



THÈSE

**En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Imad ZRARI

Le 24 novembre 2023

Esthétique et politique d'une oscillation métamoderniste dans les romans de Jonathan Coe et de Hanif Kureishi

Ecole doctorale : **ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Langues, Littératures, Arts et Civilisations du Monde Anglophone**

Unité de recherche :

CAS - Centre for Anglophone Studies

Thèse dirigée par

Laurent MELLET

Jury

Mme Pascale TOLLANCE, Rapporteur

M. Jean-Michel GANTEAU, Rapporteur

Mme Vanessa GUIGNERY, Examinatrice

Mme Émilie WALEZAK, Examinatrice

M. Laurent MELLET, Directeur de thèse

Université Toulouse 2 - Jean Jaurès
Laboratoire CAS - EA 801



THÈSE
Pour obtenir le grade de **Docteur de l'université**

Spécialité
Langues, Lettres, Civilisations Étrangères (LLCE)
Études anglophones
Littérature britannique contemporaine

Esthétique et politique **d'une** oscillation métamoderniste dans les romans de Jonathan Coe et de Hanif Kureishi

Imad ZRARI

Présentée et soutenue publiquement
Le 24 novembre 2023

Directeur de Thèse
Monsieur le Professeur Laurent MELLET

Composition du jury
Jean-Michel GANTEAU, **Professeur à l'Université Paul Valéry** – Montpellier 3
Vanessa GUIGNERY, **Professeure à l'École Normale Supérieure de Lyon**
Laurent MELLET, **Professeur à l'Université Toulouse – Jean Jaurès**
Pascale TOLLANCE, **Professeure à l'Université Lumière – Lyon 2**
Émilie WALEZAK, **Professeure à l'Université de Nantes**

REMERCIEMENTS

Remerciements

Cette thèse ne serait rien sans le soutien, les encouragements et la rencontre de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma reconnaissance.

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de thèse, Monsieur Laurent Mellet. Sa générosité intellectuelle et humaine, ses précieux conseils et sa grande disponibilité m'ont permis de mener à bien ce projet dans un cadre tout à la fois stimulant et serein. Je le remercie également pour la liberté scientifique qu'il m'a accordée pendant ce parcours de recherche. Merci infiniment d'avoir cru en moi et d'avoir suscité une réelle passion pour les œuvres de Jonathan Coe et de Hanif Kureishi.

Je remercie chaleureusement les membres de mon jury de thèse, Pascale Tollance, Émilie Walezak, Vanessa Guignery et Jean-Michel Ganteau. C'est une joie et un honneur de me savoir lu par eux. Je tiens particulièrement à remercier Pascale Tollance et Jean-Michel Ganteau pour les conseils et les éclairages qu'ils m'ont apportés lors de mon premier comité de suivi de thèse, et qui m'ont été très utiles par la suite.

Je remercie vivement mes collègues de l'académie de Dijon, amies et formidables relecteurs : Mathilde, Ophélie, Maria, Laure, Stéphanie et Justine. Un grand merci à mes amis pour leur soutien et leur aide sous toutes les formes qu'ils ont prises pendant ces six années : Mathilde, Ophélie, Laure, Maria, Stéphanie, Justine, Angélique, Sylvie, Jonathan et Jean-François. Merci également à Jade, ma chienne westie, pour sa joie de vivre et sa compagnie pendant les longues heures de rédaction et de solitude que connaît l'apprenti chercheur.

Un grand merci à Jacqueline, ancienne collègue et grande amie pour nos discussions passionnantes, sa grande disponibilité et ses lectures régulières.

Cette thèse ne serait rien sans le soutien et la présence de mes deux sœurs, Leila et Meriem, qui m'ont toujours épaulé. Merci d'avoir supporté mes doutes et mes humeurs parfois changeantes. Je ne saurais trouver de mots assez forts pour illustrer ô combien elles ont compté pour moi avant et pendant la conduite de ce projet.

J'en profite pour exprimer toute ma reconnaissance à Miss Paulette Gouttefarde, ma première professeure d'anglais qui m'a fait découvrir une langue et un pays si fascinants. Ces années au collège Henri Dunant à Dijon et cet échange scolaire dans le Yorkshire restent à jamais de précieux souvenirs gravés dans ma mémoire.

Enfin, une pensée pour des personnes qui ne sont plus là et sans qui ces travaux n'auraient pas été possibles : ma mère qui a toujours valorisé le savoir et l'éducation, et Brigitte Minard, qui fut comme une deuxième mère pour moi, bibliothécaire de profession, qui m'a initié au pouvoir et à la beauté des mots, signe de ce qui deviendra plus tard mon intérêt pour le politique et l'esthétique.

SOMMAIRE

Sommaire

REMERCIEMENTS	5
SOMMAIRE.....	9
INTRODUCTION.....	15
I. POLITIQUES THÉORIQUES ET CRITIQUES D'UNE OSCILLATION MÉTAMODERNISTE.....	57
1. UNE OSCILLATION MÉTAMODERNISTE : DÉCONSTRUCTION ET MISE EN TENSION.....	59
A. POSTMODERNISME, POST-POSTMODERNISME : LA DIALECTIQUE CONTINUE DE L'OSCILLATION	59
B. OSCILLATION MÉTAMODERNISTE ENTRE RÉALISME, MODERNISME ET POSTMODERNISME : LA MIMÈSIS EN TENSION.....	72
2. L'OSCILLATION EN CONTEXTE POSTCOLONIAL : HYBRIDATION ET RACISMES	97
A. OSCILLATION ET HYBRIDATION	97
B. RACISMES : PAROLE ET SILENCE, SPECTRALITÉ ET INCARNATION	118
II. ÉCRIRE LES OSCILLATIONS IDENTITAIRES.....	139
3. NOSTALGIE(S) OSCILLATOIRE(S) ET IDENTITÉ(S)	141
A. ENTRE NOSTALGIE INTIME ET NOSTALGIE COLLECTIVE	141
B. UNE ÉTIOLOGIE OSCILLATOIRE.....	158

4.	MÉCANISMES OSCILLATOIRES DES IDENTITÉS.....	167
A.	ENTRE DILEMME, INDÉCISION ET REFUS DE CHOISIR	167
B.	DE LA CONTRACTION AU PARADOXE : LES CONTRAIRES ET LE FAUX POUR SE RÉALISER.....	186
5.	POLITIQUES SEXUELLES ET GENRÉES : CONSTRUIRE LA DÉCONSTRUCTION PAR L'OSCILLATION	205
A.	SEXE ET OSCILLATION	205
B.	GENRES ET OSCILLATION	222
III.	<i>OSCILLATIONS FORMELLES ET NARRATIVES.....</i>	245
6.	DÉPASSER LA SATIRE PAR L'OSCILLATION	247
A.	DE LA SATIRE STATIQUE À LA SATIRE OSCILLATOIRE	247
B.	POLITIQUES OSCILLATOIRES ET SPECTRALITÉ	266
7.	ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE DES ESPACES : OSCILLATIONS TOPOGRAPHIQUES ENTRE LE CENTRE ET LES PÉRIPHÉRIES.....	286
A.	LONDRES ET LA PROVINCE : ESTHÉTIQUE DU PASSÉ ET POLITIQUE DU PRÉSENT	286
B.	LONDRES ET LA BANLIEUE : DE L'ANTAGONISME À LA FRONTIÈRE POREUSE.....	305
8.	L'OSCILLATION AU CŒUR DES AMBIGUÏTÉS NARRATIVES	325
A.	LES POLITIQUES DE L'OSCILLATION NARRATIVE AU SERVICE DE LA CONTRADICTION : ENTRE INTRUSION ET POLYPHONIE	325
B.	LA COÏNCIDENCE COMME BALANCIER NARRATIF ENTRE L'INTIME ET LE POLITIQUE, LE DÉTERMINISME ET LE HASARD.....	342
C.	LA NARRATION TRANSGRESSIVE ET SA DIALECTIQUE OSCILLATOIRE : ENTRE VOYEURISME INVISIBLE ET EXHIBITIONNISME CRÉATEUR.....	357
	<i>CONCLUSION</i>	373

***BIBLIOGRAPHIE* 383**

***INDEX* 403**

INTRODUCTION

L'œuvre n'est pas l'unité amortie d'un repos. Elle est l'intimité et la violence de mouvements contraires qui ne se concilient jamais et qui ne s'apaisent pas, tant du moins que l'œuvre est œuvre.

(Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, 1955, Paris, Gallimard, 1988, 300)

L'oscillation : un concept au cœur de la fiction britannique contemporaine¹ et de la théorie « post-postmoderne »²

Cette phrase de Maurice Blanchot, critique littéraire et philosophe français, définit l'œuvre comme espace où s'exercent des forces contraires propices à une expérience de l'irréconciliable et de l'erratique. Si en premier lieu l'œuvre se distingue par la mise en scène qu'elle donne à voir à son lecteur, les mots de Blanchot nous invitent à prêter attention aux rouages de toute représentation. La syllepse stylistique du terme « œuvre » dans cette citation, faisant écho à son pendant anglais « work » vecteur d'une sémantique et d'une symbolique aussi puissantes que riches, laisse entendre que toute production littéraire est avant tout celle d'une mise en œuvre, autrement dit d'un travail impliquant des choix esthétiques et par conséquent des stratégies politiques. Révélant en filigrane des mouvements pendulaires entre des pôles autant contraires que contrariés, l'activité littéraire, œuvrant à être œuvre, serait ainsi consubstantielle à des mécanismes oscillatoires alimentant le moteur de la création.

