *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg.* Paris : Minuit, 2002.
---. « Air et Pierre ». *Recherches en psychanalyse* 1 (2005) :127-130.
---. *Gestes d'air et de pierre: corps, parole souffle, image.* Paris : Éditions de Minuit, 2016.

Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Paris : Le Seuil, 1965.

Federman, Raymond. *Surfiction*. Marseille : Le Mot et le reste, 2019.

Felski, Rita. *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*. New York: NYU P, 2000.

Finney, Brian. *English Fiction since 1984: Narrating a Nation*. New York: Palgrave, 2007.

Forest, Philippe. « Le détail absolu ou quand le roman donne sa langue au chat ». *Cahiers littéraires Contre-Jour* 18 (2009) : 99-106.

Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

Francis, Marie. *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*. Paris: A. G. Nizet, 1979.

Garelli, Jacques. *Le Recel et la dispersion. Essai sur le champ de lecture poétique*. Paris : Gallimard 1978.
---. *Rythmes et mondes: au revers de l'identité et de l'altérité*. Paris : Éditions Jérôme Millon, 1991.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Le Seuil, 1982.

Girard, Didier. *Aux détours de la sensibilité*. Synthèse en vue de l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches, Université Sorbonne Nouvelle Paris I. 2006.

Glissant, Edouard. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 1990.
---. *Introduction à une poétique du divers.* Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1996.
---. *Tout-monde*. Paris: Gallimard, 1997.

Grossman, Evelyne. *La Défiguration*. *Artaud-Beckett-Michaux*. Paris : Minuit, 2017.

Guignery, Vanessa. « Entretien accordé à l'auteur par Julian Barnes le 11 novembre 1998 à Paris ». *Postmodernisme et effets de brouillage dans la fiction de Julian Barnes*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du septentrion, 2001.

---. *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009.
---. *Novelists in the New Millennium: Conversation with Writers*, London: Palgrave, 2012.
---. *Jonathan Coe*. London: Palgrave Macmillan, 2015.

Head, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction 1950-2000*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
---. « The Demise of Class Fiction » *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*. Eds. James. F. English. Malden: Blackwell, 2006. 229-47.

Holland, Mary K. *The Moral Worlds of Contemporary Realism*. New York: Bloomsbury, 2020.

Jenny, Laurent. *La Parole singulière.* Paris : Éditions Belin, 1990.
La fin de l'antériorité. Paris : PUF, 2015.

Kristeva, Julia. *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. The Hague : Walter de Gruyter, 1970.
---. « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du Neveu de Rameau ». *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, Paris : Denoël, 1977. 153-206.
---. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Le Seuil, 1980.
---. « Le scandale du hors temps ». *Revue française de psychanalyse* 59.4 (1995):1029-1045.
---. *La révolution du langage poétique. L'avant garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris : Le Seuil, 2014.

Kundera, Milan. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.

Lo, Mandy Chi Man. « The Land and the Human Body in Cormac McCarthy's *The Road*: The Importance of Moral Values in Human Connections and Bonding ». *Fabricating the Body, Effects of obligation and Exchange in Contemporary Discourse.* Eds. Sarah Himsel Burcon. Cambridge: Cambridge UP, 2014. 70-80.

Lukacs, Georgiy. « La réification et conscience de classe ». *Histoire et conscience de classe* [1923] Paris : Minuit, 1974. 109-256.
---. *La Théorie du roman* [1920]. [Berlin-Neuwied, H. Luchterhand, 1963]. Paris : Denoël, 2001.

Marsh, Nicky. *Money, Speculation and Finance in Contemporary British Fiction*. London: Continuum, 2007.

Mengham, Rod. *An Introduction to Contemporary Fiction: international writing in English since 1970*. Cambridge: Polity Press, 1999.

Moraud, Yves. « La dramaturgie de l'absence dans les théâtres de Marguerite Duras et de Jean Genet ». *Travaux de Linguistique et de Littérature Strasbourg* 19.2 (1981) : 201-217.

Moraru, Christian. *Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011.

Morris, David B. *Illness and Culture in the Postmodern Age*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2000.

Morrison, Jago. *Contemporary Fiction.* London ; New York: Routledge, 2003.

Ouellet, Pierre. « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités ». *Tangence* 69 (2002) : 11-26.

Onega, Susana and Jean-Michel Ganteau. Eds. *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Amsterdam: Rodopi, 2011.

Ost, Isabelle. *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*. Bruxelles : Presses de l'université Saint Louis, 2008.

Rancière, Jacques. *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Paris : Hachette littératures, 1998.
---. *Le Partage du Sensible*. Paris : La Fabrique, 2000.
---. *L'inconscient esthétique*. Paris : Galilée, 2001.
---. *Aux bords du politique*. Paris : Folio/Gallimard, 2004.
---. *Les bords de la fiction*. Paris : Le Seuil, 2017.

Roncato, Christophe. *Kennet White et la poétique de l'énergie*. Thèse, Université de Grenoble. 2011.

Rozenberg, Paul. *Le Romantisme anglais : Le défi des vulnérables et les dissidences du bonheur*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2011.

Ryan, Marie-Laure. « The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors » *Style* 26.3 (1992): 368-387.

Salisbury, Laura. « Narration and Neurology: Ian McEwan's Mother Tongue ». *Textual Practice* 24.5 (2010): 883-912.

Souriau, Etienne. *Vocabulaire de l'esthétique*. Paris : PUF, 1990.

Stamelman, Richard. « La poétique et l'expérience de la perte ». in Jean-Michel Maulpoix et al., *Poétique du texte offert*. Fontenay : ENS Éditions, 1996.

Tengelyi, Laszlo. *L'expérience de la singularité*. Paris : Hermann, 2014.

Tew, Philip. *The Contemporary British Novel*. London: Continuum, 2004.

MUSICOLOGIE

Amelsen, Jean-Claude. *Sur les épaules de Darwin. Les battements du temps*. Paris : Éditions des liens qui libèrent, 2012.

Russolo, Luigi. *L'art des bruits*. Paris : L'Age d'homme, 2001.

Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris : Le Seuil, 2016.

PHILOSOPHIE

Auteurs majeurs

Aristote. *La Politique*. Paris : Librairie Philosophique Vrin, 2005.

Bergson, Henri. « Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance ». *Revue philosophique*, décembre 1908. Repris in *L'Energie spirituelle*. Paris : PUF,1919.

Heidegger, Martin. *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, 1958.
---. *Les Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard, 1962a.
---. *Approche de Hölderlin*. Paris : Gallimard, 1962b.
---. *Être et temps*. Paris : Gallimard, 1964.
---. *Questions III et IV*, traduit par Roger Munier. Paris : Gallimard,1990.

Hobbes, Thomas. *Leviathan or the Matter, Form and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil* [1651] Eds. Michal Oakeshott. New York: Touchstone, 1997.

Hume, David. *A Treatise of Human Nature.* London: Joseph Allman, 1817.

Kant, Emmanuel. *Métaphysique des mœurs*. Paris : Flammarion, 1994.
---. *Critique de la raison pure.* Paris : Garnier Flammarion, 2006.

Marx, Karl. *Manuscrits de 1844*. Trad. Émile Bottigelli. Paris : Éditions sociales, 1972.

Montaigne, Michel de. *Les Essais* [1595]. Paris : Le livre de poche, numérisé le 15/11/2017.

Nietzsche, Friedrich, Carl Joachim. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Le Mercure de France, 1963.
---.*Le Livre du philosophe.* Traduction, introduction et notes par Angèle K. Marietti. Paris : Aubier-Flammarion, 1969.
---. *Généalogie de la morale.* Paris : Gallimard Folio, 1971.
---. *La naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard Folio, 1986.

Pascal, Blaise. *Pensées*. Paris : Gallimard Folio, 2004.

Platon. *Phèdre*. Paris : Garnier-Flammarion, 2012.
---. *Timée, Critias*. Paris : Garnier-Flammarion, 2017.

Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le Néant.* Paris : Gallimard, 1943.
---. « A propos de *Le Bruit et la fureur* chez Faulkner, la temporalité chez Faulkner ». *Situations I. Essais Critiques.* Paris : Gallimard, 1947. 64-75.
---. *Situations III*. Paris : Gallimard, 1949.
---. *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Paris : Gallimard,1971.

Schopenhauer, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris : PUF, 1966.

Spinoza, Baruch. *Éthique*. Paris : Vrin, 1983.

Weil, Simone. *La pesanteur et la grâce*. Paris : Plon, 1988.

Éthique levinassienne de l'altérité et de la vulnérabilité

Germain, Sylvie. *Perspectives sur le visage : Transgression, Dé-création, Transfiguration*. Thèse, Université de Paris Nanterre. 1981.

Hayat, Pierre. « Emmanuel Levinas : Une intuition du Social ». *Le Philosophoire* 2.32 (2009) :127-137.

Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. La Haye : Martinus Nijhoff, 1971.
---. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Haye : Martinus Nijhoff, 1978.
---. *Humanisme de l'autre homme*, Paris : Fata Morgana, 1972.
---. *Le Temps et l'autre*. Paris : PUF, 1983.
---. « La souffrance inutile ». *Entre-nous. Essai sur le penser-à-l 'autre.* Paris : Grasset, 1991. 109-115.
---. « Une éthique de la souffrance ». Souffrances. Corps et âme, épreuves partagées. *Autrement. Série Mutations.*142 (1994) : 133-135.
---. « Heidegger, Gagarine et nous ». *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*. Paris : Albin Michel, 1995.
---. *De l'existence à l'existant, de l'existence sans existant*. Paris : Vrin, 2013.

Maillard, Nathalie. *La vulnérabilité. Une nouvelle catégorie morale ?* Genève : Labor et Fides, 2011.

Neves, Maria Patrao. « Respect for Human Vulnerability and Personal Integrity ». *The Unesco Universal Declaration on Bioethics and Human Rights. Background, Principles and. Application*. Eds Henk A.M. J. ten Have and Michèle S. Jean. Clamecy : Unesco Publishing, 2009. 155-165.

Pelluchon, Corinne. *L'autonomie brisée : bioéthique et philosophie*. Paris : PUF, 2009.

---. « Du principe d'autonomie à une éthique de la vulnérabilité ». Grandeurs et Leurres de l'autonomie. *Mediasfievres* 156 (2010) : 83-102
---. *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité* : *les hommes, les animaux, la nature*. Paris : Éditions du Cerf, 2011.
---. *Les Nourritures. Philosophie du corps politique*. Paris : Le Seuil, 2015.
---. *Éthique de la considération*. Paris : Le Seuil, 2018.

Herméneutique et philosophie ricœurienne

Assayag, Laure. « Penser la confiance avec Paul Ricoeur ». *Études Ricœurienne/Ricoeur Studies* 7.2 (2016) : 164-186.

Clément, Bruno. *Ricoeur*. Paris : Éditions de *L'Herne*, 2004.

Gadamer, Hans Georg. *Vérité et méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Le Seuil, 1976.
---. *L'actualité du Beau*. Aix en Provence : Alinéa, 1992.
---. *La philosophie herméneutique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.
---. *L'herméneutique en rétrospective.* Paris : Vrin, 2005.

Ricœur, Paul. *Philosophie de la volonté. Tome I, Le volontaire et l'involontaire.* Paris : Aubier, 1950.
---. *Philosophie de la volonté. Tome II, Finitude et culpabilité. L'homme faillible* Paris : Aubier, 1960.
---. *De l'interprétation : essai sur Freud.* Paris : Le Seuil, 1965.
---. *Le conflit des interprétations*. *Essais d'herméneutique*. Paris : Le Seuil, 1969.
---. *Être, essence et substance chez Platon et Aristote*. Paris : Sedes, 1982.
---. *Temps et Récit. Volume I. L'intrigue et le récit historique.* Paris : Le Seuil 1983.
---. *Temps et Récit. Volume III. Le Temps raconté* . Paris : Le Seuil, 1985.
---. *Le mal un défi à la philosophie et à la théologie*. Genève : Labor et Fides, 1986a.
---. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II. Paris : Le Seuil 1986b.
---. *Soi-même comme un autre*. Paris : Le Seuil, 1990.
---. « Langage politique et rhétorique ». *Lectures 1. Autour du politique*. Paris : Le Seuil, 1991a. 161-175.
---. « Événement et sens ». *L'événement en perspective*. Paris : EHESS, Raison pratique, 1991b. 41-56.
---. « Le concept de responsabilité, essai d'analyse sémantique ». *Esprit* 206 (1994) : 28-48.
---. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Le Seuil, 2000.
---. *Le Juste 2*. Paris : Éditions Esprit, 2001.
---. « Le chrétien et la civilisation occidentale ». *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique* 76-77 (2003) : 23-36.
---. *Parcours de la Reconnaissance*. Paris : Stock, 2004.
---. « La souffrance n'est pas la douleur ». Claire Marin et al., *Souffrance et douleur*. *Autour de Paul Ricoeur*. Paris : PUF, 2013.13-34.
---. « Psychanalyse et interprétation, Un retour critique Entretien avec Paul Ricoeur». *Esprit* 12 (2015) : 92-111.

French Theory : Deleuze, Derrida, Foucault, Lyotard

Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris : PUF, 1968.
---. *Foucault.* Paris : Minuit, 1986.
---. *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1990a.
---. *Pourparlers.* Paris : Minuit, 1990b.
---. *Critique et Clinique*. Paris : Minuit, 1993.

---. et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Minuit, 2013a.
---. et Félix Guattari. *Mille Plateaux*. *Capitalisme et schizophrénie* [1980]. Paris : Minuit, 2013b.
---. *Cinéma 2-L'image.-temps*. Paris : Minuit, 2014.

Derrida, Jacques. *L'Écriture et la différence.* Paris : Le Seuil, 1967.
---. *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit, 1972.
---. « Survivre ». *Parages*. Paris : Galilée, 1986. 117-218.
---. *Feu la cendre.* Paris : des Femmes, 1987.
---. *Donner le temps : La fausse monnaie.* Paris : Galilée, 1991.
---. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993a.
---. *Khôra*. Paris :Galilée 1993b.
---. « Le siècle et le pardon ». *Le Monde des débats* 9 (1999a) : 1-14.
---. *Donner la mort*. Paris : Galilée, 1999b.
---. et Gad Soussana et Alexis Nouss. *Dire L'événement est-ce possible?* Paris : L'Harmattan, 2001.
---. *Genèses, généalogies, genres et le génie*. Paris : Galilée, 2003a.
---. et Pascale-Anne Brault, Michael Naas. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris : Galilée, 2003b.
---. « Jacques Derrida, penseur de l'événement ». *L'Humanité*, 28 janvier 2004.
---. *Pardonner. L'impardonnable et l'imprescriptible*. Paris : Galilée, 2012.

Enaudeau, Corinne. « Levinas et Lyotard : La dette politique. *Esprit* 1 (2007) :143-159.