Dans chacune des œuvres constituant notre corpus, la notion d'oscillation met en évidence des dynamiques et des tensions entre des pôles opposés qu'elle relie et met en conflit pour mieux interroger l'esthétique et la politique de la littérature. La fiction paraît en effet le lieu de logiques oscillatoires à des degrés divers, que ce soit dans *What a Carve Up!*³ (1994), *The Rotters' Club*⁴ (2001), *Number*

¹ Nous avons conscience que notre étude, se limitant à l'analyse des romans de Coe et de Kureishi, ne peut représenter toute la littérature britannique contemporaine. Ces termes sont utilisés dans un souci de concision.

² « post-postmodernisme » est un terme utilisé pour la première fois par Tom Turner en 1996 dans son ouvrage sur l'architecture *City as Landscape: A Post Post-Modern View of Design and Planning*. Jeffrey T. Nealon reprend d'ailleurs ce terme dans *Post-postmodernism* en 2012, mais de nombreuses voix s'élèvent pour dire que cette terminologie n'est pas satisfaisante, ce que nous examinerons dans le cadre de cette étude.

³ Jonathan Coe, *What a Carve Up!* (1994), London, Penguin Books, 1995.

⁴ Jonathan Coe, *The Rotters' Club*, New York, Vintage Books, 2001.

11⁵ (2015), *Middle England*⁶ (2018) chez Jonathan Coe, ou *The Buddha of Suburbia*⁷ (1990), *The Black Album*⁸ (1995), *The Last Word*⁹ (2014) et *The Nothing*¹⁰ (2017) chez Hanif Kureishi. L'oscillation semble être le véhicule de notions antagonistes et binaires, autant polarisées que polarisantes, questionnant une multitude de champs : classe sociale, sexe, genre sexué (« gender ») et genre littéraire, théorie critique, espace, temps et narration. Ces pôles opposés mettent en lumière des zones floues, poreuses et hors-limites ainsi que des mouvements dynamiques explorant des notions sous-jacentes ou connexes telles que l'écart, l'alternative ou l'entre. Nous permettant en outre de porter un regard nouveau sur des cadres théoriques que notre étude s'attachera à analyser, l'esthétique et la politique de l'oscillation mettraient en exergue une course terminologique visant à circonscrire notre ère littéraire et, de façon plus générale, culturelle. En effet, si l'oscillation s'avère un élément constitutif de la fiction de Coe et de Kureishi, s'inscrivant qui plus est dans un débat idéologique, elle apparaît comme le fer de lance d'un nouveau courant de pensée nommé « métamodernisme » par Robin van den Akker et Timotheus Vermeulen.

Le postmodernisme : des tensions oscillatoires à l'état embryonnaire

Si le discours sur la fin du postmodernisme a le vent en poupe depuis une vingtaine d'années, la contradiction définitoire du postmodernisme semble y être pour quelque chose. Il est en premier lieu un courant sur le sens duquel les critiques sont loin de s'accorder, conférant à ce cadre théorique une allure spectrale, dont le flou sémantique et la dynamique oscillatoire s'avèrent des substrats fertiles à l'émulation critique. Thomas Docherty dans *Postmodernism: A Reader*, affirme qu'aucun champ intellectuel n'a été épargné par « le spectre du

⁵ Jonathan Coe, *Number 11* (2015), London, Penguin Books, 2016.

⁶ Jonathan Coe, *Middle England*, London, Penguin Books, 2018.

⁷ Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia* (1990), London, Faber Modern Classics, 2015.

⁸ Hanif Kureishi, *The Black Album* (1995), London, Scribner, 2009.

⁹ Hanif Kureishi, *The Last Word* (2014), London, Scribner, 2015.

¹⁰ Hanif Kureishi, *The Nothing*, London, Faber and Faber, 2017.

postmodernisme »¹¹, dont les « traces »¹² sont encore visibles dans presque toutes les disciplines culturelles. Filant la métaphore du fantôme sur plusieurs lignes, Docherty décrit un courant dont la physionomie est impossible à fixer, une sorte de créature synonyme d'épouvante : « Yet this amorphous thing remains ghostly – and for some, ghastly – for the simple reason that the debate around postmodernism has never properly been engaged »¹³. Ce flou définitoire associé au postmodernisme plane tel un fantôme au-dessus de la critique, oscillant entre une extrême complexité philosophique et une simplification encline au nihilisme et à une attitude cynique : « The term itself hovers uncertainly in most current writings between – on the one hand – extremely complex and difficult philosophical senses, and – on the other – an extremely simplistic mediation as a nihilistic, cynical tendency in contemporary culture »¹⁴.

Le postmodernisme est d'autant plus complexe et insaisissable qu'il entretient une frontière autant hermétique que poreuse avec le concept de postmodernité. Si les deux termes présentent les préfixes « post » et la racine « modern », leur sens est différent, quand bien même des glissements sémantiques se sont produits entre ces deux paradigmes : quand l'un désigne une époque – la postmodernité –, l'autre est davantage affaire d'esthétique – le postmodernisme –, ce que Thomas Docherty rappelle dans son ouvrage :

This tension is one which also lays bare the underlying tension between an attitude to postmodernism as an aesthetic style and postmodernity as a political and cultural reality; that is, it opens a question which had been debated before, on the proper relation between aesthetics and politics.¹⁵

Si ces propos complexifient la lecture du postmodernisme au prisme d'une tension oscillatoire une fois de plus, ils montrent le lien infaillible entre esthétique et politique. Ainsi, la frontière entre une conception postmoderne (réalité politique),

¹¹ Thomas Docherty, *Postmodernism: A Reader* (1993), London, Routledge, 2014, 1.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Ibid.*, 3.

et une autre postmoderniste (attitude esthétique reconnaissant la contradiction¹⁶) ne s'avère pas si infranchissable. Ce constat n'est pas nouveau ; Docherty cite d'ailleurs Leslie A. Fielder, qui considère le roman, et ce, dès les années 1960, comme un outil critique participant de cette collaboration avec le politique :

At any rate, we have long been aware (in the last decades uncomfortably aware) that a chief function of literature is to express and in part to create not only theories of time but also attitudes towards time. Such attitudes constitute, however, a politics as well as aesthetics...¹⁷

En effet, la complexité du postmodernisme est d'autant plus accentuée qu'elle est régulièrement assimilée à un discours philosophique, brouillant la frontière entre littérature et philosophie, postmodernisme et postmodernité, esthétique et politique. Ainsi, Brian McHale différencie le modernisme du postmodernisme sous un angle philosophique. Pour le critique, si la fiction moderniste se définit par une ambition essentiellement épistémologique, le postmodernisme se caractérise quant à lui par une impulsion ontologique :

the dominant of modernist fiction is *epistemological*. That is, modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as those mentioned by Dick Higgins in my epigraph: 'How can I interpret this world of which I am a part? And what I am in it?' Other typical modernist questions might be added: What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty? How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable? And so on.¹⁸

This brings me to a second general thesis, this time about postmodernist fiction: the dominant of postmodernist fiction is *ontological*. That is, postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like the ones Dick Higgins calls 'post-cognitive': 'Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do with it?' Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world?; What kinds of worlds are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? And so on.¹⁹

¹⁶ L'ambiguïté du terme « postmodern » pour Docherty proviendrait d'une tension entre deux conceptions : celle selon laquelle le postmodernisme renvoie à une période historique survenant après la modernité, et celle selon laquelle le postmodernisme désigne une attitude quelque peu « schizophrénique » due à l'acceptation d'un présent caractérisé par la contradiction et l'incohérence. *Ibid.*, 2-3.

¹⁷ Leslie A. Fielder, « The New Mutants », 1965, 505-6, in T. Docherty, dir., *Postmodernism: A Reader*, op. cit., 2.

¹⁸ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1987, 9.

¹⁹ *Ibid.*, 10.

Ces définitions contraires de la fiction moderniste et postmoderniste, qui pourtant ont recours à des structures en miroir, indiquent que la rupture entre modernisme et postmodernisme serait principalement d'ordre philosophique. Si les questionnements ontologiques sont certes fréquents dans notre corpus, l'épistémologie semble pour autant avoir toute sa place, notamment dans *What a Carve Up!*. Le concept de « métافiction historiographique »²⁰ de Linda Hutcheon que nous analyserons, suggère au contraire une nouvelle façon épistémologique d'accéder à l'Histoire grâce à la mise en abyme et au récit intime. Qui plus est, Hutcheon soutient que le postmodernisme n'hésite pas à brouiller la frontière entre l'épistémologie et l'ontologie, pour ainsi mieux cultiver le paradoxe (« [t]he paradoxes of postmodernism work to instruct us in the inadequacies of totalizing systems and of fixed institutional boundaries (epistemological and ontological) »²¹), et la contradiction (« postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges »²²), deux modalités oscillatoires qui sont au cœur de notre réflexion. La définition de McHale serait donc à nuancer dans la mesure où les romans de notre corpus, certes à des degrés différents, manifestent autant une dimension épistémologique qu'ontologique.

Si les visions du postmodernisme ont effectivement tendance à diverger, les travaux de Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne* et ceux de Jameson dans *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, ont connu une fortune critique constituant une base définitoire – souvent consensuelle – de la postmodernité. Lyotard définit l'époque postmoderne par « l'incrédulité à l'égard des métarécits »²³, c'est à dire des schémas narratifs totalisants également appelés grands récits, visant à expliquer l'intégralité de l'histoire humaine, de l'expérience et de la connaissance, et légitimant autrefois le savoir scientifique. L'époque postmoderne ouvre de ce fait la voie à une ère d'instabilité, notamment dans son

²⁰ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction* (1988), London, Routledge, 2004, 146.