Foucault, Michel. *Naissance de la Clinique: Une archéologie du regard médical*. Paris : Presses Universitaires de France, 1963.
---. *Surveiller et punir.* Paris : Gallimard, 1975.
---. *Histoire de la sexualité. La Volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.
---. *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*. Paris : Gallimard, 1984.
---. *Cours au Collège de France* 1981-1982. Paris : Gallimard, 1989.
---. *Dits et écrits* 1954-1988 vol 2, 1970-1975. Paris : Gallimard, 1994a.
---. *Dits et écrits:1954-1988*. vol. *3*, 1976-1979. Paris : Gallimard, 1994b.
---. « Des espaces autres » (1967). *Dits et écrits, 1954-1988*, vol 4, 1980-1988. Paris : Gallimard, 1994c. 752-762.

Lisse, Michel. « Une politique pour la vie ». *Lignes 47.2* (2015) : 227-242.

Lyotard, Jean-François. *Discours figure*… Paris : Éditions Klincksieck, 1971.
---. *Le Différend.* Paris : Minuit, 1984.
---. *La faculté de juger*. Paris : Minuit,1985.
---. et J.-F., W. Van Reijen et D. Veerman. « Les lumières, le sublime in Jean-François Lyotard. Réécrire la modernité ». *Les cahiers de philosophie* 5 (1988a) : 63-98.
---. *L'inhumain : causerie sur le temps*. Paris : Galilée, 1988b.

Macherey, Pierre. *Foucault, philosophe.* Paris : Le Seuil, 1989.

Nancy, Jean-Luc. *Ego Sum*. Paris : Flammarion, 1979.
---. *La communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois, 1986.
---. *Être singulier pluriel*. Paris :Galilée, 1996. [Nouvelle édition augmentée 2013].
---. *La pensée dérobée*. Paris : Galilée, 2001a.
---. *La communauté affrontée*. Paris :Gallimard, 2001b.
---. *Corpus*. Paris : Éditions Métailié, 2006.
---. *L'Intrus*. Paris : Galilée, 2010.

Parr, Adrian. *Deleuze and Memorial Culture. Desire, Singular Memory and the Politics of Trauma*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

Surin, Guillaume. « De la vulnérabilité comme disposition/Dyspositions de la vulnérabilité. Jacques Derrida : Blessure, Écriture, Pouvoir ». *Signes, Discours et Sociétés* . En ligne. Signes, Discours et Sociétés (gsu.edu.tr).

Voss, Daniela. « The Philosophical Concepts of Meat and flesh: Deleuze and Merleau-Ponty ». Parrhesia 18 (2013):113-124.

Zarka, Yves Charles. « Le pardon de l'impardonnable. Derrida en question ». *Archives de philosophie* 77.3 (2014) : 435-447.

Phénoménologie contemporaine : Husserl, Merleau-Ponty, Henri, Barbaras, Romano

Barbaras, Renaud. *La perception. Essai sur le sensible.* Paris : Hatier, 1994.
---. *Merleau-Ponty.* Paris : Ellipses, 1997.
---. *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*. Paris : Vrin 1999.
---. *Introduction à une phénoménologie de la vie.* Paris : Vrin, 2008.

Bégout, Bruce. *La généalogie de la logique. Husserl, l'antéprédicatif et le catégorial*. Paris : Librairie philosophique Vrin, 2001.

Dauliach, Catherine. « Expression et onto-anthropologie chez Merleau-Ponty. ». *Merleau-Ponty, « Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl, suivi de Recherches sur la phénoménologie de Merleau Ponty sous la direction de Renaud Barbaras ».* Paris : PUF, 1998. 305-330.

David, Alain et Jean Greisch. *Michel Henry, l'épreuve de la vie : Actes du Colloque de Cerisy 1996*. Paris : Éditions du Cerf, 2001.

Depraz, Natalie. « Délimitation de l'émotion – Approche d'une phénoménologie du cœur ». *Alter* 7 (1999) : 121-148.
---. « Where is the phenomenology of attention that Husserl intended to perform? A transcendental pragmatic-oriented description of attention ». *Continental Philosophy Review* 37.1 (2004): 5-20.
---. et Jocelyn Benoist. « Attentionalité et intentionnalité. L'attention comme 'modulation' ». *Husserl.* Paris : Le Cerf , 2008. 223-247.
---. « De l' « inter-attention » à l'attention relationnelle. Le croisement de l'attention et de l'intersubjectivité à la lumière de l'attention conjointe ». *Symposium* 14.1 (2010) : 104-118.
---. et Francisco Varela, Pierre Vermersch. *À l'épreuve de l'expérience : pour une pratique phénoménologique.* Bucarest : Zeta Books, 2011.

Devarieux, Anne. « Ce que Michel Henry doit à Maine de Biran ». *Collection Empreintes philosophiques. La vie et les vivants*. Louvain La Neuve : Presses Universitaires de Louvain, 2013. 43-57.

Gély, Raphaël. *Rôles, action sociale et vie subjective. Recherches à partir de la phénoménologie de Michel Henry*. Bruxelles : Peter Lang, 2007.
---. « Souffrance et attention sociale à la vie : Éléments pour une phénoménologie radicale du soin ». *Bulletin d'Analyse Phénoménologique* 5.5 (2009) : 1-29.
---. « La vie sociale, le langage et la vulnérabilité originaire du désir : Réflexion à partir de l'œuvre de Michel Henry ». *Bulletin d'analyse phénoménologique* 6.6 (2010) : 1-31.
---. « Le langage et l'affectabilite radicale de la vie. Réflexion à partir de la phénoménologie de Michel Henry », in Benoît Kanabus et Joseph Maréchal (sous la direction de). *Dire la croyance religieuse. Langage, religion et société*. Bruxelles : Peter Lang, 2012. 85-117.

Henry, Michel. *L'essence de la manifestation*. Paris : PUF, 1963.

---. *Généalogie de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1985.
---. *Phénoménologie matérielle*. Paris : PUF, 1990.
---. *Marx*. Paris : Gallimard, 1991.
---. *Incarnation. Pour une philosophie de la chair.* Paris : Le Seuil, 2000.
---. *Phénoménologie de la vie*. TI. *De la Phénoménologie*. Paris : PUF, 2003a.
---. *Phénoménologie de la vie* T. II. *De la subjectivité*, Paris : PUF, 2003b.
---. *Phénoménologie de la vie* T. III. *De l'art et du politique*. Paris : PUF, 2004a.
---. *Autodonation. Entretiens et conférences*. Paris : Éditions Beauchesne, 2004b.
---. *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. Paris : PUF, 2005.
---. *Philosophie et Phénoménologie du corps*. Paris : PUF, 2011.

Husserl, Edmund. *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps 1893-1917*. Grenoble : Éditions Jerôme Million, 1993.
---. *Méditations cartésiennes et les conférences de Paris.* Paris : PUF, 1994.
---. *De la synthèse passive*. Grenoble : Éditions Jerôme Million, 1998.

Jacquet, Frédéric. « Naître du monde et naître au monde. Merleau-Ponty/Patocka ». *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy.* V.1 (2013): 61-82.

Kimura, Bin et Yves Pélicier. *Écrits de psychopathologie phénoménologique*. Paris : Presses universitaires de France, 1992.

Lavigne, Jean-François. « Le statut ontologique de l'affectivité : fondement ou épiphénomène ? », *Noesis* [En ligne], 16. 2010, mis en ligne le 18 mars 2013, consulté le 28 décembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/noesis/1716.
---. « Souffrance et Ipséité selon Michel Henry ». *Cahiers Philosophiques*. 126.3 (2011) : 66-81.

Maldiney, Henry. « Mystère de l'ouvert ». La Fondation Marguerite et Aimé Maeght à Saint Paul de Vence. *Derrière le Miroir* 148 (1964) :18.
---. *Art et existence*. Paris : Éditions Klincksieck, 1986.

Marion, Jean-Luc. *Étant donné. Essai sur une phénoménologie de la donation*. Paris : PUF, 2005.
---. *D'ailleurs. La Révélation.* Paris : Grasset, 2020.

Martins, Florida. « L'autre : Le corps vivant » in J.-F. Lavigne, J.-M Brohm, R. Vaschalde (dir.), *Michel Henry. Pensée de la vie et culture contemporaine. Colloque international de Montpellier* (2006) : 67-81.

Merleau-Ponty, Maurice. « Le Langage indirect et les voix du silence ». *Signes.* Paris : Gallimard, 1960.
---. *Les aventures de la dialectique*. Paris : Gallimard, 2000.
---. *Le Visible et l'Invisible* [1964]. Paris : Gallimard, 2001a.
---. *Parcours deux 1951-1961*. Lagrasse : Verdier, 2001b.
---. *L'institution, la passivité : Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*. Paris : Belin, 2015.
---. *Phénoménologie de la perception* [1945]. Paris : Gallimard Tel, 2021.

Patocka, Jan. *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire.* Paris : Verdier, 1981.

Romano, Claude. *L'événement et le monde.* Paris : PUF, 1998.
---. « Le miroir de Narcisse ». *Il y a*. Paris : PUF, 2003. 177-224.
---. *Au cœur de la raison, la phénoménologie*. Paris : Gallimard, 2010a.
---. *L'aventure temporelle : trois essais pour introduire l'herméneutique événementiale.* Paris : PUF, 2010b.
---. *L'événement et le temps* Paris : PUF, 2015.
---. *Les Repères éblouissants. Renouveler la phénoménologie*. Paris : PUF, 2019.

Zarader, Marlène. « La promesse et l'intrigue (phénoménologie, éthique, cinéma) ». *Cités* 33.1 (2008) : 83-96.

Pragmatisme et philosophie analytique : Wittgenstein, Cavell, Diamond, Laugier, Murdoch, Putnam

Anscombe, Elizabeth. *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1971.
---. *Intention.* Cambridge, London: Harvard University Press, 2000.

Bouveresse, Jacques. *La parole malheureuse*. Paris : Minuit, 1971.
---. *Wittgenstein, La Rime et la Raison*. *Science, éthique et esthétique*. Paris : Minuit, 1973.

Cavell, Stanley. *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy.* Oxford; New York: Oxford University Press, 1979.
---. *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*. Cambridge, London: Harvard UP, 1994.
---. *Must We Mean What We Say*? [1958] Cambridge: Cambridge UP, 2015.

Descombes, Vincent. *Les Institutions du sens*. Paris : Minuit, 1996.
---. *Le complément du sujet* : *enquête sur le fait d'agir de soi-même*. Paris : Gallimard, 2004.

Diamond, Cora. *The Realistic Spirit: Wittgenstein, Philosophy, and the Mind*. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1991.

Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indiana: Hackett Publishing, 1978.

Hacker, Peter. « Forms of Life ». *Nordic Wittgenstein Review* (2015): 1-20.

Hagberg, Garry. « Wittgenstein's Blue Book. Linguistic Meaning and Music ». *Wittgenstein and Normative Inquiry*. Eds Mark Bevir and Andrius Galinska. Leiden, Boston: Brill, 2016. 71-103.

Laugier, Sandra. « Wittgenstein : anthropologie, scepticisme et politique ». *Multitudes : revue politique, artistique, philosophique* 9 (2002) : n. p.
---. « Acte de langage ou pragmatique ». *Revue de métaphysique et de morale* 42.2 (2004) : 279-303.
---. *Éthique, littérature, vie humaine.* Paris : PUF, 2006.
---. *Wittgenstein, le mythe de l'inexpressivité*. Paris : Vrin, 2010.
---. « La vulnérabilité de l'ordinaire. Goffman. lecteur d'Austin » in *Erving Goffman et l'ordre de l'interaction.* Daniel Cefai, Sandra Laugier et Laurent Perreau. Paris : CURAPP, 2012. 339-368.
---. « L'éthique comme attention à ce qui compte ». *L'économie de l'attention.* Paris : La Découverte, 2014. 252-266.
---. « La vulnérabilité des formes de vie ». *Raisons politiques* 1 (2015) : 65-80.

Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*. London: Routledge and Kegan Paul, 1970.

Putnam, Hilary Whitehall. *Ethics without Ontology.* Cambridge; London: Harvard University Press, 2004.
---. *Renewing philosophy*. Harvard: Harvard University Press, 2009.

Taylor, Charles. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.

Wittgenstein, Ludwig. *The Blue and Brown Books. Preliminary studies for the Philosophical Investigations.* Oxford: Blackwell, 1958.
---. *Tractatus Logico-Philosophicus* [1921]. Trad. C. K Ogden. New York: Dover Publications, 1999.
---. *Remarques mêlées*, trad. *G. Granel.* Paris : Garnier-Flammarion, 2002.
---. *Philosophical Investigations*. New York: John Wiley & Sons, 2010.

Pouvoirs, dispositifs et « espaces d'exception » : Agamben, Arendt

Agamben, Giorgio. *La communauté qui vient: théorie de la singularité quelconque*. Paris : Le Seuil, 1990.
---. *Homo Sacer I*, *Le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris : Le Seuil, 1997.
---. *Homo Sacer III, Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*. Paris : Payot & Rivages, 1999.
---. *Moyens sans fins Note sur la politique.* [1995]. Paris : Payot & Rivages 2002.
---. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Payot & Rivage, 2006a.
---. *L'ouvert : de l'homme et de l'animal*. Paris : Payot & Rivages, 2006b.
---. *Stanze*. *Parole et fantasme dans la culture occidentale.* [1977]. Paris : Payot & Rivages, 2008a.
---. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Payot & Rivages, 2008b.
---. *Homo Sacer II. Le sacrement du langage : une archéologie du serment*. Paris : Vrin, 2009a.
---. *What is an Apparatus? And Other Essays*. Trans. David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford: Stanford UP, 2009b.
---. *Homo Sacer IV*, *De la très haute pauvreté. Règles et formes de vie*. Paris : Payot & Rivages, 2011.

Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*, San Diego New York London: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1951.
---.*The Human Condition*. London, Chicago: University of Chicago Press, 1958.
---.*The Life of the Mind*. New York: Harcourt, 1971.
---. *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*. [1963]. Paris : Gallimard, 1991.

Thomä, Dieter. « Peines de l'amour perdu, passion, action et Être au monde : remarques sur Heidegger et Arendt » in *La dette et la distance*. Marie-Anne Lescourret. Paris : Éditions de l'Éclat, 2014. 185-204.

Dépossession, genre, précarité : Butler, Le Blanc

Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge 1990.
---. *Excitable Speech*: *A Politics of the Performative*. London: Routledge, 1997.
---. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London and New-York: Verso, 2004.
---. *Giving an account of oneself*. New York: Fordham Univ Press, 2009.
---. and Athena Athanasiou. *Dispossession. The Performative in the Political.* Cambridge, Malden: Polity Press, 2013.
---. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex* (1993). New York: Routledge, 2014.

Le Blanc, Guillaume. « Penser la fragilité ». *Esprit* 3.4 (2006) : 249-263.
---. *L'invisibilité sociale*. Paris : Le Seuil, 2009.
---. *Que faire de notre vulnérabilité ?* Montrouge : Bayard, 2011a.
---. « Politiques de l'hospitalité ». Cités 46.2 (2011b) : 87-97.
---. *L'insurrection des vies minuscules.* Montrouge : Bayard, 2014.

Mackenzie, Catriona et Natalie Stoljar. *Relational Autonomy*: *Feminist Perspectives on Autonomy, Agency, and the Social Self*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000.

Vasterling, Veronica. « Body and Language: Butler, Merleau-Ponty and Lyotard on the Speaking Embodied Subject ». *International Journal of Philosophical Studies* 11.2 (2003): 205-223.