²¹ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, *op. cit.*, 224.

²² *Ibid.*, 3.

²³ Jean-François, Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minituit, 1979, 7.

rapport au savoir, ce que McHale entre autres reprend : « [w]e are no longer confident that we can build intellectual structures upward from firm epistemological and ontological foundations »²⁴. Cette instabilité repose en outre sur une tension entre savoir scientifique et savoir narratif, conduisant Lyotard à parler de « retour narratif », voire d'« un besoin d'histoire irréductible »²⁵.

Si Lyotard déclare, dans *La Condition postmoderne*, la fin des grands récits et celle de l'idée de progrès²⁶, Fredric Jameson associe quant à lui la postmodernité au capitalisme tardif et à la société de consommation virtuelle et digitale qui en résulte²⁷. Pour lui, l'époque postmoderne serait caractérisée par la schizophrénie, développant une culture reposant sur l'oscillation entre deux pôles contraires : le déclin des émotions (« a waning of affects »²⁸) et une sensibilité d'une grande intensité provoquée par la perte de réalité, se manifestant sous la forme de l'anxiété²⁹. S'appuyant sur les travaux de Jean Baudrillard, la société postmoderne que Jameson peint s'illustre par « une nouvelle culture de l'image et du simulacre »³⁰. Baudrillard avance que la société contemporaine comme société de consommation repose sur une culture du simulacre, qu'il nomme « dénégation du réel sur la base d'une appréhension avide et multipliée de ses signes »³¹. Pour le philosophe, le discours contemporain et postmoderne ne porte plus sur la réalité, mais se concentre davantage sur ses signes³², remplaçant progressivement ses référents³³. Cette réalité simulée, brouillant la frontière entre le réel et le virtuel, se nourrit par ailleurs du développement des nouvelles technologies et de l'information, propice au pastiche, un procédé littéraire et artistique très présent dans le projet postmoderniste ainsi que dans notre corpus.

²⁴ Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London, Routledge, 1992, 4.

²⁵ *Ibid.*, 49.

²⁶ J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne, op. cit.*, 1979.

²⁷ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke UP, 1991, 15.

²⁸ *Ibid.*, 7.

²⁹ Ce terme parcourt tout son ouvrage. *Ibid.*, 6.

³⁰ *Idem.*

³¹ Jean Baudrillard, *La Société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970, 33.

³² « Le contenu des messages, les signifiés des signes sont largement indifférents. Nous n'y sommes pas engagés, et les media ne nous renvoient pas au monde, ils nous donnent à consommer les signes en tant que signes, attestés cependant par la caution du réel ». *Ibid.*, 32.

³³ *Idem.*

Convergeant vers cette méfiance à l'égard des métarécits qui conduisent à de nouvelles façons de représenter le réel (le pastiche et d'autres procédés), la preuve d'une certaine migration de certaines caractéristiques de la postmodernité vers le postmodernisme, nombreux sont les théoriciens et critiques à également concevoir le postmodernisme comme un brouillage systématique des frontières entre le réel et la fiction (« [t]his blurring of boundaries between fiction and reality relates to an important trope within literary and cultural theory during the 1990s: postmodernism »³⁴), dont le recours à la polygénéricité est fréquent : « In fact the 1990s could be seen as the decade of popular postmodernism in that its fascination with parody, pastiche, retroism, a knowing self-awareness of previous forms and its general scepticism towards grand narratives seemed to become the prevailing attitude in the popular culture of the period »³⁵.

Avant l'exploration et l'analyse du discours sur la fin du postmodernisme, il semblait opportun de préciser que le postmodernisme est un courant lui-même complexe et ambigu³⁶, foisonnant de regards obliques vecteurs d'une grande variété de définitions et de fonctions. S'il s'avère un terrain théorique glissant, au périmètre sémantique flou, cela est en partie dû à une certaine perméabilité entre une philosophie postmoderne analysant notre société contemporaine et postmoderne, et une esthétique de la littérature postmoderniste davantage centrée sur une attitude quelque peu cynique vis-à-vis du sens et de la représentation du réel. Ces visions différentes sont en outre propices à la migration de nombreuses caractéristiques entre la postmodernité et le postmodernisme, entre esthétique et politique, ainsi que vers d'autres champs que notre étude tentera de conceptualiser. Nous verrons que si certains points de vue convergent sur la nébuleuse sémantique du postmodernisme, nombreux sont ceux qui divergent sur ces caractéristiques brouillant ainsi la frontière paradigmatique entre un grand nombre de théoriciens et de critiques. Ce flou définitoire semblerait en effet un moyen pour chaque intellectuel d'apporter sa pierre à l'édifice postmoderne-/iste, où les définitions

³⁴ Nick Bentley, *British Fiction of the 1990s*, London, Routledge, 2005, 4.

³⁵ *Idem*.

³⁶ Nous reviendrons sur cet aspect du postmodernisme.

paraissent souvent pensées de façon antagoniste et construites sur des logiques oscillatoires : une omniprésence invisible, une dualité des émotions en déclin et de l'excès, un brouillage entre le réel et le virtuel, ou encore une tension entre l'épistémologie et l'ontologie.

La remise en question du postmodernisme et la dialectique de l'oscillation dans le discours post-postmoderne

Depuis plusieurs décennies, de nombreux chercheurs, à l'instar de Hutcheon³⁷, convergent vers l'idée que le postmodernisme ne serait plus un prisme analytique satisfaisant. Dès la fin des années 1980, Jameson appelle à la nécessité d'un nouveau vocabulaire pour explorer notre ère culturelle et politique :

Thinking at once negatively and positively about it is a beginning but what we need is a new vocabulary. The languages that have been useful in talking about culture and politics in the past don't really seem adequate to this historical moment.³⁸

Quelques décennies plus tard, David Rudrum et Nicholas Stavris sont parmi les premiers chercheurs à proposer une anthologie d'articles et d'extraits de travaux de recherche au sujet d'une éventuelle fin du postmodernisme, regroupant les néologismes visant à définir cet après-postmodernisme dans *Supplanting the Postmodern*. Cet ouvrage, ayant comme ambition de réunir les voix les plus célèbres sur ces interrogations, s'oriente vers l'idée d'un post-postmodernisme, mais ne met pas en avant l'avènement d'un nouveau courant de pensée en particulier. S'il souligne l'idée que le postmodernisme se serait essoufflé, et que sa légitimité pour comprendre notre ère littéraire et artistique mériterait d'être réévaluée, ce recueil présente les travaux d'auteurs incontournables sur la théorie postmoderne ayant fortement contribué à façonner notre compréhension du postmodernisme tels que Hutcheon ou Ihab Hassan, tout en donnant une visibilité substantielle à des voix émergentes, par exemple celles de Robert Samuels, Josh Toth, Nicolas Bourriaud, Alan Kirby, van den Akker et Vermeulen.

³⁷ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (1989), 2nd Edition, London, Routledge, 2002, 181.

³⁸ Anders Stephenson, « Regarding Postmodernism – A Conversation with Fredric Jameson », in Andrew Ross, dir., *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, 3-30, Minneapolis, U of Minnesota P, 1988, 12-13.

L'ouvrage dirigé par ces deux chercheurs est le fruit d'une collaboration qui pourtant révèle des voix dissonantes. Rudrum en profite pour revenir sur le préfixe « post » et souligner la persistance du modernisme dans la fiction contemporaine³⁹. D'après lui, le débat sur le postmodernisme serait contre-productif d'autant plus que le courant n'aurait jamais existé, mais serait une forme évoluée du modernisme. Cette démarche s'oppose à celle de Stavris dans « The Anxieties of the Present »⁴⁰, qui lui affirme que le postmodernisme ne serait pas mort et connaîtrait une nouvelle phase, caractérisée par une crise existentielle oscillant entre désir de réaffirmation identitaire et perte d'individualité. La quête identitaire et la condition humaine seraient devenues des enjeux majeurs pour les écrivains du XXI^e siècle, dans une période définie par l'angoisse, la dépression et l'aliénation, d'où un intérêt croissant pour le réalisme⁴¹, la sincérité⁴² et la simplicité⁴³, des termes récurrents et quelque peu problématiques, et sur lesquels nous reviendrons. Nombreux sont les travaux avançant en effet que l'identité serait devenue une thématique significative dans la fiction contemporaine⁴⁴. Nous verrons en effet que les questions liées à l'identité sont remarquables dans la fiction de Coe et de Kureishi, toutefois ces thématiques relèvent d'une préoccupation ayant occupé une place centrale à toutes les époques.

Si notre étude s'attache à analyser le discours post-postmoderne, nous prêterons une attention particulière aux travaux révélant une politique voire une philosophie de l'oscillation. En effet, nombreux sont les travaux sur le post-postmodernisme faisant montre d'une dialectique oscillatoire soulignant une tension en direction de pôles opposés : entre persistance et déclin, vie et mort, continuité et rupture ou entre postmodernisme, modernisme et réalisme. Cette tension semble refléter le hiatus idéologique existant au sein du discours

³⁹ David Rudrum, « Note on the Supplanting of 'Post' », in David Rudrum et Nicholas Stavris, dirs., *Supplanting the Postmodern, An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 333-348, 333.

⁴⁰ Nicholas Stavris, « The Anxieties of the Present », *Supplanting the Postmodern, op. cit.*, 349-364, 349.

⁴¹ *Ibid.*, 352.

⁴² Ce terme revient souvent. *Ibid.*, 353.

⁴³ *Ibid.*, 352.

⁴⁴ Un aspect également soutenu par les tenants de la transmodernité tels que Rose María Rodríguez Magda et Enrique Dussel, proposant une démarche en dehors des États-Unis et de l'Europe.

postmoderne, suggérant autant ses failles que ses apories conceptuelles. Hassan, dans son article « Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust »⁴⁵ en 2003, déplore effectivement le manque de clarté du postmodernisme qu'il qualifie d'« ectoplasme conceptuel »⁴⁶ ainsi que la déstabilisation métafictionnelle ayant conduit au scepticisme et à l'absence de fiabilité. Le chercheur encourage un retour vers le spiritualisme et l'émotion, le réalisme, une volonté de compréhension des identités oscillatoires, et l'idée de comprendre les identités en crise pour nous reconnecter à un sens de la réalité que le postmodernisme aurait perdu de vue. Hutcheon, théoricienne majeure du postmodernisme, avance quant à elle que le postmodernisme oscille entre mort et survivance dans « Epilogue: The Postmodern ... in Retrospect »⁴⁷ et « Gone Forever, But Here To Stay: The Legacy of the Postmodern »⁴⁸, à l'image du chiasme antithétique clôturant son article : « *Le postmodernisme est mort ; vive le postmodernisme!* »⁴⁹. Hutcheon affirme en effet que le postmodernisme ne serait plus d'actualité. Institutionnalisé et n'étant plus ancré dans une rhétorique subversive, il ne représenterait plus le contre-discours qu'il avait l'ambition d'être. Cependant, nous verrons qu'il est néanmoins un espace de débat où les chercheurs se présentent divisés sur sa mort, son existence et son imposture, terrain propice à une multitude de glissements conceptuels qui s'engouffrent dans les nombreuses failles idéologiques du postmodernisme.

Nous verrons que cette logique de l'oscillation entre vie et fin du postmodernisme contribue à redéfinir le projet postmoderne/iste au prisme de nouvelles voies émergentes qui semblent parfois empiéter les unes sur les autres. Écrivant au sujet de l'altermodernisme, Adrian Searle estime que le postmodernisme est mort, remplacé par une nébuleuse d'autant plus étrange :

⁴⁵ Ihab Hassan, « Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust » (2003), *Supplanting the Postmodern*, *op. cit.*, 13-29, 13.

⁴⁶ *Ibid.*, 16.

⁴⁷ L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, 165-167 et 180-181.

⁴⁸ Linda Hutcheon, « Gone Forever, But Here To Stay: The Legacy of the Postmodern », in David Rudrum et Nicholas Stavrakis, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 10-12, 10.

⁴⁹ Cette phrase exclamative n'est pas traduite, mais bien en français dans son article. *Ibid.*, 11.

« Postmodernism is dead, but something altogether weirder has taken its place »⁵⁰. Alan Kirby, dans « The Death of Postmodernism and Beyond »⁵¹, rejoint Hutcheon en ce qui concerne le caractère obsolète du postmodernisme à travers sa conception du pseudo-modernisme. Le performatisme de Raoul Eshelman⁵² partage de nombreuses similitudes avec le remodernisme de Billy Childish et Charles Thomson⁵³ quant à la posture du lecteur oscillant en faveur de l'ironie postmoderne et l'authenticité métamoderne. L'hypermodernisme de Gilles Lipovetsky dans « Time Against Time, or the Hypermodern Society » envisage en revanche un retour de la littérature moderniste, qui nous sera utile pour explorer les notions de temps et d'espace. D'autres travaux seront également examinés tels que le *renewalism* de Josh Toth et Neil Brooks⁵⁴, oscillant entre rejet et célébration du postmodernisme.

Le métamodernisme : l'oscillation comme caractéristique fondamentale

Au fil de cette étude, une attention particulière sera accordée aux travaux sur le métamodernisme, terme apparaissant dans l'essai « Notes on Metamodernism » en 2010⁵⁵. *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Postmodernism* d'Alison Gibbons⁵⁶, van den Akker et Vermeulen, est un ouvrage critique qui suggère également que notre ère connaîtrait un tournant historique,

⁵⁰ Adrian Searle, « The Richest and Most Generous Tate Triennial Yet », *The Guardian*, 3 February 2009, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/02/altermodern-tate-triennial> (dernière consultation 12 Juillet 2023).

⁵¹ Alan Kirby, « The Death of Postmodernism and Beyond », *Philosophy Now*, Issue 58, November/December 2006, 34-37.

⁵² Raoul Eshelman, « 'Introduction' from Performatism, or the End of Postmodernism » (2008), *Supplanting the Postmodern*, *op. cit.*, 113-116, 113.

⁵³ Billy Childish et Charles Thomson, « The Stuckist Manifesto (est. 1999) », *Supplanting the Postmodern*, *op. cit.*, 104-106, 104.

⁵⁴ Josh Toth et Neil Brooks, « Introduction: a Wake and Renewed », 2007, *Supplanting the Postmodern*, *op. cit.*, 209-218, 209.

⁵⁵ Timotheus Vermeulen et Robin van den Akker, « Notes on Metamodernism », *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 2, 2010, 1-14. Nous exploiterons la version présente dans l'anthologie de Rudrum et Stavris, pour des raisons pratiques.

⁵⁶ Robin van den Akker, Alison Gibbons, et Timotheus Vermeulen, *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*, London, Rowman and Littlefield, 2017, 2.

Si Alison Gibbons a publié deux articles dans cet ouvrage, elle n'est pas à l'origine de la théorisation du métamodernisme dès 2010. Ses travaux, ciblant une approche stylistique de la littérature contemporaine et se focalisant sur l'autofiction et l'affect métamodernes, ne rejoignent pas les thématiques de notre étude, si bien que dans un souci de concision et de clarté, seulement van den Akker et Vermeulen seront cités.

une sorte de virage théorique (« this book is about the bend of History and its associated 'senses of a bend' that have come to define contemporary cultural production and political discourse »⁵⁷), et l'idée que le postmodernisme aurait échoué à représenter notre époque : « Now that History appears to have, once more, been kicked-started, the postmodern vernacular has proven increasingly inapt and inept in coming to terms with our changed social situation »⁵⁸. Cet affaiblissement voire ce déclin des impulsions postmodernes, notamment de l'ironie métafictionnelle, ferait apparaître l'émergence d'un Néoromantisme⁵⁹ dans les arts et d'une nouvelle sincérité en littérature depuis les années 2000⁶⁰. Il sied de préciser que cette idée de sincérité, laissant quelque peu perplexe, sera remise en question tant elle sous-entend que l'entreprise d'auteurs postmodernes ne serait pas sincère. Le métamodernisme que les deux chercheurs ont pour ambition de conceptualiser aurait en outre des caractéristiques postmodernes qu'il tenterait de dépasser tout en y intégrant des éléments réalistes et modernistes :

Moreover, since the turn of the millennium, we have seen the emergence of various 'new', often overlapping aesthetic phenomena [...], each of them characterized by an attempt to incorporate postmodern stylistic and formal conventions while moving beyond them. Meanwhile, we witness the return of realist and modernist forms, techniques and aspirations (to which the metamodern has decidedly different relations than the postmodern).⁶¹

Van den Akker et Vermeulen cherchent ainsi à cartographier et conceptualiser les différents sens de ce virage, de ce retour de l'Histoire dans la théorie critique, ainsi que de périodiser la littérature et les arts des années 2000 à nos jours⁶². Selon eux, des universitaires tels que Hutcheon, McHale, Charles Jencks, Hal Foster auraient commencé à parler de postmodernisme dans les années 1970 et 1980 sans vraiment comprendre ce que ce terme signifiait, car les idéaux, les méthodes et les sensibilités

⁵⁷ *Idem.*

Cette formulation (« senses of a bend ») est un clin d'œil à Frédéric Jameson et son célèbre ouvrage *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), dans lequel l'intellectuel essaie de décrire ce virage dans l'art, la culture et la politique postmodernes.

⁵⁸ R. van den Akker et T. Vermeulen, *Metamodernism, op. cit.*, 2.

⁵⁹ Patricia Waugh dans *Practising Postmodernism: Reading Modernism*, avait également formulé cette hypothèse en 1992.

⁶⁰ R. van den Akker et T. Vermeulen, *Metamodernism, op. cit.*, 2-3.

⁶¹ *Ibid.*, 3-4.