Philosophie et éthique de la vie et du vivant

Fœssel, Michaël. « Être reconnu droit ou fantasme ». *Esprit* 7 (2008) : 61-75.
---. et Fréderic Worms. « La catastrophe est-elle une politique ? ». *Esprit* 5 (2011) : 54-70.

Jonas, Hans. *Le phénomène de la vie: vers une biologie philosophique*. Bruxelles : De Boeck Supérieur, 2000.
---. Le principe responsabilité : *Une éthique pour la civilisation technologique.* Paris : Flammarion, 2008.

Worms, Frédéric. « Les deux concepts du soin ». *Esprit* 1 (2006) : 141-156.

Exploitation, aliénation : Badiou

Badiou, Alain. *L'Être et l'événement* 1. Paris : Le Seuil, 1988.
---. *L'éthique. Essai sur la conscience du mal*. Caen : Nous, 2003.
---. *L'être et l'événement 2. Logique des mondes.* Paris : Le Seuil, 2006.

Éthique du « Care »

Brugère, Fabienne. *Le sexe de la sollicitude*. Paris : Le Seuil, 2008.
---. « La sollicitude et ses usages ». *Cités* 4 (2009) : 139-158.

Molinier, Pascale. *Le Travail du care.* Paris : La Dispute, 2013.

Tronto, Joan*. Moral boundaries: A political argument for an ethic of care*. New York: Routledge, 1993.

Théorie Critique : Adorno, Benjamin, Habermas, Honneth, Ferrarese

Abensour, Miguel. « Le Choix du petit » in Theodor W. Adorno *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. Paris : Payot, 2001.
---. *Emmanuel Levinas, l'intrigue de l'humain. Entretiens avec Danielle Cohen-Levinas*. Paris : Herman, 2012.

Adorno, Theodor W. et Max Horkheimer. *La dialectique de la raison*. Paris : Gallimard, 1974.

Adorno, Theodor W.. *Modèles critiques*. Paris : Payot, 1984.

Benjamin, Walter. « Expérience et pauvreté » [1933]. *Œuvres II*. Paris : Gallimard, 2000. 364-372.

Birnbaum, Antonia. « D'un choix du petit à l'autre. Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Miguel Abensour ». *Lignes* 56.2 (2018) : 63-77.

Ferrarese, Estelle. « Niklas Luhmann et l'opinion publique. L'autre de l'espace public ». *Cahiers internationaux de sociologie* 116 (2004) : 97-111.
---. « Vivre à la merci . Le care et les trois figures de la vulnérabilité dans les théories politiques contemporaines ». *Multitudes* 2-3 (2009) : 132-141.
---. « Postface. La reconnaissance, le tort et le pouvoir ». in *Qu'est-ce que la justice sociale ?* Nancy Fraser. Paris : La Découverte, 2011. 159-177.
---. et Sandra Laugier « Politiques des formes de vie. ». *Raisons politiques* 1 (2015) : 5-12.
---. « The vulnerable and the political: On the seeming impossibility of thinking vulnerability and the political together and its consequences ». *Critical horizons* 17.2 (2016): 224-239.
---. « Vulnerability: A Concept Which to Undo the World as it is ». *The Politics of Vulnerability.* New York: Routledge, 2018a. 1-12.
---. *Vulnerability and Critical Theory*. Leiden; Boston: Brill [research perspectives] 2018b.
---.« La critique comme forme de vie démocratique ». *Multitudes* 71.2 (2018c) : 189-198.
---. « Institution de la vulnérabilité, politique de la vulnérabilité ». *Raisons politiques* 4 (2019) : 77-92.

Freitag, Michel. *Dialectique et Société* 2. Montréal : Éditons Saint-Martin, 1986.

Habermas, Jürgen. *Théorie de l'agir communicationnel*. Tome 1. Paris : Fayard, 1987.
---. *La pensée post métaphysique*. Paris : Armand Colin, 1993.
---. *Morale et Communication : conscience morale et activité communicationnelle.* Paris : Flammarion, 1999.

Honneth, Axel. *La Lutte pour la reconnaissance*. Paris : Edition du Cerf, 2000.
---. et Stéphane Haber. *La réification: petit traité de théorie critique*. Paris : Gallimard, 2007.

Philosophie politique et psychanalyse

Benasayag, Miguel et Gérard Schmit. *Les passions tristes : souffrance psychique et crise sociale*. Paris : La Découverte, 2003.

Castoriadis, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*. Paris : Le Seuil, 1975.
---. « Pouvoir, politique, autonomie ». *Le monde morcelé*. *Les carrefours du labyrinthe.* Paris : Le Seuil, 1990. 113-139.
---. « Anthropologie-Philosophie-Politique ». *La montée de l'insignifiance*. *Volume 4*. Paris : Le Seuil, 1996. 105-125.

Dolar, Mladen. « Kafka's Voices ». *Lacan, the Silent Partners*. Eds Slavoj Žižek. London; New York: Verso, 2006. 312-334.

Malabou, Catherine. « La plasticité en souffrance ». *Sociétés & représentations* 20.2 (2005) : 31-39.

Mijolla-Mellor, Sophie de. « Le conformisme en politique, dans l'éducation et en psychanalyse ». *Topique* 136.3 (2016) :7-20.

Žižek, Slavoj. Trad. Elizabeth Doisneau. *L'intraitable : psychanalyse, politique et culture de masse*. Paris : Anthropos-Economica, 1993.
---. *La subjectivité à venir*. Montpellier : Climats, 2004.
---. « Smashing the Neighbour's Face ». *Lacan. dot com*. (2006). http://www.lacan.com/zizmash.htm.
---. *Le sujet qui fâche. Le centre absent de l'ontologie politique*. Trad. Stathis Kouvélakis. Paris : Flammarion, 2007.
---. *First as Tragedy, Then as Farce*. London: Verso, 2009.

Philosophie des sciences

Gould, Stephen Jay. *The Structure of Evolutionary Theory*. Cambridge: Harvard UP, 2002.

Lupasco, Stéphane. *Les trois matières* (1960) Paris : Julliard 1960.
---.*Qu'est-ce qu'un structure ?* Paris : Bourgois, 1967.

Peschard, Isabelle. *La Réalité sans représentation. La théorie énactive de la cognition et sa légitimité épistémologique.* Thèse, École Polytechnique. 2004.

Thom, René. *Stabilité structurelle et Morphogénèse*. Paris, New-York : Edisciences, 1972.

Varela, Francisco. « L'auto-organisation vrai ou faux miracle ». *Science et conscience, question de.* Paris : Albin Michel, 1999.
---. and Evan Thompson, Eleanor Rosh*. The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience* Cambridge; London: MIT Press, 2017.

Philosophie et sociologie du corps

Boetsch, Gilles, Christian Hervé et Jacques Rozenberg. *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé*. Bruxelles : De Boeck, 2007.

Csepregi, Gabor. *Le corps intelligent*. Québec City : Presses de l'Université Laval, 2008.

de Certeau, Michel. *Corps torturés, paroles capturées* . Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1987.

Falque, Emmanuel. « Éthique du corps épandu ». *Revue d'éthique et de théologie morale* 1 (2016) : 53-82.

Lebreton, David. *L'adieu au corps.* Paris : Éditions Métailié, 1999.
---. « Du risque à l'ordalie ». *Passions du risque*. Paris : Éditions Métailié*,* 2000. 16-47.
---. « Consommer l'absence: vertige de la blancheur ». *Adolescence* 4 (2008) : 841-849.
---. « Des Corps hypermodernes » *Connexions* 110.2 (2018) : 87-98.

Philosophie du temps et des temporalités

Bachelard, Gaston*. L'intuition de l'instant.* Paris : Libraire générale française, 1994.

Bidart, Claire. « Crises, décisions et temporalités: autour des bifurcations biographiques ». *Cahiers internationaux de sociologie* 120.1 (2006) : 29-57.

Carcassonne, Marie et Laurence Servel. « Dire le temps, dire le changement. Analyse socio-discursive de mise en mots de la temporalité dans une organisation en mouvement » *Temporalités.* [En ligne] 2009, mis en ligne le 30 novembre 2009. http://temporalites; revues.org/index11122.html.

Dubar, Claude et Christiane Rolle. « Les temporalités dans les sciences sociales : introduction ». *Temporalités* [En ligne], 8 2008, mis en ligne le 09 juillet 2009, consulté le 26 janvier 2021. URL :http://journals.openedition.org/temporalités/57 ; https://doi.org/10.4000/temporalités.

Grimaldi, Nicolas. *Ontologie du temps : l'attente et la rupture*. Paris : PUF 1993.
---. *Traité des solitudes.* Paris : PUF, 2003.
---. *Traité de la banalité*. Paris : PUF, 2005.

Hartog, François*. «* Patrimoine, histoire et présentisme *». Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 137.1 (2018) : 22-32*.*

Zambrano, Maria. *Les rêves et le temps*. Paris : José Corti, 2003.

Autres Philosophes et divers

Cassin, Barbara. « Qui a peur de la sophistique ? Contre l'ethical correctness ». *Le Débat* 72. 5 (1992) : 49-60.

Cioran, Emil. *Le crépuscule des pensées*. Paris : Librairie générale française, 1995.

Dupeyron, Jean-François et Bénédicte Courty. *Le Bien-être des écoliers*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2017.

Durozoi, Gérard et André Roussel. *Dictionnaire de Philosophie*. Paris : Nathan, 2002.

Frisch, Max Harold. *The New Science of Giambattista Vico*. Trans. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Frisch. Ithaca: Cornell UP, 1968.

Grandjean, Antoine et Florent Guénard. *Le ressentiment, passion sociale*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.

Jankélévitch, Vladimir. *L'Ironie.* Paris : Flammarion, 1964.
---.*Quelque part dans l'inachevé*. Paris : Gallimard, 1978.
---. *Le Pardon*. Paris : Flammarion 2019.

Korichi, Mériam. « La définition des 'Bons sentiments' en question ». *Revue de métaphysique et de morale* 60.4 (2008) : 489-501.
---. *Traité des bons sentiments*. Paris : Albin Michel, 2016.

Merlio, Gilbert. « Nietzsche, Darwin et le darwinisme ». *Revue germanique internationale* 10 (2009) : 125-145).

Michéa, Jean Claude. *L'Empire du moindre mal*. Paris : Flammarion, 2007.

Midal, Fabrice et Paul-François Paoli. « La tendresse à la limite ». *Études* 419.10 (2013) : 373-382.

Rawls, John. *A Theory of Justice*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2009.

Revault d'Allonnes, Myriam. *L'homme compassionnel*. Paris : Le Seuil, 2008.

Robin, Léon. *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*. Paris : Albin Michel, 1973.

Russell, Bertrand. *Le Pouvoir*. Saint Nicola Québec : Presses de l'université Laval, 2003.

Ségur, Phillipe. *Le Pouvoir monstrueux*. Paris : Buchet Chatel, 2010.

Weil, Éric. *Logique de la philosophie*. Paris : Vrin 1967.

PSYCHANALYSE ET PSYCHOLOGIE

Ferenczi, Freud, Lacan, Laplanche

Ferenczi, Sándor. « Réflexions sur le traumatisme ». *Psychanalyse IV* (1924-1933). Paris : Payot, 1982. 139-147.
---. *Le traumatisme*. Paris : Payot & Rivage, 2006.

Freud, Sigmund. *Psychopathologie de la vie quotidienne* [1901]. Paris : Payot, 1967.
---. *Métapsychologie* [1915]. Paris : Gallimard, Folio, 1968.
---.« Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense ». *Névrose, psychose et perversion* [1896]. Paris : PUF, 1974. 61-81.
---. *Psychologie des masses et analyse du moi* [1921]. Paris : Payot, 1981.
---. « Le clivage du moi dans le processus de défense ». *Résultats, idées, problèmes.* Tome II. Paris : PUF, 1985a. 283- 285.
---. *Abrégé de psychanalyse*. Paris : PUF, 1985b.
---. *Le Malaise dans la culture* [1929]. Paris : Flammarion, 2010.
---. *Deuil et mélancolie* [1915]. Paris : Payot, 2013.
---. *Cinq psychanalyses*. Paris : Payot, 2017.
---. *L'avenir d'une illusion* [1927]. Paris : Flammarion, 2019.

Lacan, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique ». *Revue Française de Psychanalyse*, 13.4 (1949) : 449-455.

---. *Le Séminaire IX, L'Identification*. Inédit. Document interne à l'association freudienne internationale. Leçon 14, 21 Mars 1962.
---. « Le Séminaire sur la lettre volée ». *Écrits*. Paris : Le Seuil, 1966a. 11-61.
---. « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien ». *Écrits*. Paris : Le Seuil, 1966b. 793-829.
---. *Le Séminaire III, Les Psychoses*. Paris : Le Seuil, 1971.
---. « Le Séminaire XXII- RSI ». *Ornicar2.3* (1974) : 4.
---. « Le Séminaire XXIII, Le Sinthome ». *Ornicar 8* (1976) : 14-20.
---. *Le Séminaire XI*, *Les quatre concepts de la psychanalyse.* Paris : Le Seuil, 1990.
---. *Le Séminaire IV, La relation d'objet*. Paris : Le Seuil, 1994.
---. *Le Séminaire VI Le désir et son interprétation*. Paris : Éditions de la Martinière, 2013.

Laplanche, Jean. *Problématique I L'angoisse*. Paris : PUF, 1981.
---. et Jean Bertrand Pontalis. *Vocabulaire de psychanalyse*. Paris : PUF, 1984.
---. *Problématique VI. L'Après-coup*. Paris : PUF, 2006.

Psychanalyse anglo-saxonne : Bion, Bollas, Winnicott

Bollas, Christopher. *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*. New York: Columbia University Press, 1987.
---. *The Freudian Moment.* London: Karnac, 2007.
---. *Meaning and Melancholia. Life in the age of bewilderment.* New York: Routledge, 2018.

Poulain-Colombier, Jacquelyne. « Lire Bion avec Keats. De la 'capacité négative' comme 'principe d'incertitude' ». *Le Coq-héron* 216. 1 (2014) : 114-116.

Phillips, Adam. *Trois capacités négatives*. Paris : L'Olivier, 2009.

Winnicott, Donald Woods. « Transitional Objects and Transitional Phenomena—a study of the first not-me possession ». *International Journal of psycho-analysis* 34 (1953): 89-97.
---. « Ego Distortion in terms of true and false self ». *The maturational processes and the facilitating environment: Studies in the theory of emotional development*. London: Hogarth Press, 1965. 140-152.
---. « L'agressivité et ses rapports avec le développement affectif ». *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Vol. 7. Paris : Payot, 1969. 150-168.
---. « Fear of Breakdown ». *The International Journal of Psychoanalysis* I (1974): 103-107
---.. *La Crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, Paris : Gallimard, 2000.
---. « Playing and Culture ». *Psycho-analytic Explorations* [1968}. London: Karnac Books, 2010. 203-6.

Temps psychique : deuils, traces, reflets et hantises

André, Jacques. *Les Désordres du temps*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.

Abraham, Nicolas, and Maria Torok. *L'écorce et le noyau* [1978]. Paris : Flammarion, 2011.