⁶² *Ibid.*, 8.

modernistes commençaient à être remplacés⁶³. Dans la même lignée que Lipovetsky (2005), Raoul Eshelman (2008), Nicolas Bourriaud (2009), Kirby (2009), Christian Moraru (2011), van den Akker et Vermeulen pensent que les théories postmodernes ont perdu de leur valeur critique quand il s'agit de comprendre les arts, la culture, l'esthétique et la politique⁶⁴. Ce que van den Akker et Vermeulen tentent de faire est par conséquent de déceler un nouveau langage pour décrire notre réalité, et pour eux ce langage serait le métamodernisme. Ce terme est bien sûr à prendre avec précaution, car il est fort probable qu'ils participent de cette course à l'étiquette et d'une périodisation historicisante des courants littéraires, ce qui semble autant ambitieux que dangereux. Si les travaux des deux chercheurs présentent des ambitions aisément critiquables de prime abord, notamment lorsqu'ils parlent de sincérité, van den Akker et Vermeulen se montrent néanmoins très prudents sur la nature du métamodernisme, et ce, dès leur introduction :

metamodernism is *neither* a manifesto, *nor* a social movement, stylistic register, or philosophy [...] metamodernism - as a heuristic label and periodising term - is characterized by oscillation rather than synthesis, harmony, reconciliation and so on (Vermeulen and van den Akker 2010). This oscillation could be said to be shorthand for the dominant way in which the various senses of a bend are manifest in today's artistic representations, cultural mediations and political discourses.⁶⁵

La définition quelque peu floue et englobante du métamodernisme met distinctement à l'honneur l'oscillation, non comme un concept, mais comme la caractéristique principale de ce qu'ils nomment « structure de sentiment », termes utilisés en premier par Raymond Williams⁶⁶. Van den Akker et Vermeulen insistent qui plus est sur le fait qu'elle est accompagnée d'une dynamique précise, celle du « both-neither », un élément parcourant régulièrement leurs travaux :

The metamodern structure of feeling is also characterized by an oscillating in-betweenness or, rather, a dialectical movement that identifies with and negates – and hence, overcomes and undermines – conflicting positions, while being never congruent with these positions [...] We would describe this oscillation as a both-neither dynamic.⁶⁷

⁶³ *Ibid.*, 3.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Ibid.*, 5-6.

⁶⁶ *Ibid.*, 6.

⁶⁷ *Ibid.*, 10.

Cette logique aux accents oscillatoires est semblablement suggérée par son préfixe (« Meta in Greek means three things: with or among, between and after »⁶⁸) ainsi que sa labilité entre les courants : « metamodernism should be situated epistemologically *with* (post) modernism, ontologically *between* (post) modernism, and historically *beyond* (post) modernism »⁶⁹. Oscillant entre optimisme et pessimisme, le métamodernisme célébrerait à la fois le discours postmoderne tout en s'y opposant :

Metamodernism is a structure of feeling that emerges from, and reacts to, the postmodern as much as it is a cultural logic that corresponds to today's stage of global capitalism. As such, it is shot through with productive contradictions, simmering tensions, ideological formations, and – to be frank – frightening developments (our incapacity to effectively combat xenophobic populism to mind). In some ways, there is reason for optimism; in many ways we think we are even worse off than before. Thus, we wish to state very clearly that we are not celebrating the waning of the postmodern – nor, indeed, are pushing a metamodern agenda.⁷⁰

Interrogeant implicitement la pertinence de la périodisation en littérature, le métamodernisme se définit dès lors par une tension entre des stratégies modernistes, postmodernistes voire réalistes et certaines sensibilités propres à la structure de sentiment métamoderne⁷¹, ce que nous explorerons au cours de ce travail.

Jonathan Coe et la migration de l'oscillation vers l'esthétique et le politique

Ces questionnements pendulaires entre les courants ne sont pas sans rappeler ceux autour de l'œuvre de Coe faisant elle-même l'objet de multiples interrogations. L'aspect postmoderniste ou non de sa fiction demeure assurément un point de discorde, entre ceux qui y voient un réalisme accentué par la forte contemporanéité de ses romans et d'autres une ingéniosité narrative pouvant être associée au modernisme ou au postmodernisme. En effet, le peu d'universitaires ayant écrit sur Coe, ne semblent pas toujours partager les mêmes considérations

⁶⁸ *Ibid.*, 8.

⁶⁹ R. van den Akker et T. Vermeulen, « Notes on Metamodernism », *Supplanting the Postmodern*, *op. cit.*, 309-329, 310.

⁷⁰ R. van den Akker et T. Vermeulen, *Metamodernism*, *op. cit.*, 5-6.

⁷¹ *Idem.*, 9.

théoriques et génériques sur son œuvre. Si Sally Vincent voit en Coe « le prince du postmodernisme » (« the prince of postmodernism »⁷²), Richard Bradford, dont la remarque s'avère cinglante à propos de l'œuvre de l'écrivain, considère ses romans comme de vaines tentatives postmodernes :

Coe's intertwining of actuality with invention is an indulgent nod towards postmodern technique, but both novels [*The Rotters' Club* and *The Closed Circle*], like the rest of his fiction, remain firmly within the traditional, realist camp. [...] [he] would not be the considerable literary presence that he is were it not for Thatcherism. [...] he flirts wistfully with the indulgent attractions of experiment yet in practice maintains a solid commitment to realism.⁷³

Pour Vanessa Guignery, *What a Carve Up!* peut être considéré comme une œuvre postmoderniste de par son autoréflexivité, son usage de la parodie, du pastiche, de formes populaires ainsi que sa structure narrative⁷⁴. Néanmoins, Vanessa Guignery ne le réduit pas à cette catégorie. S'appuyant sur les travaux de Terry Eagleton⁷⁵, elle montre que l'œuvre utiliserait le pastiche et la parodie de manière si flagrante qu'elle dépasserait le postmodernisme pour en faire naître les prémices d'une veine réaliste interrogeant les deux courants : « The two forms (realism and postmodernism) thus end up being both incorporated and interrogated »⁷⁶. Qui plus est, la démarche de Vanessa Guignery, soulignant l'ambiguïté générique de la production littéraire de Coe, n'est pas sans dénoter des mouvements pendulaires entre postmodernisme et réalisme :

The combination of references to literature, popular films and television shows in Coe's novels testifies to a deconstruction of the hierarchy between genres and a preference for syncretism that is emblematic of the postmodernist episteme. Although Coe's production is sometimes described as realist and conventional, it really oscillates between postmodernist inventivity and more traditional narratives [...].⁷⁷

⁷² Sally Vincent, « A Bit of Rotter », *Guardian Weekend*, 23 February 2001, <https://www.theguardian.com/books/2001/feb/24/fiction.jonathancoe1> (dernière consultation le 12 août 2023).

⁷³ Richard Bradford, *The Novel Now: Contemporary British Fiction*, Malden, Blackwell, 2007, 45-47.

⁷⁴ Vanessa Guignery, *Jonathan Coe*, Basingstoke, Palgrave, 2016, 67.

⁷⁵ « Coe's novel is so flagrantly Post-Modern, so shrewdly conscious of its own busily parodic technique, that it has the curious effect of parodying Post-Modernism too, raising it to the second power, and so, to a certain degree, allowing it to cancel itself out. What it then cancels into is realism ». Terry Eagleton, « Theydunnit », *London Review of Books* 16.8 (28 April 1994), 12, in V. Guignery, *Jonathan Coe, op. cit.*, 67.

⁷⁶ V. Guignery, *Jonathan Coe, op. cit.*, 67.

⁷⁷ *Ibid.*, 30.

L'œuvre de Coe serait de ce fait le lieu de forces entre réalisme, modernisme et postmodernisme, interrogeant également les liens entre esthétique et politique. Ces influences réalistes brossant le portrait de vies ordinaires, ces éléments modernistes faisant la part belle à des procédés tels que le courant de conscience, ou encore la présence d'éléments typiquement postmodernes tels que le collage et le pastiche, invitent à considérer d'un œil neuf l'œuvre de Coe.

En sus de cette oscillation théorique, l'œuvre romanesque de Coe paraît foisonner de motifs, de dynamiques et de mécanismes oscillatoires, illustrés par de nombreux sujets tels que la nostalgie, un des thèmes de prédilection de l'écrivain. Oscillant entre des pôles contraires – ici et là-bas, présence et absence –, la nostalgie se scinde en deux formes bien distinctes dans les romans de Coe : l'une intime renvoyant à l'enfance, et une autre nationale quand il s'agit d'un passé fantasmé, ou d'une tradition littéraire célébrée. Elle semble être le terreau de plusieurs représentations de l'identité anglaise que certains mécanismes oscillatoires déconstruisent au point de montrer qu'une conception de l'identité nationale se révèle autant impossible qu'inauthentique.

Les paysages que Coe dépeint dans ses œuvres sont par ailleurs vecteurs de nouvelles topographies construites sur une logique de l'oscillation opposant Londres et la province. Cette représentation, puisant dans des tropes réalistes – dickensiens et particulièrement gaskelliens⁷⁸ –, n'est pas dénuée d'une veine satirique faisant la part belle à des allers-retours esthétiques dans le temps. Cette discontinuité temporelle, au moyen de jeux oscillatoires, alimenterait un discours politique déconstruisant l'idée que les courants et les mouvements littéraires ne reposeraient pas sur une logique de rupture mais de fusion et de continuation.

Faisant émerger des mécanismes oscillatoires dans la construction de ses personnages, Coe donnerait voie à une philosophie voire à une éthique de l'oscillation. En mettant en relief des motifs reposant sur des logiques pendulaires, tels que l'alternative, le dilemme, le paradoxe, l'oscillation serait en outre le moyen de réconcilier certaines sémantiques, comme celle de l'« alternative » en français et

⁷⁸ Terme en référence à l'œuvre d'Elizabeth Gaskell.

en anglais. Si le sens français évoque l'alternance entre deux états opposés, elle n'est pas sans suggérer un sémantisme également anglo-saxon où plusieurs options se révèlent possibles et non-conformistes. En effet, il est coutumier que les personnages de Coe se caractérisent par une certaine indécidabilité, une indétermination, mettant en exergue une éthique de l'écart elle-même amplifiée par ces mouvements oscillatoires entre les extrêmes. L'existence de ces contraires via l'oscillation promouvrait un état de doute constant.

Cette indétermination que l'oscillation permet de mettre en évidence, se transpose également dans le domaine du genre (« gender studies »). Les personnages oscillant sur le plan du genre ainsi que des identités sexuelles sont un leitmotiv dans les œuvres de Coe. La frontière bousculée entre le féminin et le masculin donne lieu à une conception du genre davantage fluide et déconstruite. L'esthétique de l'oscillation propice à une absence d'assignation de genre et de sexe refléterait cette politique de déconstruction de ces notions en lien avec de nombreux travaux sur ces questions depuis une trentaine d'années.

Cette oscillation est également observable sur le plan narratif où elle est le terreau d'expérimentations et de stratégies déconstruisant toute voix monologique. Déstabilisée par une narration intrusive, la voix principale donne l'impression de se contredire pour laisser une place plus conséquente au lecteur. La diégèse devient qui plus est vectrice d'une politisation accrue quand elle se voit stimulée par le motif de la coïncidence, élément récurrent dans la fiction de Coe, agissant tel un balancier entre l'intime et le politique. Cette politisation de la narration poursuit son œuvre en remaniant également le genre satirique. Si Coe est souvent associé à sa satire du thatchérisme (*What a Carve Up!*), la veine satirique de son œuvre n'a cessé d'évoluer. D'une critique orientée à gauche, sa critique s'est dirigée vers une cible brossant un portrait satirique des politiques autant travaillistes que conservatrices. Cette oscillation critique explorant l'impact comique de la satire est également le jeu d'interactions entre l'esthétique et le politique, qui entrent en résonance avec les travaux de Jacques Rancière. Ainsi, nous verrons que l'esthétique de Coe est au cœur de nombreuses réflexions sur son lien avec le

politique. En effet, si Vanessa Guignery voit en la complexité narrative de Coe « la nécessité d'accueillir de multiples genres au sein d'un seul texte afin de refléter la dimension protéiforme de la société contemporaine »⁷⁹, Laurent Mellet affirme que « les multiplicités narratives et génériques visent donc ici autant à tendre un miroir satirique aux excès politiques contemporains, qu'à leur résister en esthétisant la possibilité d'un autre modèle social »⁸⁰.

État de l'art sur Coe

Dans *Jonathan Coe. Les Politiques de l'intime*, Laurent Mellet explore les relations entre le politique et l'intime, deux notions qui brouilleraient autant son œuvre qu'elles dévoileraient l'expérience politique de son esthétique. La démarche critique et conceptuelle de Laurent Mellet analyse au plus près du texte la manière dont Coe politise l'intime à travers les personnages, les intrigues et la narration. Laurent Mellet choisit de montrer comment Coe redéfinit l'écriture politique en contradiction avec le genre satirique, notamment à travers des récits ancrés dans l'échec, l'erreur, le hasard, l'absence ou l'excès. Il aborde également l'effet inverse de la satire menant au rire et à l'inaction, des problématiques mises sur le devant par l'écrivain dans *Marginal Notes, Doubtful Statements* en 2013.

Dans *Jonathan Coe* (2016), Vanessa Guignery souligne l'idée que la critique a scindé la production de l'écrivain en deux catégories distinctes⁸¹ : une politique considérant son travail comme étant un portrait satirique de la société britannique contemporaine, et une autre générique, se focalisant sur ses expérimentations en matière de narration, d'intertextualité, d'autoréflexivité et d'intermédialité. En effet, certains universitaires placent Coe dans la catégorie des écrivains politiques et réalistes, comme Dominic Head qui affirme que *What a Care Up!* est « le roman le plus important sur les effets du Thatchérisme (« the most significant novel about

⁷⁹ Vanessa Guignery, « Transfiguration des genres littéraires dans la littérature britannique contemporaine », in Monique Chassagnol et Guy Laprevotte, dirs., *Les Littératures de genre*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2002, 35-66, 61.

⁸⁰ Laurent Mellet, *Jonathan Coe. Les Politiques de l'intime*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2015, 21.

⁸¹ V. Guignery, *Jonathan Coe, op. cit.*, 157.

the effects of Thatcherism »⁸²) ou Laurence Discoll qui souligne qu'il est un romancier réaliste par excellence (« political realist novelist par excellence »⁸³) en raison de sa représentation précise des grèves, des coupes budgétaires de la National Health Service (NHS) et des bombardements de l'Irish Republican Army (IRA). D'autres universitaires tels que Pamela Thurschwell sont davantage intéressés par l'esthétique de la production de Coe : l'usage de constructions narratives complexes, l'imbrication de l'humour et de la tragédie, les parodies du roman gothique, les références nostalgiques aux B-movies, le recours à la fiction policière. Dans son ouvrage, Vanessa Guignery montre que la fiction de Coe dépasse la simple problématique de la catégorisation dans la mesure où ses romans remettent en cause l'esthétique postmoderniste, ouvrant la voie à une redéfinition du postmodernisme et éventuellement à « une esthétique du compromis »⁸⁴.

Aux États-Unis, la production critique sur l'œuvre de Coe semble encore plus limitée qu'en Europe. Merritt Moseley est l'un des rares voire le seul universitaire américain ayant écrit un livre sur Coe, *Understanding Jonathan Coe*, en 2016. Cet ouvrage de vulgarisation⁸⁵ a l'avantage d'exposer les grandes lignes de la production littéraire de Coe de façon chronologique et synthétique au fil des chapitres. Dans la lignée de Vanessa Guignery et de Laurent Mellet, Moseley met en relief certains points sur la réception et la difficulté à catégoriser son œuvre. Si Coe a tendance à être enfermé dans l'étiquette de l'écrivain de *What a Carve Up!*⁸⁶ et donc à une forme de satire traditionnellement anglaise, Moseley pointe l'impossibilité de caractériser sa fiction tant elle ne cesse d'envisager le roman comme le lieu de multiples directions : « Clearly there is no fixed pattern in Coe's fiction that would permit a reader to predict what he will do next »⁸⁷.

Le dernier ouvrage sorti à ce jour est celui de Philip Tew, intitulé *Jonathan*

⁸² *Ibid.*, 158.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibid.*, 160.

⁸⁵ Cet objectif est présenté dès la préface de l'ouvrage : « It is designed as a guide accessible to any interested and intelligent reader, without requiring extensive knowledge of contemporary literary theory, the British literary scene, or other specialized domains ». Pour ces raisons, notre étude ne fera pas régulièrement référence à cette œuvre. Merritt Moseley, *Understanding Jonathan Coe*, The U of South Carolina P, 2016.

⁸⁶ *Ibid.*, 37.

⁸⁷ *Ibid.*, 8.

*Coe: Contemporary British Satire*⁸⁸ (2018). Composés d'une dizaine d'articles rédigés par différents chercheurs, ces travaux analysent l'œuvre de Coe en interrogeant les modalités de la satire à chaque fois dans une œuvre précise. Cette compilation d'articles tente en effet de (re)contextualiser les romans de Coe à travers une grande variété d'approches (musique, gothique, culture populaire, thatchérisme...) qui concourent à la veine satirique de l'écrivain. Certains articles permettront de tisser des liens avec notre étude, notamment quand ceux-ci traitent de spectralité comme moyen de peindre un contexte politique et sociale synonyme d'épouvante et d'horreur. L'article « Gothic Horror and Haunting Processes in Jonathan Coe's *Number 11* » de Vanessa Guignery se révèle en l'occurrence éclairant dans le lien qu'il développe entre spectralité et politique contemporaine à travers l'héritage filmique⁸⁹, tout comme le constat de Tew selon lequel l'œuvre de Coe illustre deux perspectives⁹⁰ qui semblent fonctionner de façon binaire dans ses romans, et qui mettent en tension une vision provinciale et une autre plus urbaine, ce que nous aurons l'occasion d'approfondir sous l'angle de l'esthétique et de la politique de l'oscillation.

Hanif Kureishi et la migration de l'oscillation vers l'esthétique et le politique

Le second écrivain retenu pour cette étude est Kureishi, auteur britannique qui s'est fait connaître grâce à un roman ayant connu une fortune considérable, *The Buddha of Suburbia*. Cette œuvre est une des premières à aborder la communauté asiatique issue de la diaspora en Grande-Bretagne, et à présenter un point de vue provenant de l'intérieur du pays et non des pays anciennement colonisés. Connu précédemment pour des films dans les années 1980 tels que *My Beautiful Laundrette* (1985) ou *Sammie and Rosie Get Laid* (1987), explorant des sujets similaires à sa

⁸⁸ Philip Tew, *Jonathan Coe: Contemporary British Satire*, London, Bloomsbury, 2018.

⁸⁹ Si Vanessa Guignery analyse en particulier les nombreuses références filmiques (« comic-Gothic-horror movies ») et leurs effets sur le texte, notre étude se concentrera sur la figure du fantôme, du spectre, et leurs liens avec les notions d'invisibilité et de précarité dans *Number 11* et *Middle England*.