Benghozi, Pierre. « Transmission généalogique de la trace et de l'empreinte ».*Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux* 38.1 (2007) : 43-60.

Bright, Georges. « La synchronicité: base de la guérison psychanalytique ». *Cahiers jungiens de psychanalyse* 106 (2003) : 13-23.

Brun, Anne. « Le psychanalyste à l'écoute de l'œuvre : temporalité et création à partir de l'œuvre picturale d'Henry Michaux ». *Psychisme et création*. Paris : L'Esprit du temps, 2004. 117-146.

Désy, Jean. « Le nœud sacré. Essai sur la synchronicité. *Laval théologique et philosophique* 52.1 (1996) : 179-198.

Fédida, Pierre. *Le souffle indistinct de l'image.* Bruxelles : La part de l'œil, 9 (1993) : 30
---. et M. Stone Richards, Ming Tiampo. « The movement of the informe ». *Qui Parle* 10.1 (1996) : 49-62.
---. *Par où commence le corps humain*. Paris : PUF, 2000.
---. « L'ombre du reflet. L'émanation des ancêtres ». *La Part de l'œil* 19 (2003) : 195-201.
---. « Passé anachronique et présent réminiscent ». *L'inactuel* 12 (2004) : 9-31.

Green, André. « Le Temps mort ». *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 11 (1975) : 103-109.
---. *Le Temps éclaté*. Paris : Minuit, 2000.
---. « Vingt ans après Narcisse, Janus ». *Libres Cahiers pour la psychanalyse* 1 (2005) :131-136.

Grivet, Marie Laure. « La Synchronicité, réponse à Georg Bright. *Cahiers jungiens de psychanalyse* 110 (2004) : 83-85.

Kaës, René. « Le Sujet de l'héritage. Introduction au concept de transmission psychique dans la pensée de Freud » in René Kaës, Haydée Faimberg, Micheline Enriques et Jean-José Baranes. *Transmission de la vie psychique entre générations*. Paris : Dunod, 1993. 1-56.
---. *L'extension de la psychanalyse. Pour une métapsychologie de troisième type* . Paris : Dunod, 2015.

Laufer, Laurie. « S'accommoder de ce qui reste ». *Le Carnet Psy* 154.5 (2011) : 28-31.
---. *L'énigme du deuil.* Paris : PUF, 2015.

Le Poulichet, Sylvie « L'informe temporel. S'anéantir pour exister ». *Recherches en Psychanalyse 1* (2005) : 21-29.

Marty, François. « Initiation à la temporalité psychique ». *Psychologie clinique et projective*. 11.1 (2005) : 231-256.

Meignant, Christophe. « Panique à l'origine ou : de la mort sans limite ». *Revue Sens Dessous* 15.1 (2015) : 23-31.

Minkowski, Eugène. *Le temps vécu : études phénoménologiques et psychopathologiques*. Paris : PUF, 1995.

Pickford, Ralph William. « Rossetti's 'Sudden Light' as an Experience of Déjà-vu ». *British Journal of Medical Psychology* 19.2 (1942): 192-200.

Pontalis, Jean Baptiste. *Ce temps qui ne passe pas*. Paris ; Gallimard, 2001.
---. *Entre le rêve et la douleur*. Paris : Gallimard, 2014.

Popa, Délia. « Subjectivation et mélancolie. La fonction des fantasmes dans les stratégies de la perte ». *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*. VI.1 (2014) : 151-174.

Resnik, Salomon. *Le Temps des glaciations*. Paris : Eres, 2018.

Roose-Beauprez, Olivia et Dominique Reniers. « Destin, trace et clinique dans le contemporain ». *Cliniques méditerranéennes* 96.2 (2017) : 147-160.

Tisseron, Serge. « Toujours le secret suinte… ». *Enfance & Psy* 2 (2008) : 88-96.

Virno, Paolo. *Miracle, virtuosité et déjà vu*. Combas : Éditions de l'Éclat, 1996.

Von Franz, Marie Louise. *La psychologie de la divination*. Paris : Albin Michel, 1995.

Inconscient et corps sensible

Anzieu, Didier, *Le moi-peau*. Paris : Dunod, 1985.
---. *Les enveloppes psychiques* Paris : Dunod, 1987.

Blanchet, Avril. « L'Inconscient tactile, ou les échos de la chair dans l'image ». *Le Coq-héron* 2 (2017) : 173-186.

Bois, Danis. *Le corps sensible et la transformation des représentations chez l'adulte*. Thèse. Université de Séville. 2007a.
---. et Didier Austry. « Vers l'émergence du paradigme du Sensible ». *Réciprocités* 1 (2007b) : 6-22.

Dejours, Christophe. *Souffrance en France : la banalisation de l'injustice sociale*. Paris : Le Seuil, 1998.
---. « Le corps entre séduction et clivage » *Résonances* (2004) : 59-83.

Traumatismes et clivages

Assoun, Paul Laurent. *Le Préjudice et l'Idéal. Pour une clinique sociale du trauma*. Paris : Anthropos, 1999.
---. « Précarité du sujet, objet de la demande. Préjudice et précarité à l'épreuve de la psychanalyse *». Cliniques méditerranéennes* 72 (2005) : 7-16.

Vinar, Marcelo. « La spécificité de la torture comme source de trauma ». *Revue Française de Psychanalyse* 69.4 (2005) : 1205-1224.

Figures de la honte

Amati-Sas, Silvia . « Honte, ambiguïté et espaces de la subjectivité ». *Revue française de psychanalyse* 67.5 (2003) : 1771-1775.

Janin, Claude. *La honte, ses figures et ses destins*. Paris : PUF 2007.

Merot, Patrick. « La honte : si un autre venait à l'apprendre ». Revue française de psychanalyse. 67 5 (2003) : 1743-1756.

Clinique et souffrance psychique

Aulagnier, Piera et Cornelius Castoriadis. *La violence de l'interprétation*. *Du pictogramme à l'énoncé*. Paris : PUF, 1975.

Aulagnier, Piera. *L'apprenti historien et le maître sorcier*. Paris : PUF, 2015.
---. *Un interprète en quête de sens*. Paris : Payot, 2016.

Gateau-Brochard, Laurence. « Vulnérablement nôtre…Entre autres ». *Cahiers de Gestalt-thérapie* 40.2 (2018) : 130-144.

Legrand, Dorothée. « Comment l'interlocution de la rencontre clinique œuvre-t-elle sur la souffrance psychique » *? Perspectives Psy* 54.3 (2015) : 214-221.

Pankow, Gisela. *L'homme et sa psychose*. Paris : Aubier Montaigne, 1979.

Pierrakos, Maria. « Issues motrices, issues mortelles, issues mentales ». *Le Coq-héron* 214.3 (2013) : 107-118.

Roussillon, René. « L'identification narcissique et le soignant dans le travail de soin psychique ». *Malaise dans la psychiatrie.* Toulouse : Eres, 2004. 67-78.
---. « Regards sur la souffrance. Échange avec René Roussillon ». *Revue Gestalt* 30 (2006) : 73-86.

Psychologie sociale

Jost, John T. and Brenda Major. *The Psychology of Legitimacy, Emerging Perspectives on Ideology, Justice and Intergroup Relations.* Cambridge: Cambridge UP, 2001.

La Sagna, Philippe. « Le lien social et le sujet : De la totalité à la surprise ». *La cause du désir* 80.1 (2012) : 138-144.

Lussier, Véronique et Sophie Gilbert. « L'inscription paradoxale ou le refus de renoncer à la subjectivation ». *Nouvelles pratiques sociales* 27.2 (2015) : 27-44.

Mirowsky, John et Ross Catherine. « Paranoia and the Structure of Powerlessness ». *American Sociological Review* 48.2 (1983): 228-239.

Rafanell i Orra, Josep. *Fragmenter le monde*. Préface de Moses Dobruska. Paris : Éditions Divergences, 2017.

Divers psychologie et psychanalyse

Adler, Alfred. *Connaissance de l'homme*. Paris : Payot, 1949.

Enriquez, Eugène. « L'institution de la 'vie mutilée' ». *Revue française de psychanalyse*. 70.4 (2006) : 899-917.

Grimaud, Michel « Petite Psychanalyse du 'Cid' ». *SubStance* 3 (1972) : 77-84.

James, William. *Principles of Psychology* vol 1. New York: Dover Publication, 1950.

Tellenbach, Hubertus. *La mélancolie*. Paris : PUF, 1979.

Thibaudeau, Caroline. « Psychanalyse du soupçon. L'altérité mise à l'épreuve ». *Topique* 122.1 (2013) : 45-60.

Torok, Maria. « Le fantasme. Essai de définition structurale et opérationnelle » (1959). *Une vie avec la psychanalyse.* Paris : Aubier, 2002. 76-91.

THÉORIES DU LANGAGE

Linguistique générale

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1966.

Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique* générale (1916). Paris : Hatier, 1975.

Sémiotique, sémantique et rhétorique

Angenot, Marc. *Dialogues de sourds: traité de rhétorique antilogique*. Paris : Fayard/Mille et une nuits, 2008.

Fontanier, Pierre. *Les Figures du discours* [1821]. Paris : Flammarion, 1986.

Fontanille, Jacques et Algirdas Greimas. *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme.* Paris : Le Seuil, 1991.

Franck, Thomas. « Rhétoriques de Merleau-Ponty ». *Rhetor. Journal of the Canadian Society for the Study of Rhetoric* 7 (2018): 101-117.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'implicite.* Paris : Armand Colin, 1986.
---. *Les interactions verbales*. Paris : Armand Colin, 1990.
---. « Où en sont les actes de langage » ? *L'information grammaticale* 66 (1995) : 5-12.

Maingueneau, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Nathan, 2001.
---. « L'ethos discursif : effacement, convergence, stylisation ». *Du sens à la signification – De la signification aux sens : mélanges offerts à Olga Galatanu*. Éds. Ana-Maria Cozma, Abdelhadi Bellachhab et Marion Pescheux. Bruxelles : Peter Lang, 2014. 171-185.

Pêcheux, Michel. *Les vérités de la Palice : linguistique, sémantique, philosophie*. Paris : François Maspero, 1975.

Perelman, Chaïm et Lucie Obrechts-Tyteca. *La Nouvelle Rhétorique.* Paris : PUF, 1958.

Saidi Amraoui, Mouhcine. « Les vertus de l'ambigüité discursive ». *Les Cahiers Notebooks LINGUATEK, L'ambiguïté* 3.4 (2018) : 286-293.

Austin et la théorie des actes de langage

Austin, James Langshaw. *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Eds. J.O. Urmson and Marina Sbisa. Oxford; New York: Oxford University Press, 1976.
---. « A plea for excuses. » *Classics of Analytic Philosophy.* Eds. Robert R. Ammerman Indianapolis. Cambridge: Hackett Publishing, 1990. 379-398.

Abel, Olivier. *«* Austin et la question de la crédibilité *».* *Revue de métaphysique et de morale* 42.2 (2004) : 151-173.

Harris, James. « A New Look at Austin's Linguistic Phenomenology ». *Philosophy and Phenomenological Research* 36.3 (1976): 384-390.

Searle, John Rogers. *Speech Acts: An Essay on the Philosophy of Language.* London: Cambridge University Press, 1969.
---. *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind.* London: Cambridge University Press, 1983.

L'énergie sensible du langage

Boutaud, Jean-Jacques. *Sensible et communication : du cognitif au symbolique.* Paris : ISTE éditions, 2015.

Boutonnier, Julien, Hélène Marche et Anne Gourio. « La vulnérabilité est une puissance de création ». *Elfe XX. XXI* [En ligne]. Mis en ligne le 20 septembre 2020. https://doi.org/10.4000/elfe.2636.

Cometti, Jean Pierre. « Heidegger et la philosophie du langage ». *Revue Internationale de Philosophie* 43 168.1 (1989) : 52-63.

Del Mastro, Cesare. « L'intériorité pathique des mots: langage, littérature et auto-affection chez Michel Henry ». *Analecta Hermeneutica* 8 (2016) : 165-182. disponible en ligne : https://journals.library.mun.ca/ojs/index.php/analecta/article/view/1716/1319.

Fonagy, Ivan. *La vive voix, essais de psychophonétique*[1821]. Paris : Payot, 1983.

Molinié, Georges. « Les choses sont pathétiques ». Rinn, M. éd. *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue.* Rennes : PU de Rennes, 2008. 59-63.

Poché, Fred. « Partager la parole. Altérité et reconnaissance mutuelle ». *Revue d'éthique et de théologie morale* 237.4 (2005) : 79-98.

Quinodoz, Danièle. *Des mots qui touchent : Une psychanalyste apprend à parler.* Paris : PUF, 2015.

Steiner, George. *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*. Paris : Albin Michel 1998.

Van den Heuvel, Pierre. *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation.* Paris : José Corti 1984.

Voss, José. *Le Langage comme force selon Wilhelm von Humboldt.* St Denis : Éditions Connaissances et savoirs, 2017.

Fonctions sociales et politiques du langage

Amossy, Ruth et Anne Herschberg. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Paris : Nathan, 1997.

Amossy, Ruth. *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*. Paris : PUF, 2015.

Aubry, Laurence et Béatrice Turpin. *Victor Klemperer. Repenser le langage totalitaire*. Actes du colloque du 14 au 22 août 2010 au centre culturel international de Cerisy. Paris : CNRS Éditions, 2012.

Bakhtine, Mikhaïl. *Marxisme et philosophie du langage*. Paris : Minuit 1977.
---. « Les genres du discours ». *Esthétique de la création verbale*. Alfreda Aucouturier (trad). Paris : Gallimard, 1984. 265-308.

Boyer, Henri. « Les Identitèmes: construction patrimoniale et célébration ». C. Dahou, A. Kis, F. Roche éd. *Construction/déconstruction des identités linguistiques.* Paris : Connaissances et savoirs, 2017. 5-10.

Breton, Philippe. *L'utopie de la communication*. Paris : La Découverte, 1992.
---. *La parole manipulée*. Paris : La Découverte, 1997.
---. *Éloge de la parole*. Paris : La Découverte, 2007.

Detienne, Marcel, and Jean Pierre Vernant. *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*. Paris : Flammarion, 2009.

Diet, Emmanuel. « L'homme procédural ».*Connexions 1* (2003) : 11-28.

Faye, Jean-Pierre. *Les langages totalitaires* : *critique de la raison narrative : [critique de] l'économie narrative*. Paris : Hermann, 2004.

Goffman, Erving. *Forms of talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

Hamel, Jean-François. « Le paradoxe pragmatique de l'utopie. L'agonique de l'énoncé et de l'énonciation chez Platon, More et Zamiatine ». *Études littéraires* 31.3 (1999) : 123-137.

Lecercle, Jean Jacques. .*Interpretation as Pragmatics*. London: Macmillan, 1999.

Ogien, Ruwen. *La liberté d'offenser*. Paris : La Musardine, 2015.

Parret, Herman. *La communauté en paroles : communication, consensus, ruptures*. Bruxelles : Éditions Mardaga, 1991.
---. « Phénoménologie et critique du quotidien et du sublime». *Actes Sémiotiques* 110 (2007*).* [En ligne**]**. http://epublications.unilim.fr/revues/as/1534.

Reboul, Olivier. *Langage et idéologie*. Paris : PUF, 1980.

Vincent, Hubert. « Confiance, langage, résistance ». *Recherches en éducation* [En ligne], 31 2018. mis en ligne le 1 janvier 2018, consulté le 21 février 2021.

ANTHROPOLOGIE ET SOCIOLOGIE

Anthropologie générale et politique

Augé, Marc. *Non-lieux*. *Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*. Paris : Le Seuil, 1992.

Bernard, Gwladys. « Monstres et héros des confins occidentaux de l'oikoumène » in Fernando Prado-Martinez, Garcia Ivan et Gwladys Bernard (éd), *Confines. El extremo del mundo durante la Antigüedad*. San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2012. 73-94.

Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard, 2005.
---. « A propos de *Par-delà nature et culture* ».*Tracés. Revue de Sciences humaines* 12 (2007) : 231-252.

Genard, Jean-Louis. «Une réflexion sur l'anthropologie de la fragilité, de la vulnérabilité et de la souffrance». Thomas Périlleux et John Cultiaux (sous la dir. de). *Destins politiques de la souffrance. Intervention sociale, justice, travail*. Paris : Eres, 2009. 27-46.

Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique* [1991]. Paris : La Découverte, 1997.
---. « Il n'y a pas de monde commun : Il faut le composer ». *Multitudes* 45.2 (2011) : 38-41.
---. *Enquête sur les modes d'existence*. Paris : La Découverte, 2012.
---. *Face à Gaïa*. Paris : La Découverte, 2015.
---. « Comment les arts peuvent-ils nous aider à réagir à la crise politique et climatique ». *L'Observatoire* 57.1 (2021) : 23-26.

Lévi-Strauss, Claude. *Les structures élémentaires de la parenté*. La Haye : Mouton de Gruyter, 2002.

Mauss, Marcel. « Essai sur le don ». *Sociologie et Anthropologie*. Paris : PUF : 1989. 145-279.

Morin, Edgar. *Le paradigme perdu : La nature humaine*. Paris : Le Seuil,1973.
--- *La Méthode.* Tome 5. *L'humanité de l'humanité. L'identité humaine*. Paris : Le Seuil, 2001.

Moscovici, Serge. *Hommes domestiques et hommes sauvages*. Paris : UGE, 1974.

Sociologie

Aït-Aoudia, Myriam et Mounia Bennani-Chraïbi et Jean-Gabriel Contamin. « Contribution à une histoire sociale de la conception lagroyenne de la politisation ». *Critique internationale* 48 (2010) : 207-220.

Baer, Douglas & Ronald Lambert « Education and Support for Dominant Ideology ». *Cliff* (1982):173-195.

Bauman, Zygmunt. *Liquid modernity*. Cambridge; Malden: Polity Press, 2000.
---. *Wasted Lives. Modernity and its Outcasts.* Cambridge: Polity Press, 2004.

Boltanski, Luc et Eve Chiapello. *Le nouvel esprit du capitalisme.* Paris : Gallimard, 1999.

Bourdieu, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris : Le Seuil, 1972.
---. *Le Sens pratique*. Paris : Minuit, 1980.
---. *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard, 1982.
---. « L'illusion biographique ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 62-63 (1986) : 69-72.
---. « Esprits d'État : Genèse et structure du champ bureaucratique ». *Actes de la recherche en Sciences Sociales* 96-97 (1993) :49-62.
---. *Sur la télévision*. Paris : Raisons d'agir, 1996.
---. *Contrefeux*. Paris : Raisons d'agir, 1998.
---. *Méditations pascaliennes.* Paris : Points, 2015.

Chevé, Dominique. « Les stéréotypes, entre opinion et posture critique » *CNRS Éditions, Hermès La Revue* 30.2 (2001) : 201-206.

Guillebaud, Jean-Claude. *La vie vivante. Contre les nouveaux pudibonds.* Paris : Les Arènes, 2011.

Grossetti, Michel. *Sociologies de l'imprévisible. Dynamique de l'activité et des formes sociales*. Paris: PUF, 2004.

Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective* Paris : Albin Michel, 1997.

Hall, Stuart. *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge, 1975.
---. *Policing the Crisis.* London: Red Globe Press, 1978.
---.. *Cultural Representations and Signifying Practices.* London: Sage Publications, 1997.

Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style.* London; New York: Routledge, 1991.

Lagroye, Jacques. *La politisation*. Paris : Belin, 2003.

Laplantine, François. *Le Social et le sensible.* Paris : Tétraèdre, 2005.

Maffesoli, Michel. *La conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne.* Paris : PUF, 1979.
---. *La connaissance ordinaire Précis de sociologie compréhensive.* Paris : Librairie des Méridiens, 1985.
---. *Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris : Libraire générale française, 1988.
---. « Utopies ou utopies interstitielles ». *Diogène* 206.2 (2004) : 32-36.

Mannheim, Karl. *Idéologie et Utopie.* Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.

Rappaport, Sylvain. *La chaîne des forçats 1792-1836*. Paris : Aubier, 2006.

Pareto, Vilfredo. *Traité de Sociologie Générale* (1919). Osnabrück: O. Zeller, 1965.

Simmel, Georg. *La Tragédie de la culture.* Paris : Rivages, 1988.
---. *Études sur les formes de la socialisation*. Paris : PUF, 1999.

Weber, Max. *La Domination*. Paris : La Découverte, 2013.

Wright Mills, Charles. *L'imagination sociologique*. Paris : Éditions La Découverte, 2006.

PROBLÉMATIQUES POLITIQUES CONTEMPORAINES

Démocratie et totalitarisme

Al-Matary, Sarah et Florent Guénard. *La démocratie à l'œuvre. Autour de Pierre Rosanvallon.* Actes du Colloque de Cerisy La Salle du 13 au 20/09/2014. Paris : Le Seuil, 2015.

Brzezinski, Zbigniew et Carl Joachim Friedrich. *Totalitarian Dictatorship and Autocracy.* Cambridge: Harvard University Press, 1965.

Lefort, Claude. *Le travail de l'œuvre Machiavel*. Paris : Gallimard, 1972.
---. *Essai sur le politique.* Paris : Le Seuil, 1986.
---. *Écrire à l'épreuve du politique.* Paris : Calmann-Lévy, 1992.
---. *L'invention démocratique. Les limites de la domination totalitaire*. Paris : Fayard, 1994.

Ogien, Albert et Sandra Laugier. *Le principe démocratie. Enquête sur les Nouvelles formes du politique*. Paris : La découverte, 2014.

Rosanvallon, Pierre. *La légitimité démocratique*. *Impartialité, réflexivité, proximité*. Paris : Le Seuil, 2008.
---. *La société des égaux*. Paris : Le Seuil, 2011.
---. *Le Parlement des invisibles*. Paris : Le Seuil, 2014.

Sens du politique et avenir du « commun »

Ahmed, Sarah. « Affective Economies ». *Social Text* 2 (2004): 117-139.

Bartoli, David gé. « La blessure de l'événement ». *Multitudes* 55.1 (2014) : 110-116.

Bollier, David. « Commoning as a transformative social paradigm ». *The next system Project* 28 (2016) David.-Bollier.pdf (operationkindness.net).

Breckenridge, Carol A., Sheldon Pollock, Homi K. Bhabha, and Dipesh Chakrarbaty, Eds. *Cosmopolitanism*. Durham: Duke Univ. Press, 2002.

Dardot, Pierre. « La subjectivation à l'épreuve de la partition individuel-collectif ». *Revue du Mauss* 38.2 (2011) : 235-258.

Dussel, Enrique. *1492. L'occultation de l'autre*. Paris : Les Éditions Ouvrières, 1992. En espagnol : *1492. El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: Plural-CID, 1992.
---. « Pour un dialogue mondial entre traditions philosophiques ». *Cahiers des Amériques latines*. 62.3 (2009) : 111-127.

Esposito, Robert. *Catégories de l'impolitique*. Paris : Le Seuil, 2005.
---. *Communauté, immunité, biopolitique*. Paris : Les Prairies ordinaires, 2010.
---. *Immunitas. Protection et négation de la vie*. Paris : Le Seuil, 2021.

Karsenti, Bruno. « Les droits de l'homme et la politique de la pitié ». *Cités* 5.1 (2001) : 43-48.

Huët, Romain. « Les spectres du matérialisme. Pour une description existentialiste et politique des sujets fatigués ». *Questions de communication* 29 (2016) : 241-268.

Manchev, Boyan. « Sujet événementiel et événement sujet. Les défis d'une politique de la métamorphose ». *Rue Descartes* 67 (2010) : 32-42.

Negri, Toni et Michael Hardt. *Empire*. Paris : Exils Éditeur, 2000.

Rosa, Hartmut. *Accélération : une critique sociale du temps*. Paris : La découverte, 2005.
---. *Aliénation et Accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive*. Paris : La Découverte, 2012.
---. « The Listening Society. Responsiveness as the Essence of Common Good ». *Revue du Mauss* 53.1 (2019) : 361-395.
---. *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*. Paris : La découverte, 2016.

Schoene, Berthold. *The Cosmopolitan Novel*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

Sloterdijk, Peter. *Écumes. Sphères III*. Paris : Maren Sell Édition, 2005.
---. *La Mobilisation infinie. Vers une critique de la cinétique politique.* Paris : Éditions Points, 2011.

Soulet, Marc-Henry. « La vulnérabilité comme catégorie de l'action publique ». *Pensée plurielle* 10.2 (2005a) : 49-59.
---. « Reconsidérer la vulnérabilité ». *Empan* 60.4 (2005b) : 24-29.

Tassin, Etienne. *Un monde commun. Pour une cosmopolitique des conflits*. Paris : Le Seuil, 2003.

Vattimo, Gianni. *La fin de la modernité.* Paris : Le Seuil, 1989.

Walljasper, Jay. *All that we Share: A Field Guide to the Commons.* New York: New Press, 2010.

Winter, Jay Murray. *Dreams of Peace and Freedom. Utopian Moments in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press, 2006.

Écologismes et matérialismes

Bennett, Jane. « Matérialismes métalliques ». *Rue Descartes*. 59.1 (2008) : 57-66.
---. *Vibrant Matter*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

Berque, Augustin. *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Belin 2009.

Hours, Bernard. « Du sujet politique à la créature naturelle ». *L'Homme et La Société* 206.1 (2018) : 53-56.

Passet, René. *Une économie de rêve. La Planète folle.* Paris : Mille et une nuits, 2003.

Le paradigme « chomskyen »

Corcuff, Philippe. « Chomsky et le 'complot médiatique'. Des simplifications actuelles de la critique sociale ». *Contretemps* 17 (2006) : 147-159.

Lakoff, Georg. *The Political Mind. A Cognitive Scientist's Guide to Your Brain and its Politics.* New York: Penguin, 2008.

Perspectives apocalyptiques

Afeissa, Hicham-Stéphane. *La fin du monde et de l'humanité*. Paris : PUF, 2014.

Oreskes, Naomi and Erik M. Conway. *The Collapse of Western Civilization: A view From the Future*. New-York: Columbia University Press, 2014.

Waintrater, Régine. « L'apocalypse ou le savoir du pire ». *Le coq-héron* 242.3 (2020) : 100-107.

ÉTHIQUE POLITIQUE ET VULNÉRABILITÉS SOCIALES

Indifférence, précarité et souffrances sociales

Abensour, Alexandre. « La rationalité instrumentale et l'indifférence moderne ». *Être indifférent ? Autrement* 202 (2001) : 70-94.

Dejours, Christophe. *Souffrance en France. La banalisation de l'injustice sociale.* Paris : Le Seuil, 1998.

De Nanteuil, Matthieu. *La démocratie insensible. Économie et politique à l'épreuve du corps.* Toulouse : Eres, 2012.

Lipovetsky, Gilles. *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard, 1993.
---. *Le crépuscule du devoir. L'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques* Paris : Gallimard 1994.

Renault, Emmanuel. *Souffrances sociales: sociologie, psychologie et politique*. Paris : Éditions de la Découverte, 2008.

Thomas, Hélène. *La Vulnérabilité, la démocratie contre les pauvres.* Broissieux : Éditions du Croquant, 2010.

Wacquant, Loïc. *Parias urbains : ghettos, banlieues, État*. Paris : La découverte, 2014.

Éthique politique de l'échange, du don et de la dette

Caillé, Alain. *Anthropologie du don. Le tiers paradigme*. Paris : Desclée de Brouwer, 2000.
---. *Extensions du domaine du don: Demander-donner-recevoir-rendre*. Arles : Actes sud, 2019a.
---. « Don et résonance. En écho à la sociologie de Hartmut Rosa. Vers une synthèse ». *Revue du Mauss* 53.1 (2019b) : 397-411.

Cauvet, Frédéric. « Structures et pratiques de l'échange dans le RMI » éd. Philippe Chanial. *La Société vue du don : manuel de sociologie anti-utilitariste appliquée.* Paris : Éditions La Découverte, 2008. 306-329.

Chanial, Philippe. « L'instant fugitif où la société prend. Le don, la partie et le tout ». *Revue du Mauss* 36.2 (2010) :521-538.
---. « Du symbolique au diabolique : ambivalences et normativité du don » in *Donner, reconnaître, dominer. Trois modèles de philosophie sociale.* Louis Carré et Alain Loute (dir.). Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2016. 85-103.

Godbout, Jacques. *Le Don la dette et l'identité : homo donator versus homo economicus*. Paris : La découverte, 2000.
---. « De la dette à l'identité: le don d'organes et de sang ». éd. Philippe Chanial. *La société vue du don.* Paris : La Découverte, 2008. 418-428.

Gouldner, Alvin. « The importance of something for nothing », *For Sociology. Renewal and Critique in Sociology Today.* New York: Penguin, 1975. 260-269.

Sarthou-Lajus, Nathalie. *L'éthique de la dette*. Paris : PUF, 1997.

Steiner, Philippe. « Symbolisme et échange symbolique dans la transplantation d'organes ». *Revue Française de Socio-économie.* 10.2 (2012) : 29-48.

CONTEXTUALISATIONS SPÉCIFIQUES

Britannicité et Anglicité

Cohen, Robin. *Frontiers of Identity: The British and the Others*. London: Longman, 1994.

Colley, Linda. « Britishness and Otherness: an Argument ». *Journal of British Studies* 31.4 (1992): 309-329.

Mergenthal, Silvia. *A fast-forward Version of England: Constructions of Englishness in Contemporary Fiction*. Heidelberg: Winter, 2003.

Westcott, Robyn. « The Uses of (an)other History: A Digression from Linda Colley's 'Britishness and Otherness: An Argument' ». *Humanities Research* 13.1 (2006): 5-15.

Études post-coloniales

Bhabha, Homi. *The Location of Culture.* London, New-York: Routledge, 2012.

Fanon, Frantz. *Peau noire. Masques blancs*. Paris : Le Seuil 2015.

Saïd, Edward. *Culture et résistance*. Paris : Fayard, 2004.
---. *Humanisme et démocratie*. Paris : Fayard, 2005.

Index des notions

Les mots « vulnérable » et « vulnérabilité » ne figurent pas dans cet index compte tenu de leur nombre important d'occurrences.