⁹⁰ « His work reflects a divide between (and occasionally a putative synthesis of) a regional perspective derived from his provincial origins having been born on 19 August 1961 in Lickey, a suburb of south-west Birmingham, and a metropolitan worldview reflecting his post-university life in London, to which he moved and has subsequently lived there since the late 1980s ». P. Tew, « A Critical Introduction: or, (Re-) contextualizing Jonathan Coe's *What a Carve Up!* », *Jonathan Coe: Contemporary British Satire*, *op. cit.*, 1-20, 1-2.

fiction, à savoir le racisme, le sexe et la classe sociale, l'œuvre romanesque de Kureishi semble pourtant se diviser en deux grandes périodes. Les années 1990 voient l'émergence d'une production littéraire s'intéressant à des questions davantage sociales et raciales alors qu'à partir des années 2000, l'écrivain se tourne vers une fiction plus centrée sur l'intime : la solitude, l'adultère, l'infirmité⁹¹ ou la vieillesse sont les thématiques principales de *Intimacy*, *The Nothing* ou *The Last Word*. Si l'écrivain mêle avec brio racisme, classe sociale et sexe, Kureishi se distingue également par une écriture crue pouvant choquer tant elle paraît décomplexée et sans tabou. Si les scènes de sexe sont courantes, il est toutefois vain de réduire ces passages à une sorte de jeu transgressif et obscène tant ils dissimulent un discours autant esthétique que politique que nous nous efforcerons de dévoiler.

L'oscillation est un motif qui semble également saillant dans les romans de Kureishi. Les protagonistes de *The Buddha of Suburbia* et *The Black Album* oscillent entre une multitude d'identités, britannique et asiatique, moderne et traditionnelle, permettant d'interroger le concept d'identité. Le conflit qui habite les personnages des romans de Kureishi met en scène un écart entre des pôles opposés variés – genres sexués (« gender ») et identités sexuelles, et leurs imbrications avec différentes classes sociales – propices au développement de motifs esthétiques oscillatoires tels que le dilemme, le paradoxe et l'indécision. Le tiraillement naissant de cette oscillation n'est pas seulement identitaire et idéologique – entre hédonisme et fondamentalisme religieux par exemple – mais également territorial et spatial : l'opposition entre la capitale et sa banlieue est un trope qui permet de spatialiser l'esthétique de l'oscillation renforçant ainsi sa veine politique et sociale dans notre corpus. Présentant des lieux aux symboliques contraires (vie et mort) ainsi que des schémas dualistes (statisme et dynamisme), le paysage politique contemporain de Kureishi semble dynamisé par des mouvements pendulaires de va-et-vient que les

⁹¹ Kureishi va prochainement publier des mémoires traitant de la paralysie qu'il a vécue à la suite de son accident en décembre 2022, ce qui confirme cet intérêt pour des problématiques plus centrées sur le corps et l'intime. Un article de *The Guardian* l'évoque : Lucy Knight, « Hanif Kureishi to Publish Memoir about Accident that Left him Paralysed », *The Guardian*, 18 April 2023, <https://www.theguardian.com/books/2023/apr/18/hanif-kureishi-to-publish-memoir-about-accident-that-left-him-paralysed-shattered> (dernière consultation le 31 juillet 2023).

motifs de l'errance et du nomadisme nourrissent.

L'oscillation, outil critique à la traversée d'une grande variété de domaines, ne manque pas d'interroger le courant littéraire auquel l'œuvre de Kureishi est souvent affiliée par la critique. Si cette étude ne prétend pas faire des études postcoloniales une de ses spécialités, la dimension postcoloniale de l'œuvre de Kureishi mérite néanmoins d'être approfondie car si l'hybridité et le racisme, des sujets inhérents aux études postcoloniales, sont assurément présents, l'écrivain semble en fournir une grille de lecture nouvelle. L'hybridation sans hybridité dans les romans de Kureishi, crée une dynamique oscillatoire féconde tout autant que le racisme dont les voix et les nuances se révèlent paradoxales, oscillant entre silence et parole, entre spectralité et corporalité. L'écriture transgressive de l'écrivain, souvent considérée comme sa marque de fabrique, donne en outre lieu à une oscillation entre une narration voyeuriste et exhibitionniste questionnant les liens entre la perception et l'existence. Les mouvements oscillatoires entre voir et être vu, la visibilité et l'invisibilité, soulignent le rôle narratif et sociale de la perception. *The Buddha of Suburbia* semble effectivement être le récit d'un voyeurisme exacerbé, celui de Karim, se muant en une volonté d'exister aux yeux des autres grâce à l'univers du théâtre et de la performance.

État de l'art sur Kureishi

La production critique sur Kureishi est davantage prolifique que celle sur Coe. Kenneth C. Kaleta, universitaire américain, a rédigé *Hanif Kureishi: Postcolonial Storyteller* en 1998. Il est le premier à s'être consacré à l'écriture d'une monographie sur l'œuvre de Kureishi ainsi que d'une biographie sur l'auteur. Son travail, fondé sur plusieurs entretiens avec Kureishi, soulève de nombreuses questions sur l'identité nationale, et l'expérience du métissé partagée entre deux cultures appelant à une redéfinition de l'identité britannique. Si Kaleta est un universitaire considérant Kureishi comme étant postcolonial, notre étude aura pour ambition de relativiser ce constat. En effet, le travail de l'universitaire se concentre principalement sur la dimension postcoloniale de l'écrivain, sa culture britannique

hybride comme étant sa principale source d'inspiration. Si Kaleta affirme que l'hybridité représente une dynamique narrative essentielle dans sa fiction⁹², nous l'opposerons à celle d'hybridation, qui paraît davantage représentative de Karim dans *The Buddha of Suburbia*, ainsi qu'au concept d'oscillation. L'universitaire aborde également d'autres thématiques comme l'amour, l'immigration, le nationalisme, le rôle de la musique et du cinéma, et la narration dans une moindre mesure, oscillant entre points de vue « outsider/insider », un des éléments constitutifs de son esthétique selon lui⁹³.

Dans *Hanif Kureishi* (2001), Bart Moore-Gilbert situe Kureishi dans un contexte international (ouest versus est, Angleterre versus États-Unis), et traite de questions liées au discours postcolonial, la politique identitaire, la culture nationale, l'influence de la culture américaine (James Baldwin et Philip Roth) sur l'écriture de Kureishi, et le rôle de la musique comme outil fédérateur et politique. Comme ceux de Kaleta, ses travaux reposent principalement sur les notions d'identité nationale, de multiculturalisme (la notion d'hybridité) et de britannicité, ce qui représente un réel défi à définir, si cela s'avère possible. Contrairement à Kaleta, Moore-Gilbert avance que l'étiquette postcoloniale des romans de Kureishi est toutefois discutable. Plutôt postmoderniste et novatrice, cette œuvre aborderait l'immigration dans une position ni postcoloniale ni euro-centrique, et illustrerait le déclin de l'Angleterre (pertes de l'empire) ayant pour corollaire la mise en place d'une nouvelle forme de colonialisme : « a domestic colonialism »⁹⁴.

Nahem Yousaf se concentre sur l'étude de son œuvre la plus célèbre *The Buddha of Suburbia*. Son ouvrage intitulé *Hanif Kureishi's The Buddha of Suburbia* (2002) explore les thématiques les plus connues : la représentation de Londres, la famille asiatique, la politique de la représentation, le désir et la transgression. Il comporte également un entretien avec l'écrivain et examine la réception critique, surtout positive, de son œuvre et de ses adaptations cinématographiques. Tout comme Kaleta, Moore-Gilbert, Yousaf s'intéresse à la notion de britannicité, à ce que

⁹² Kenneth C. Kaleta, *Hanif Kureishi: Postcolonial Storyteller*, Austin, U of Texas P, 1998, 5.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ Bart Moore-Gilbert, *Hanif Kureishi*, Manchester, Manchester UP, 3.

signifie d'être britannique à la fin du XX^e siècle. Dans son travail, l'identité apparaît comme fluide et plurielle, et la quête d'une identité fixe vouée à l'échec ou un leurre pour celui qui tenterait de la saisir. La question de la catégorisation voire de son obsession par la critique est abordée dans un entretien au cours duquel Kureishi refuse l'étiquette postcoloniale⁹⁵. L'écrivain se revendique postmoderniste grâce à une écriture se voulant décousue, fragmentée et inachevée⁹⁶.

Susie Thomas a publié *Hanif Kureishi: A Reader's Guide to Essential Criticism* en 2005, ouvrage qui propose de nombreuses critiques sur les pièces de théâtre, les films et la fiction de Kureishi. Son but est de faire l'inventaire des réponses/réactions, positives et négatives, à l'œuvre de Kureishi et de les mettre en relation avec des théories contemporaines telles que le post-féminisme, l'hybridité, la métrophilie, le genre et l'orientation sexuelle, la « diaspora identity », et le postcolonialisme. Elle souligne le statut nouveau de l'auteur, car Kureishi est le premier écrivain né en Angleterre et d'origine asiatique à écrire sur les Asiatiques. Contrairement à Salman Rushdie ou V. S. Naipaul, Kureishi écrit depuis le « centre » et non dans une perspective postcoloniale : « back to the centre »⁹⁷. Comme ceux des autres chercheurs, son ouvrage fait la part belle à la redéfinition d'une identité britannique et asiatique, au débat générique sur son œuvre, mais se différencie par une réflexion sur le caractère performatif des identités.

Bradley Buchanan a publié l'ouvrage *Hanif Kureishi* en 2007, avant-dernière monographie sur l'œuvre de Kureishi. Si l'on prend en considération la date de cet ouvrage, nous remarquons que les dernières œuvres de Kureishi ne suscitent plus le même intérêt académique que ses premiers romans, notamment du fait que Kureishi ne semble plus intéressé par les questions sociales, raciales et ethniques. Les romans tels que *Something to Tell You* publié en 2008, *The Last Word* en 2014 ou *The Nothing* en 2017, objets de peu de publications universitaires, se concentrent principalement sur des questions d'ordre intime. Depuis une vingtaine d'années, les problématiques existentielles et ontologiques semblent davantage mises sur le

⁹⁵ Nahem Yousaf, *Hanif Kureishi's The Buddha of Suburbia*, London, Continuum, 2002, 50.