A

Actes de langage, 31, 32, 44, 203, 243, 254, 279, 285, 298
Affect, affectif, 19, 30, 49, 57, 78, 80, 86, 87, 88, 95, 122, 182, 186, 189, 190, 192, 194, 205, 212, 241, 277, 291, 295, 310, 314, 328, 329, 350, 372, 376, 379, 389, 411, 417, 423, 434, 435, 436, 444, 476, 480, 481, 497, 499, 503
Affectabilité, 36, 43, 48, 107, 214, 312, 317, 319, 321, 325, 500, 507
Affectivité, 77, 85, 86, 87, 182, 192, 280, 317, 434
Altérité, 19, 21, 22, 26, 63, 69, 71, 72, 76, 95, 100, 108, 183, 184, 198, 200, 201, 205, 228, 231, 233, 235, 236, 241, 254, 289, 306, 310, 331, 335, 364, 391, 396, 423, 441, 461, 493, 517
Attente, 34, 45, 79, 82, 132, 138, 149, 155, 163, 168, 179, 180, 181, 200, 201, 226, 236, 240, 250, 267, 333, 342, 382, 390, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 449, 463, 494, 505, 509
Attention, 13, 17, 20, 21, 28, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 45, 82, 94, 104, 109, 112, 127, 128, 129, 130, 132, 145, 192, 229, 233, 243, 272, 276, 277, 278, 289, 291, 299, 334, 342, 349, 357, 359, 368, 372, 381, 393, 398, 404, 407, 408, 412, 413, 414, 415, 416, 417,418, 421, 426, 432, 494, 498
Autonomie, 49, 63, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 118, 121, 213, 237, 248, 306, 413, 441, 476, 477

B

Blessure, 19, 20, 22, 36, 55, 60, 80, 100, 113, 114, 130, 134, 135, 173, 181, 190, 241, 261, 281, 284, 294, 315, 321, 335, 370, 390, 392, 395, 401, 459, 497, 498, 499

C

Capacité, incapacité, 23, 26, 30, 31, 33, 36, 37, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 60, 61, 64, 65, 67, 72, 74, 76, 77, 78, 80, 84, 86, 94, 97, 112, 113, 116, 121, 122, 133, 139, 155, 160, 161, 165, 173, 175, 179, 183, 190, 193, 195, 197, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 231, 237, 241, 242, 247, 248, 249, 255, 257, 259, 260, 261, 263, 266, 267, 268, 273, 274, 275, 280, 282, 283, 285, 287, 289, 290, 291, 293, 294, 300, 304, 306, 316, 317, 319, 320, 322, 323, 328, 329, 334, 351, 352, 356, 360, 361, 363, 365, 366, 400, 402, 413, 418, 419, 424, 425, 426, 430, 447, 454, 459, 461, 468, 470, 479, 482, 484, 492, 501, 507, 508, 509, 511
Certitude, 13, 20, 21, 26, 27, 38, 39, 42, 54, 56, 63, 85, 94, 103, 106, 111, 120, 155, 157, 159, 164, 168, 179, 182, 219, 230, 232, 245, 246, 252, 258, 260, 268, 279, 285, 298, 315, 346, 355, 384, 391, 402, 423, 424, 427, 430, 437, 441, 442, 447, 450, 479, 489, 492, 502, 504
Corps, corporel, corporéité, 17, 24, 25, 26, 27, 34, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 48, 52, 53, 60, 81, 85, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 158, 168, 174, 175, 182, 189, 198, 266, 270, 282, 286, 290, 294, 300, 310, 314, 316, 319, 328, 333, 334, 336, 337, 348, 358, 366, 367, 377, 379, 380, 394, 403, 409, 422, 423, 434, 459, 463, 466, 497, 498, 499, 511

D

Défi, 18, 19, 27, 34, 38, 42, 43, 44, 47, 53, 54, 67, 76, 91, 125, 137, 173, 175, 201, 227, 245, 260, 267, 279, 280, 291, 297, 306, 317, 318, 332, 335, 341, 342, 442, 445, 447, 457, 459, 471, 477, 478, 479, 480, 490, 491, 503, 510, 512
Désir, 50, 87, 104, 113, 115, 116, 154, 155, 170, 187, 200, 204, 217, 226, 234, 247, 263, 268, 280, 289, 290, 291, 295, 297, 298, 300, 302, 312, 314, 317, 319, 320, 321, 323, 325, 326, 329, 335, 336, 368, 380, 389, 390, 402, 406, 415, 417, 418, 447, 463, 466, 482, 483, 484, 493, 501, 511, 512
Dynamique, 21, 33, 36, 41, 44, 48, 53, 58, 61, 67, 71, 89, 113, 132, 141, 142, 151, 152, 154, 155, 157, 163, 166, 179, 186, 188, 194, 195, 196, 197, 208, 213, 219, 229, 238, 239, 245, 246, 252, 256, 262, 267, 269, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 284, 285, 290, 298, 311, 312, 316, 319, 320, 323, 333, 334, 335, 341, 342, 360, 365, 370, 377, 378, 379, 381, 382, 384, 389, 390, 396, 399, 401, 402, 403, 404, 406, 408, 412, 413, 415, 416, 417, 419, 421, 423, 424, 425, 427, 428, 430, 433, 434, 438, 441, 442, 444, 447, 449, 450, 451, 457, 458, 459, 460, 461, 464, 467, 468, 469, 470, 472, 473, 476, 477, 478, 479, 484, 486, 487, 490, 491, 492, 494, 496, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512

E

Engagement, 28, 29, 40, 41, 66, 106, 108, 167, 168, 197, 198, 199, 201, 213, 215, 229, 247, 272, 276, 278, 288, 289, 294, 298, 305, 306, 307, 310, 337, 361, 367, 386, 429, 430, 439, 442, 476, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 487, 493, 503
Épreuve, 19, 21, 22, 24, 25, 27, 41, 47, 83, 94, 95, 98, 107, 112, 125, 126, 130, 185, 193, 196, 197, 223, 241, 246, 260, 282, 289, 297, 337, 341, 379, 389, 401, 412, 419, 421, 422, 423, 429, 484, 490, 497, 500, 501, 506, 507

Événement, 14, 19, 26, 31, 35, 38, 39, 49, 50, 59, 60, 103, 107, 108, 114, 140, 148, 150, 154, 155, 158, 159, 160, 162, 164, 166, 167, 171, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 189, 190, 192, 214, 218, 243, 249, 258, 264, 266, 267, 272, 276, 283, 291, 292, 338, 354, 368, 375, 402, 403, 407, 417, 427, 428, 443, 497, 507
Expérience, 15, 17, 20, 22, 24, 25, 27, 29, 35, 39, 41, 42, 43, 48, 52, 53, 58, 60, 61, 64, 76, 77, 93, 94, 95, 98, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 110, 112, 114, 116, 121, 122, 128, 129, 138, 139, 141, 142, 145, 146, 147, 149, 152, 155, 157, 158, 162, 167, 169, 171, 175, 176, 177, 186, 192, 194, 214, 217, 228, 249, 260, 264, 266, 270, 276, 278, 280, 281, 283, 291, 301, 302, 310, 313, 315, 319, 323, 324, 326, 330, 334, 337, 341, 355, 370, 376, 379, 389, 398, 401, 404, 405, 407, 411, 412, 419, 420, 422, 424, 434, 438, 439, 442, 447, 453, 462, 463, 464, 469, 474, 475, 476, 477, 495, 496, 498, 500, 502, 503, 504, 506, 507
Extériorité, 36, 47, 78, 98, 118, 128, 129, 140, 173, 216, 239, 242, 259, 262, 297, 321, 331, 359, 395, 397, 399, 425, 427, 441, 459, 468, 473

F

Fantasme, fantasmatique, 28, 108, 137, 155, 160, 165, 169, 226, 229, 233, 312, 314, 315, 316, 321, 323, 325, 336, 374, 392, 431, 465, 472
Figure, figuration, 17, 27, 30, 48, 65, 68, 78, 80, 82, 96, 102, 113, 119, 121, 156, 161, 168, 170, 196, 212, 226, 253, 265, 266, 292, 298, 325, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 354, 361, 369, 371, 372, 375, 391, 392, 395, 398, 400, 403, 409, 413, 415, 418, 423, 432, 463, 464,470, 473, 476, 482, 499, 504, 507, 508, 509, 510, 511, 512
Forme de vie, 34, 37, 38, 49, 67, 75, 106, 131, 137, 150, 199, 204, 244, 245, 246, 249, 251, 256, 274, 330, 339, 347, 355, 372, 379, 382, 385, 386, 401, 417, 428, 442, 450, 456, 459, 460, 469, 471, 477, 478, 479, 503

I

Illocutoire, force illocutoire, 31, 32, 36, 168, 204, 243, 244, 245, 246, 247, 250, 256, 257, 259, 265, 272, 276, 279, 280, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 292, 297, 299, 306, 307, 309, 310, 329, 492, 494, 500, 508
Image, 28, 31, 37, 53, 55, 60, 62, 63, 64, 69, 78, 88, 95, 97, 98, 108, 110, 111, 120, 123, 124, 127, 129, 132, 136, 140, 154, 157, 159, 171, 173, 174, 175, 176, 182, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 195, 198, 205, 208, 209, 215, 225, 231, 232, 235, 236, 255, 256,257, 258, 259, 266, 268, 270, 278, 287, 292, 301, 303, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 321, 323, 325, 329, 330, 331, 333, 335, 336, 337, 351, 359, 361, 362, 363, 364, 372, 379, 389, 392, 394, 402, 414, 418, 427, 436, 438, 444, 445, 447, 461, 463, 464, 466, 472, 474, 481, 489, 490, 495, 497, 498, 499, 508, 511
Imaginaire, 26, 53, 161, 204, 208, 209, 217, 221, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 308, 312, 314, 315, 316, 317, 319, 325, 326, 328, 341, 362, 365, 378, 403, 424, 425, 428, 430, 433, 434, 439, 448, 463, 465, 479, 503, 505, 508
Intention, intentionnalité, 32, 106, 193, 204, 207, 228, 230, 256, 263, 279, 280, 283, 285, 294, 297, 298, 299, 303, 304, 308, 312, 314, 316, 319, 321, 330, 374, 375, 416, 445, 509, 511
Intériorité, 27, 55, 62, 63, 80, 102, 106, 122, 181, 194, 231, 242, 248, 251, 255, 257, 259, 260, 278, 282, 302, 326, 335, 390, 397, 425, 468, 498, 499

L

Langage, 31, 32, 34, 36, 37, 38, 44, 47, 63, 93, 105, 118, 142, 182, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242,243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 321, 323, 324, 325, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 338, 339, 344, 347, 348, 382, 392, 403, 421, 432, 447, 475, 484, 497, 500, 501, 503, 508

M

Médiation, 26, 37, 43, 44, 63, 100, 139, 157, 160, 161, 162, 163, 175, 186, 189, 192, 197, 216, 233, 335, 360, 401, 495, 496

N

Négativité, 122, 164, 263, 269, 398, 484, 485, 503

P

Paradoxe, paradoxalité, 20, 31, 65, 66, 91, 132, 138, 142, 162, 168, 187, 239, 261, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 299, 300, 307, 308, 320, 323, 337, 421
Parole vulnérable, 31, 32, 33, 34, 36, 38, 44, 201, 204, 256, 266, 293, 298, 319, 324, 325, 326, 329, 334, 335, 336, 381, 441, 448, 494, 501, 502, 503, 504, 508
Passivité, 23, 28, 29, 59, 66, 70, 87, 93, 101, 122, 165, 167, 182, 188, 198, 215, 500
Pâtir, pâtir de la vie, 23, 32, 38, 39, 177, 204, 205, 214, 245, 280, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 317, 319, 326, 389, 501, 503
Politique, 17, 22, 27, 29, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 50, 58, 71, 72, 73, 76, 83, 89, 91, 100, 116, 124, 125, 136, 147, 152, 153, 191, 195, 208, 216, 250, 262, 265, 271, 276, 277, 278, 280, 291, 293, 294, 305, 329, 332, 339, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 355, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 385, 386, 389, 390, 391, 392, 394, 395, 396, 402, 404, 407, 408, 411, 412, 413, 414,

415, 416, 418, 419, 420, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 451, 452, 453, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 464, 465, 467, 468, 469, 471, 474, 476, 477, 478, 479, 481, 482, 484, 486, 490, 492, 494, 496, 497, 499, 503, 506, 508, 509, 510, 511
Prédation, prédateur, 22, 28, 94, 112, 113, 114, 117, 118, 121, 348, 349, 416, 418, 444, 491, 499, 510
Pulsion, pulsionnel, 77, 89, 140, 142, 159, 184, 194, 204, 261, 262, 263, 270, 298, 312, 313, 316, 317, 319, 332, 357, 376, 395, 402, 426, 438, 442, 444, 451, 452, 453, 454, 479

R

Réel, 13, 14, 27, 32, 34, 36, 37, 43, 68, 86, 105, 122, 129, 162, 176, 181, 195, 203, 208, 216, 220, 221, 224, 227, 243, 245, 248, 257, 273, 274, 276, 291, 293, 316, 317, 318, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 370, 413, 447, 452, 463, 470, 506
Représentation, 17, 18, 19, 29, 32, 42, 54, 57, 58, 67, 87, 93, 94, 95, 99, 106, 128, 135, 136, 138, 146, 157, 161, 174, 175, 182, 183, 184, 186, 194, 195, 205, 207, 214, 215, 216, 219, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 243, 247, 256, 257, 259, 265, 291, 298, 312, 313, 315,316, 317, 332, 335, 337, 339, 344, 346, 361, 374, 389, 392, 401, 402, 408, 416, 417, 425, 431, 432, 433, 434, 438, 447, 471, 484, 495, 509
Responsabilité, 26, 34, 50, 59, 62, 66, 70, 74, 150, 151, 167, 179, 210, 235, 237, 258, 275, 278, 294, 300, 302, 303, 315, 318, 338, 358, 370, 371, 453, 454, 470

S

Sensible, sensibilité, 18, 19, 21, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 38, 40, 41, 43, 47, 48, 52, 53, 58, 63, 65, 69, 81, 86, 93, 94, 95, 100, 101, 102, 103, 107, 109, 111, 114, 116, 126, 129, 130, 135, 142, 165, 168, 175, 176, 181, 186, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196,198, 199, 205, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 244, 245, 260, 261, 266, 273, 278, 285, 287, 291, 317, 321, 323, 324, 325, 330, 333, 334, 341, 342, 353, 357, 361, 368, 373, 379, 380, 385, 389, 390, 403, 411, 417, 423, 424, 425, 430, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 447, 451, 458, 460, 461, 463, 464, 468, 469, 470, 471, 476, 479, 480, 481, 483, 484, 485, 500, 502, 504, 505, 507, 510, 511
Souffrance, 23, 48, 57, 62, 69, 80, 82, 83, 87, 88, 108, 112, 116, 118, 119, 121, 122, 123, 132, 142, 163, 171, 172, 205, 211, 224, 258, 261, 273, 275, 276, 277, 288, 293, 294, 295, 299, 308, 309, 310, 318, 319, 338, 351, 352, 357, 376, 377, 380, 390, 391, 392, 393,397, 409, 421, 423, 430, 437, 438, 446, 459, 470, 483, 484, 488, 500, 502, 503, 504, 509
Subjectivation, 17, 27, 30, 31, 40, 44, 48, 49, 54, 58, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 75, 76, 78, 80, 84, 86, 90, 107, 142, 163, 177, 192, 198, 210, 240, 278, 351, 389, 424, 438, 451, 471, 476, 477, 501, 503

T

Trauma, traumatique, 22, 25, 26, 30, 31, 36, 96, 102, 116, 139, 154, 161, 171, 173, 182, 183, 189, 190, 250, 268, 269, 270, 283, 284, 292, 293, 299, 321, 415, 439, 450, 451, 453, 502, 503

Index des noms

Les cinq auteurs du Corpus principal ne figurent pas dans cet index, hormis en tant qu'auteurs de travaux critiques.

A

Abel, Olivier, 287, 541
Abensour, Alexandre, 352, 547
Abensour, Miguel, 441, 460, 533
Abraham, Nicolas, 77, 82, 171, 537
Adler, Alfred, 365, 540
Adorno, Theodor W., 352, 454, 460, 533
Afeissa, Hicham-Stéphane, 453, 546
Agamben, Giorgio, 15, 33, 38, 70, 78, 351, 382, 389, 400, 420, 460, 471, 475, 532
Ahmed, Sarah, 78, 545
Aït-Aoudia, Myriam, 343, 543
Alaimo, Stacy, 123
Alexander, Neal, 42, 103, 174, 175, 355, 519
Alexie, Sherman, 16
Ali, Monica, 15, 18
Al-Matary, Sarah, 391, 545
Althusser, Louis, 436, 495
Amati-Sas, Silvia, 80, 539
Amelsen, Jean-Claude, 176, 525
Amossy, Ruth, 432, 449, 542
André, Jacques, 183, 537
Angenot, Marc, 21, 540
Anscombe, Elizabeth, 280, 531
Antelme, Robert, 422, 515
Anzieu, Didier, 102, 139, 425, 539
Apter, David, 430
Arendt, Hannah, 57, 58, 61, 197, 347, 348, 358, 359, 390, 430, 532
Aristote, 389, 441, 449, 471, 525
Artaud, Antonin, 136, 329, 335, 383, 500, 515
Assayag, Laure, 306, 527
Assoun, Paul -Laurent, 80, 354, 539
Athanasiou, Athena, 49, 82, 532
Attridge, Derek, 18, 521
Atwood, Margaret, 16, 452, 515
Aubral, François, 335, 521
Aubry, Laurence, 348, 542
Augé, Marc, 382, 543
Aulagnier, Piera, 107, 158, 165, 402, 509, 539
Auster, Paul, 16
Austin, John Langshaw, 31, 32, 203, 204, 206, 228, 243, 244, 246, 247, 260, 279, 284, 297, 306, 361, 492, 500, 541
Austry, Didier, 539

B

Bachelard, Gaston, 152, 316, 535
Bacon, Francis, 454
Badiou, Alain, 182, 214, 358, 533
Baer, Douglas, 349, 544
Bakhtine, Mikhaïl, 248, 249, 542
Balandier, Georges, 430
Ballard, James Graham, 15
Bancroft, Corinne, 508, 521
Banville, John, 15, 129, 515
Barbaras, Renaud, 23, 106, 107, 137, 195, 289, 390, 512, 529
Barker, Pat, 18
Barnes, Julian, 15, 17
Barthes, Roland, 203, 260, 315, 322, 405, 430, 495, 521
Bartoli, David gé, 60, 181, 545
Bataille, Georges, 105, 136, 266, 396, 397, 405, 420, 484, 485, 521
Bauman, Zygmunt, 394, 505, 544
Bayer, Gerd, 151, 456, 519
Beck, Stefan, 208, 517
Beckett, Samuel, 216, 335
Begley, Adam, 150, 519
Bégout, Bruce, 93, 529
Belsey, Catherine, 14, 216, 522
Bem, Jeanne, 140, 522
Benasayag, Miguel, 90, 534
Benghozi, Pierre, 174, 175, 537
Benjamin, Walter, 460, 533
Bennani-Chraïbi, Mounia, 543
Bennett, Jane, 94, 134, 406, 546
Benoist, Jocelyn, 416, 529
Bentley, Nick, 404, 519
Benveniste, Émile, 203, 288, 540
Berger, James, 453, 522
Bergson, Henri, 169, 525
Bernard, Catherine, 18, 43, 135, 379, 386, 466, 522
Bernard, Gwladys, 499, 543
Berque, Augustin, 266, 403, 546
Bertens, Hans, 29, 216, 522
Bhabha, Homi K., 219, 545, 548
Bidart, Claire, 159, 535
Bion, Wilfred Ruprecht, 60
Birnbaum, Antonia, 460, 533
Bissel, Tom, 449, 519
Blake, William, 27, 318, 504
Blanchet, Avril, 102, 539
Blanchot, Maurice, 139, 225, 226, 325, 337, 391, 407, 495, 522

Bobin, Christian, 410, 515
Boetsch, Gilles, 96, 535
Bois, Danis, 94, 128, 129, 192, 539
Bollas, Christopher, 451, 509, 537
Bollier, David, 377, 545
Boltanski, Luc, 446, 544
Bonnefoy, Yves, 326, 330, 501, 522
Borges, Jorge Luis, 404
Bourdieu, Pierre, 157, 206, 208, 315, 343, 344, 361, 365, 366, 493, 544
Boutaud, Jean-Jacques, 213, 541
Boutonnier, Julien, 31, 541
Bouveresse, Jacques, 203, 280, 531
Bowman, James, 383, 517
Boxall, Peter, 15, 16, 18, 522
Boyer, Henri, 207, 542
Bradford, Richard, 509, 522
Brault, Pascale-Anne, 495, 528
Breckenridge, Carol, 15, 545
Breton, André, 162, 522
Breton, Philippe, 228, 282, 286, 542
Bright, George, 166, 537
Brooks, Peter, 300, 522
Brugère, Fabienne, 413, 418, 419, 533
Brun, Anne, 164, 537
Brzezinski, Zbigniew, 347, 545
Butler, Judith, 41, 49, 82, 93, 95, 99, 101, 239, 329, 370, 411, 532

C

Caillé, Alain, 469, 492, 547
Calvino, Italo, 150, 515
Campanella, Tommaso, 454
Camus, Albert, 259, 401, 436, 515
Canguilhem, Georges, 401
Caravero, Adriana, 494, 522
Carcassonne, Marie, 192, 535
Caruth, Cathy, 173, 522
Cassin, Barbara, 369, 535
Castoriadis, Cornelius, 370, 371, 382, 402, 425, 434, 479, 534, 539
Causse, Michèle, 88
Cauvet, Frédéric, 493, 547
Cavell, Stanley, 32, 37, 40, 204, 246, 330, 531
Cayrol, Jean, 461, 516
Chakrarbaty, Dipesh, 545
Chanial, Philippe, 494, 547
Char, René, 441, 484, 517
Chateaubriand, François-René de, 322, 486, 487, 516
Chelebourg, Christian, 454, 522
Chevé, Dominique, 432, 544
Chiapello, Eve, 544
Chihaya, Sarah Anne, 177, 510, 519
Childs, Peter, 41, 167, 458, 466, 519
Chomsky, Noam, 362, 374
Cioran, Emil, 272, 535
Claudel, Philippe, 429, 516
Clément, Bruno, 162, 527
Cocteau, Jean, 29
Coe, Jonathan, 27, 28, 372, 518, 522
Coetzee, John Maxwell, 16, 18, 516
Cohen, Robin, 16, 548
Coleridge, Samuel Taylor, 27, 504
Colley, Linda, 16, 548
Collot, Michel, 52, 292, 316, 334, 523
Cometti, Jean Pierre, 231, 541
Conrad, Joseph, 78, 105, 117, 516
Contamin, Jean-Gabriel, 543
Conway, Erik M., 453, 546
Corcuff, Philippe, 374, 546
Courty, Bénédicte, 535
Crowley, Martin, 420, 523
Csepregi, Gabor, 128, 535

D

D'haen, Théo, 29, 30, 519
D'hoker, Elke, 14, 29, 523
Dante, 438
Dardot, Pierre, 387, 545
Darwin, Charles, 366
Daubert, Johannes, 243
Dauliach, Catherine, 93, 529
David, Alain, 317, 529
de Certeau, Michel, 115, 116, 535
de Nanteuil, Matthieu, 353, 435, 476, 547
Defoe, Daniel, 117, 404, 516
Deguy, Michel, 329, 330, 523
Dejours, Christophe, 110, 430, 446, 539, 547
Del Mastro, Cesare, 508, 541
Deleuze, Gilles, 69, 94, 108, 111, 179, 211, 216, 227, 333, 391, 406, 435, 447, 450, 495, 503, 527
DeLillo, Don, 16
Depraz, Natalie, 107, 192, 215, 407, 416, 529
Derrida, Jacques, 32, 44, 80, 81, 82, 84, 148, 197, 200, 226, 250, 265, 266, 288, 304, 381, 423, 442, 470, 472, 477, 484, 489, 490, 495, 503, 511, 528
Descartes, René, 213, 380
Descola, Philippe, 469, 543
Descombes, Vincent, 73, 75, 382, 531
Despentes, Virginie, 357, 516
Désy, Jean, 178, 538
Detienne, Marcel, 255, 542
Devarieux, Anne, 106, 529
Diamond, Cora, 40, 43, 203, 416, 531
Dickens, Charles, 117, 384, 489, 516
Dickinson, Emily, 169
Didi-Huberman, Georges, 170, 174, 333, 459, 464, 523
Diet, Emmanuel, 210, 542
Dillon, Sarah, 405, 455, 519
Dimovitz, Scott, 273, 274, 519
Dobruska, Moses, 37
Dolar, Mladen, 429, 534
Dostoïevski, Fiodor, 447, 490
Dubar, Claude, 162, 535
Dufrenne, Mikaël, 434
Dupeyron, Jean-François, 401, 535
Duras, Marguerite, 138, 276, 516
Duret, Christophe, 403, 466, 519
Durozoi, Gérard, 65, 535
Durrell, Lawrence, 404

Dussel, Enrique, 391, 545

E

Eco, Umberto, 511, 523
Edwards, Caroline, 34, 177, 475, 519, 520
Egan, Jennifer, 16
Eggers, Dave, 16
Ely, Peter Matthew, 474, 475, 482, 483, 511, 512, 519
Enaudeau, Corinne, 396, 528
Enriquez, Eugène, 452, 540
Esposito, Robert, 366, 399, 422, 545
Evaristo, Bernardine, 64, 521
Eve, Martin Paul, 405, 520

F

Falque, Emmanuel, 132, 133, 139, 535
Fanon, Frantz, 219, 548
Faye, Jean-Pierre, 348, 542
Federman, Raymond, 448, 449, 523
Fédida, Pierre, 170, 196, 266, 267, 333, 538
Felski, Rita, 175, 523
Ferenczi, Sándor, 189, 461, 536
Ferrarese, Estelle, 343, 359, 370, 381, 382, 411, 412, 437, 441, 446, 459, 478, 506, 533
Finney, Brian, 18, 523
Flaubert, Gustave, 322, 404
Foer, Jonathan Safran, 16
Fœssel, Michaël, 392, 457, 532
Fonagy, Ivan, 330, 542
Fontanier, Pierre, 266, 540
Fontanille, Jacques, 330, 541
Forest, Philippe, 322, 523
Fortin-Tournès, Anne Laure, 36, 293, 517
Foster, Hal, 14, 523
Foucault, Michel, 27, 32, 47, 84, 124, 231, 270, 300, 304, 366, 367, 385, 391, 409, 486, 528
Frame, Kelly, 416, 520
Francis, Marie, 407, 523
Franck, Thomas, 251, 541
Franzen, Jonathan, 16
Fraser, Nancy, 381, 437
Freitag, Michel, 387, 533
Freud, Sigmund, 50, 78, 87, 161, 164, 169, 171, 173, 174, 184, 187, 189, 262, 270, 300, 316, 318, 319, 321, 326, 374, 395, 444, 451, 536
Friedrich, Carl Joachim, 347, 545
Frisch, Max Harold, 151, 535

G

Gadamer, Hans-Georg, 50, 242, 299, 441, 527
Ganteau, Jean-Michel, 45, 57, 81, 82, 183, 189, 190, 226, 372, 415, 438, 518, 519, 521, 524
Garelli, Jacques, 330, 331, 517, 523
Garson, Cyrielle, 499, 518
Gateau-Brochard, Laurence, 410, 539
Geertz, Clifford, 430
Gély, Raphaël, 32, 289, 317, 390, 529
Genard, Jean-Louis, 477, 543
Genet, Jean, 68, 276
Genette, Gérard, 510, 511, 523
Germain, Sylvie, 412, 516, 526
Gilbert, Sophie, 163
Gilligan, Carol, 244
Giono, Jean, 140, 516
Girard, Didier, 23, 523
Glissant, Edouard, 220, 523
Godbout, Jacques, 492, 493, 547
Goffman, Erving, 224, 247, 542
Gonzalez, Madalena, 499, 518
Goodman, Nelson, 427, 531
Gordon, Linda, 381
Gould, Stephen Jay, 67, 534
Gouldner, Alvin W., 492, 547
Gracq, Julien, 407
Grandjean, Antoine, 21, 536
Green, André, 161, 173, 184, 186, 395, 538
Green, James, 167, 466, 519
Greimas, Algirdas Julien, 330, 541
Greisch, Jean, 317, 529
Grimaldi, Nicolas, 179, 278, 407, 535
Grimaud, Michel, 270, 540
Grivet, Marie Laure, 166, 538
Grossetti, Michel, 177, 544
Grossman, Evelyne, 335, 523
Guattari, Félix, 406, 528
Guénard, Florent, 391, 536
Guignery, Vanessa, 17, 28, 518, 523
Guillebaud, Jean-Claude, 90, 544
Gutleben, Christian, 40, 518

H

Haber, Stéphane, 534
Habermas, Jürgen, 218, 229, 386, 534
Hacker, Peter, 244, 531
Hagberg, Garry, 37, 531
Halbwachs, Maurice, 175, 544
Hall, Stuart, 364, 544
Hamel, Jean-François, 260, 542
Hardt, Michael, 391, 546
Harris, James, 244, 541
Harris, Paul A., 195, 196, 244, 510, 520
Hartog, François, 152, 535
Hayat, Pierre, 370, 526
Head, Dominic, 17, 371, 524
Hebdige, Dick, 363, 364, 544
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 447, 459, 484
Heidegger, Martin, 36, 51, 106, 192, 223, 231, 252, 276, 321, 335, 400, 408, 434, 442, 525
Henry, Michel, 23, 32, 36, 93, 106, 107, 115, 116, 119, 122, 123, 129, 137, 182, 193, 194, 195, 204, 214, 245, 279, 280, 289, 294, 316, 317, 321, 353, 368, 381, 389, 434, 447, 471, 497, 501, 512, 529
Héraclite, 245, 386
Herschberg, Anne, 432, 542
Hicks, Heather J., 175, 176, 520

Hoban, Russel, 405, 516
Hobbes, Thomas, 206, 426, 525
Holland, Mary K., 505, 524
Hollinghurst, Alan, 159, 516
Homère, 499, 516
Honneth, Axel, 353, 392, 534
Hopf, Courtney, 501, 520
Horkheimer, Mark, 352, 533
Houellebecq, Michel, 453, 516
Hours, Bernard, 478, 546
Huët, Romain, 41, 545
Hume, David, 54, 155, 156, 526
Husserl, Edmund, 63, 93, 106, 109, 145, 168, 192, 416, 417, 452, 530
Hustvedt, Siri, 507, 516
Huxley, Aldous, 217

I

Ishiguro, Kazuo, 16, 124, 453, 516

J

Jaccottet, Philippe, 13, 517
Jacquet, Frédéric, 434, 530
James, William, 217, 540
Janin, Claude, 78, 539
Jankélévitch, Vladimir, 287, 481, 490, 491, 536
Jelinek, Elfriede, 16
Jenny, Laurent, 251, 524
Jonas, Hans, 101, 135, 533
Jost, John T., 349, 540
Joyce, James, 449, 516

K

Kadaré, Ismaël, 16, 85, 516
Kaës, René, 425, 467, 509, 538
Kafka, Franz, 429, 516
Kant, Emmanuel, 72, 86, 213, 435, 526
Karsenti, Bruno, 367, 545
Keats, John, 27, 60
Kelman, James, 15
Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 243, 247, 286, 541
Kimura, Bin, 471, 530
Kipling, Rudyard, 218
Korichi, Mériam, 436, 536
Krauss, Nicole, 16
Kristeva, Julia, 105, 184, 225, 266, 332, 405, 524
Kundera, Milan, 285, 402, 516, 524
Kunkel, Benjamin, 453, 520

L

La Sagna, Philippe, 472, 540
Lacan, Jacques, 115, 116, 221, 239, 256, 257, 291, 297, 313, 314, 325, 326, 337, 414, 429, 536
Lagroye, Jacques, 343, 544
Lakoff, Georg, 362, 546
Lambert, Ronald, 349, 544
Laplanche, Jean, 103, 190, 250, 325, 404, 537
Laplantine, François, 212, 245, 544
Latour, Bruno, 94, 359, 360, 369, 377, 469, 543
Laufer, Laurie, 189, 423, 463, 464, 538
Laugier, Sandra, 32, 37, 38, 40, 204, 243, 244, 245, 247, 250, 330, 428, 446, 459, 478, 531, 533, 545
Lavigne, Jean-François, 86, 122, 294, 530
Lawrence, David Herbert, 499, 516
Le Blanc, Guillaume, 41, 126, 277, 329, 355, 393, 413, 446, 478, 532
Le Poulichet, Sylvie, 142, 268, 538
Leblond, Diane, 100, 520
Lebreton, David, 116, 136, 380, 535
Lecercle, Jean-Jacques, 47, 542
Lefort, Claude, 348, 376, 381, 391, 447, 545
Legrand, Dorothée, 310, 539
Leiter, Sharon, 169, 517
Lethem, Jonathan, 16
Levi, Primo, 422, 516
Levinas, Emmanuel, 19, 23, 28, 51, 66, 76, 93, 183, 196, 198, 199, 200, 201, 284, 309, 310, 335, 370, 380, 391, 396, 397, 430, 441, 470, 471, 495, 526
Lévi-Strauss, Claude, 493, 543
Levy, Andrea, 15
Leyris, Pierre, 88
Lipovetsky, Gilles, 352, 424, 547
Lisse, Michel, 479, 528
Litt, Toby, 120, 516
Lo, Mandy Chi Man, 98, 524
Lukacs, Georgiy, 13, 352, 524
Lupasco, Stéphane, 267, 534
Lussier, Véronique, 163, 540
Lyotard, Jean-François, 204, 232, 236, 237, 238, 239, 325, 333, 335, 336, 396, 503, 508, 511, 528

M

Macherey, Pierre, 385, 528
Machiavel, 447
Machinal, Hélène, 456, 477, 520
Mackenzie, Catriona, 71, 532
Maffesoli, Michel, 277, 361, 468, 544
Maillard, Nathalie, 48, 372, 526
Maingueneau, Dominique, 286, 449, 541
Major, Brenda, 349, 540
Malabou, Catherine, 459, 534
Maldiney, Henry, 400, 401, 530
Manchev, Boyan, 58, 545
Mannheim, Karl, 425, 544
Marion, Jean-Luc, 58, 272, 530
Marsh, Nicky, 418, 524
Mars-Jones, Adam, 36, 517
Martins, Florida, 294, 295, 530
Marty, François, 161, 538
Marx, Karl, 82, 116, 346, 352, 353, 526
Maupassant, Guy de, 463, 516
Mauss, Marcel, 469, 492, 493, 494, 543
McCarthy, Cormac, 16, 98, 127, 516

McCarthy, Tom, 15, 159, 516
McEwan, Ian, 15, 134, 516
McMorran, Will, 150, 448, 520
Meignant, Christophe, 186, 538
Mellet, Laurent, 40, 372, 386, 518
Melville, Hermann, 88, 117, 232, 284, 404, 416, 517
Mengham, Rod, 17, 524
Mergenthal, Silvia, 17, 548
Merleau-Ponty, Maurice, 93, 106, 111, 114, 123, 188, 213, 231, 251, 260, 278, 279, 330, 434, 530
Merlio, Gilbert, 366, 536
Merot, Patrick, 78, 539
Messud, Claire, 16
Mezey, Jason Howard, 151, 520
Michaux, Henry, 164, 335, 517
Michéa, Jean Claude, 54, 536
Michelet, Jules, 322
Midal, Fabrice, 175, 536
Mijolla-Mellor, Sophie de, 424, 534
Minazzoli, Agnès, 420
Minkowski, Eugène, 409, 538
Mirowsky, John, 356, 540
Molière, 308
Molinié, Georges, 277, 542
Molinier, Pascale, 411, 533
Montaigne, Michel de, 262, 328, 526
Moraru, Christian, 29, 524
Moraru, Viorel-Dragos, 458, 520
Moraud, Yves, 276, 524
More, Thomas, 454
Morin, Edgar, 54, 219, 267, 543
Morris, David B., 276, 524
Morrison, Jago, 17, 524
Morrison, Toni, 16
Moscovici, Serge, 378, 543
Moseley, Merritt, 350, 371, 518
Munroe, Alice, 16
Murakami, Haruki, 464, 517
Murdoch, Iris, 37, 40, 42, 416, 531
Musil, Robert, 168, 169, 420, 517

N

Naas, Michael, 495, 528
Nabokov, Vladimir, 185
Nancy, Jean-Luc, 81, 84, 85, 121, 218, 380, 381, 405, 410, 449, 475, 528
Negri, Toni, 391, 546
Ng, Linda, 117, 520
Nietzsche, Friedrich, 61, 87, 306, 366, 403, 435, 455, 526

O

O'Donnell, Patrick, 404, 520
Obrechts-Tyteca, Lucie, 345, 541
Oe, Kenzaburo, 16
Ogien, Albert, 428, 545
Ogien, Ruwen, 208, 542
Onega, Susana, 524
Oreskes, Naomi, 453, 546
Orwell, George, 217, 273
Ost, Isabelle, 216, 525
Ouellet, Pierre, 424, 524

P

Pamuk, Oran, 16
Pankow, Gisela, 461, 539
Paoli, Paul -François, 536
Pareto, Vilfredo, 435, 544
Parker, Harry, 135, 517
Parker, James, 137, 518
Parker, Jo Alyson, 151, 520
Parr, Adrian, 450, 528
Parret, Herman, 278, 381, 543
Pascal, Blaise, 255, 526
Passet, René, 75, 546
Patocka, Jan, 413, 434, 530
Pêcheux, Michel, 251, 541
Pélicier, Yves, 530
Pelluchon, Corine, 71, 76, 124, 341, 526
Perelman, Chaïm, 345, 541
Peschard, Isabelle, 67, 534
Pessoa, Fernando, 145, 517
Peters, Susanne, 159, 398, 508, 509, 518
Phillips, Adam, 60, 537
Phillips, Caryll, 18
Pickford, Ralph William, 170, 538
Pierrakos, Maria, 20, 539
Platon, 87, 265, 441, 526
Poché, Fred, 276, 277, 542
Polanki, Gautama, 168, 520
Pollock, Sheldon, 545
Pontalis, Jean-Bertrand, 103, 139, 154, 174, 190, 250, 538
Poole, Steven, 405, 520
Popa, Délia, 461, 538
Poulain-Colombier, Jacquelyne, 60, 537
Proust, Marcel, 68
Putnam, Hilary, 37, 195, 203, 416, 531
Pynchon, Thomas, 16

Q

Quignard, Pascal, 334, 516
Quinodoz, Danièle, 272, 542

R

Rafanell i Orra, Josep, 37, 540
Rancière, Jacques, 13, 40, 54, 510, 511, 525
Rappaport, Sylvain, 394, 544
Rawls, John, 341, 536
Reboul, Olivier, 207, 543
Reinach, Adolf, 243
Renault, Emanuel, 390, 392, 547
Reniers, Dominique, 538
Resnik, Salomon, 186, 538
Revault d'Allonnes, Myriam, 130, 391, 536

Rickel, Jennifer, 455, 456, 520
Ricoeur, Paul, 20, 26, 43, 44, 59, 63, 121, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 167, 171, 172, 178, 197, 242, 285, 291, 298, 299, 300, 302, 305, 306, 308, 310, 319, 324, 376, 389, 392, 407, 413, 419, 437, 441, 500, 527
Robin, Léon, 386, 536
Robinson, Marilynne, 16
Robson, Leo, 489, 518
Rolland, Romain, 50
Rolle, Christiane, 535
Romano, Claude, 23, 32, 38, 58, 93, 106, 109, 111, 177, 178, 181, 183, 223, 242, 243, 299, 334, 434, 530
Roncato, Christophe, 504, 525
Roose-Beauprez, Olivia, 452, 538
Rorschach, Hermann, 266
Rorty, Richard, 32, 236
Rosa, Hartmut, 469, 492, 546
Rosanvallon, Pierre, 352, 391, 433, 545
Rosh, Eleanor, 534
Ross, Catherine, 356, 540
Rossetti, Dante Gabriel, 170, 517
Roth, Philip, 16, 129, 517
Roussel, André, 65, 535
Roussillon, René, 163, 484, 540
Royle, Nicholas, 226, 498, 519
Rozenberg, Paul, 27, 525
Rushdie, Salman, 16
Russell, Bertrand, 365, 536
Russolo, Luigi, 130, 525
Ryan, Dermot, 265, 521
Ryan, Marie-Laure, 508, 525

S

Saïd, Edward, 359, 548
Saidi Amraoui, Mouhcine, 307, 308, 541
Saint Augustin, 231
Salisbury, Laura, 134, 525
Sarthou-Lajus, Nathalie, 494, 547
Sartre, Jean-Paul, 15, 93, 259, 275, 278, 291, 316, 372, 373, 462, 510, 526
Saussure, Ferdinand de, 203, 540
Schaeffer, Pierre, 130, 525
Schmit, Gérard, 90, 534
Schneeberger, Aaron Francis, 415, 521
Schoene, Berthold, 15, 546
Schopenhauer, Arthur, 87, 526
Scott Heron, Gil, 445
Searle, John Rogers, 279, 284, 541
Sebald, Winfried Georg, 16
Ségur, Philippe, 349, 366, 536
Selisker, Scott, 265, 464, 521
Shakespeare, Nicholas, 159, 517
Shelley, Percy Bysshe, 27
Shoop, Casey, 265, 521
Simmel, Georg, 96, 331, 544
Simon, Claude, 175, 517
Sloterdijk, Peter, 397, 453, 546
Smiley, Marion, 59
Smith, Ali, 15
Smith, Zadie, 15, 18
Soljenitsyne, Alexandre, 404
Sorlin, Sandrine, 347, 521
Soulet, Marc-Henry, 377, 391, 546
Souriau, Etienne, 292, 525
Spinoza, Baruch, 93, 133, 526
Stamelman, Richard, 421, 525
Steiner, Georges, 299, 542
Steiner, Philippe, 492, 547
Stifter, Adalbert, 420
Stoljar, Natalie, 71, 532
Surin, Guillaume, 381, 529

T

Tacu, Andreea Daniela, 33, 288, 518
Tassin, Etienne, 356, 546
Taylor, Charles, 37, 62, 531
Tellenbach, Hubertus, 129, 540
Tengelyi, Laslo, 420, 525
Tew, Philip, 14, 17, 525
Thévenot, Laurent, 446
Thibaudeau, Caroline, 233, 540
Thom, René, 113, 534
Thomä, Dieter, 390, 532
Thomas, Hélène, 358, 547
Thompson, Evan, 534
Thomson, David, 432, 518
Thurschwell, Pamela, 29, 518
Tisseron, Serge, 78, 538
Tocqueville, Alexis de, 376
Tolstoï, Léon, 284, 404, 490, 517
Torok, Maria, 77, 82, 165, 171, 537, 540
Tremain, Rose, 15
Tronto, Joan, 244, 533
Turle, Bernard, 55, 85, 515
Turpin, Béatrice, 348, 542
Tyler, Anne, 16

V

Van den Heuvel, Pierre, 224, 542
Varela, Francisco, 67, 94, 407, 529, 534
Vasterling, Veronica, 500, 532
Vattimo, Gianni, 403, 546
Verdier, Luc, 432, 518
Vermersch, Pierre, 407, 529
Vernant, Jean-Pierre, 255, 542
Vico, Giambattista, 151
Vinar, Marcelo N., 116, 539
Vincent, Hubert, 325, 543
Virno, Paolo, 170, 538
Von Franz, Marie Louise, 178, 538
von Humboldt, Wilhelm, 242
Voss, Daniela, 111, 529
Voss, José, 242, 542

W

Wacquant, Loïc, 394, 547
Waintrater, Régine, 454, 547
Waldman, Amy, 16
Walker, Margaret Urban, 59
Walljasper, Jay, 377, 546
Wallraven, Miriam, 35, 36, 521
Watsuji, Tetsurô, 403
Weber, Max, 349, 350, 544
Weil, Éric, 206, 536
Weil, Simone, 62, 416, 418, 526
Wells, Herbert Georg, 90, 117, 517
Westcott, Robyn, 16, 17, 548
Winnicott, Donald Woods, 91, 103, 116, 163, 164, 248, 262, 537
Winter, Jay Murray, 177, 546
Wittgenstein, Ludwig, 32, 37, 38, 40, 43, 203, 204, 244, 246, 250, 251, 252, 280, 330, 478, 505, 531
Womack, Philip, 302, 521
Woolf, Virginia, 174, 517
Wordsworth, William, 27, 107, 112, 517
Worms, Frédéric, 457, 532, 533
Wright Mills, Charles, 386, 544

Z

Zambrano, Maria, 187, 535
Zarader, Marlène, 197, 531
Zarka, Yves Charles, 489, 529
Žižek, Slavoj, 53, 414, 454, 534
Zrari, Imad, 372, 386, 518
Zuckerlandl, Victor, 176