⁹⁶ *Ibid.*, 22.

⁹⁷ Susie Thomas, *Hanif Kureishi: A reader's Guide to Essential Criticism*, Basingstoke, Palgrave, 2005, 1.

devant au détriment de ce qui faisait la notoriété de Kureishi : sa prise de position sociale et politique (genre, race, religion et classe sociale).

Des ouvrages ont également été publiés lorsque *The Buddha of Suburbia* a été placé au programme de l'agrégation à la fin des années 1990. L'ouvrage de Marc Porée⁹⁸ et celui dirigé par François Gallix⁹⁹ sur l'œuvre principale de Kureishi, se sont avérés éclairants. Enfin, un dernier ouvrage, *Hanif Kureishi – Postmodernism and Formation*¹⁰⁰, de Juliane Esch Jakob, a été publié en 2019, mais nous ne l'exploiterons pas dans la mesure où l'auteure analyse principalement la pertinence de l'œuvre de Kureishi à l'université et dans l'enseignement secondaire. Excepté dans les travaux de Marc Porée, et dans l'ouvrage dirigé par François Gallix, composé d'une série d'articles par différents chercheurs, l'écriture de Kureishi est peu souvent étudiée. Le lien que son esthétique peut entretenir avec le politique est un aspect également peu exploré. Quand il s'agit d'aborder l'œuvre de Kureishi, nombreux sont les chercheurs donnant l'impression que l'œuvre de l'écrivain est avant tout analysée au prisme du postcolonialisme et/ou d'aspects sociologiques réduisant la fiction de Kureishi à celui du traitement de l'identité, notion elle-même compartimentée à travers des thématiques telles que le sexe, la classe sociale, les espaces urbains et l'immigration. Ces choix critiques ainsi que la tendance à produire des ouvrages davantage introductifs que spécialistes, où les micro-analyses se font rares et se substituent à des exposés descriptifs sur ce que représente l'identité britannique à l'aune du XXI^e siècle, semblent avoir contribué à dissimuler tout le potentiel esthétique de son œuvre, que nous nous efforcerons de dévoiler dans cette étude. Enfin, si le format des articles de recherche n'est pas comparable aux monographies critiques sur la production littéraire et artistique de Coe et de Kureishi, ces travaux universitaires certes plus courts et publiés dans des revues telles que *Polysèmes*, *Anglophonia* ou *Études britanniques contemporaines*¹⁰¹, ont présenté des concepts et des grilles de lecture novatrices très utiles et inspirantes

⁹⁸ Marc Porée, *The Buddha of Suburbia*, Paris, Didier Érudition – CNED, 1997, 124.

⁹⁹ François Gallix, *The Buddha of Suburbia*, Paris, Ellipses, 1998.

¹⁰⁰ Juliane Esch Jakob, *Hanif Kureishi – Postmodernism and Formation*, Norderstedt, Books on Demand GmbH, 2019.

¹⁰¹ Ces revues seront d'ailleurs citées dans le corps de notre analyse.

pour comprendre les œuvres de notre corpus, découvrir de nouveaux concepts ou construire des ponts avec d'autres notions.

L'oscillation : morphologie, sémantisme et heuristique

Cette étude vise à conceptualiser l'oscillation en tant que notion polymorphe, polysémique, et pourvue d'une dimension philosophique et éthico-politique. L'oscillation semble être une notion fondamentale, après analyse des romans de Coe et de Kureishi, reposant sur des mécanismes dynamiques, autant temporels que spatiaux, soulevant de nombreuses questions politiques, théoriques, génériques, identitaires et proposant un regard nouveau et croisé sur des concepts préalablement étudiés dans le champ universitaire tels que l'hybridité, l'invisibilité ou l'alternative, ce qui en fait une notion à l'heuristique riche. Il conviendra ainsi d'analyser la représentation et la morphologie de l'oscillation, sa polysémie et les sens qu'elle véhicule et remet en perspective, ses mécanismes et ses dynamiques, sa ressemblance avec d'autres concepts étudiés par des chercheurs en littérature britannique contemporaine, ainsi que ses aspirations philosophiques : ontologiques, épistémologiques, éthiques et politiques. L'étude de l'oscillation pose le défi de conceptualiser sa forte polysémie et d'éviter les définitions trop larges qui risqueraient de rendre cette notion triviale, d'en faire un concept fourre-tout car elle tend à véhiculer à la fois une idée de réconciliation – both-and – et/ou celle d'écart, de rejet et d'opposition – neither-either –, l'inscrivant ainsi dans une logique entre construction et déconstruction. Si l'oscillation est un concept qui tend à masquer la notion d'une frontière dure, les contours et les lignes de ces pôles peuvent également revêtir des aspects différents : poreux, malléables, sécables ou hermétiques. Le gommage des frontières semble bien plus complexe et ambigu qu'il n'y paraît si bien que nous pouvons nous demander si l'oscillation signifie être l'un ou l'autre, l'association-synthèse ou la réaffirmation de pôles distincts. Il faut ajouter que l'oscillation, analysée sous un angle dynamique (allers-retours, balancements, mouvements pendulaires) n'exclut pas l'étude de concepts sous un

angle davantage statique, notamment quand elle est affaire d'opposition ou de cohabitation de pôles contraires.

L'oscillation est en effet une notion qui revêt de multiples sens et que nous pouvons mettre en lien avec des notions qui ont fait l'objet d'études dans le champ universitaire telles que l'hybridité. L'étude de l'oscillation sera l'opportunité d'identifier les différences entre l'oscillation et certaines notions connexes, davantage vectrices de fusion et de mélange. L'hybridité, par exemple, est, si l'on reprend son sens premier – biologique –, un croisement entre deux espèces, donnant naissance à une troisième espèce appelé hybride. D'un point de vue linguistique, l'hybridation est le processus de mélange, de fusion, de combinaison de deux langues, contrairement à l'hybridité qui renvoie au résultat selon Mikhaïl Bakhtine¹⁰². Ce dernier avance l'existence de deux types d'hybridité : intentionnelle et non-intentionnelle¹⁰³. L'hybridité intentionnelle semble avoir des ressemblances avec l'oscillation : « Two points of view are not mixed but set against each other dialogically »¹⁰⁴. Ces premières observations nous conduisent à nous demander si l'oscillation ne serait pas une éventuelle phase d'hybridation et non une hybridité menée à son terme. L'oscillation suggérerait ainsi le mélange, la fusion sans pour autant donner naissance à une troisième espèce. Se pose en outre la question de savoir si l'oscillation – dans le cas où elle serait considérée comme une forme d'hybridation – dans la fiction des deux auteurs est intentionnelle ou non-intentionnelle, car ces deux types ont des fonctions différentes.

L'oscillation, mouvement de balancement entre des pôles dits contraires et opposés, se rapproche aussi de la notion de paradoxe, un énoncé perçu contradictoire, questionnant notre rapport au vrai, à la réalité, et à la vérité. Dans la définition de Xavier Giudicelli, le paradoxe semble tisser des liens avec le concept d'oscillation étant donné que ce premier est qualifié d'« oscillation entre

¹⁰² Mikhaïl Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, traduit par Caryl Emerson et Michael Holquist, Austin, U of Texas P, 1981, 358.

¹⁰³ *Ibid.*, 360.

¹⁰⁴ *Idem.*

deux pôles sans aboutir à une résolution »¹⁰⁵. Selon Giudicelli, l'oscillation serait effectivement « le mode opératoire du paradoxe »¹⁰⁶. Cette définition semble entrer en résonance avec les résolutions et dénouements proposés à la fin de nombreux romans de Coe et de Kureishi. L'oscillation relèverait ainsi d'une dialectique ancrée dans le paradoxe, celle d'une marche de la pensée reconnaissant le caractère inséparable des propositions contradictoires. Le motif de la contradiction, oscillation entre des pôles contraires, est en outre un élément caractérisant de nombreux personnages dans notre corpus. S'il interroge la coexistence des contraires et l'écart qu'il fait émerger, celui-ci entre en résonance avec les travaux métamodernes, plus particulièrement la dynamique principale de l'oscillation qui valide ces pôles tout en les niant : « both-neither dynamic »¹⁰⁷.

L'alternative est un terme polysémique qui n'est pas éloigné de l'idée d'oscillation. En français, il peut impliquer l'obligation de choisir entre deux possibilités – une sorte de dilemme –, la succession d'états opposés qui surviennent plus ou moins régulièrement (alternance), et la possibilité de faire alterner des états différents. Dans son sens anglo-saxon, l'alternative signifie un autre choix ainsi qu'un éloignement du cadre et des normes conventionnelles. En plus de suggérer un choix, un dilemme, l'alternative se définit comme quelque chose qui se répète à intervalles plus ou moins réguliers. L'alternative semble être un concept contradictoire et paradoxal dans la mesure où il veut à la fois dire succession et obligation de choix, synthèse et dissociation. L'enjeu de cette étude sera de cerner les différences et points communs de l'alternative avec l'oscillation, à la lumière des travaux de Laurent Mellet qui voit en ce motif « un refus de la médiété »¹⁰⁸.

L'oscillation s'avère par ailleurs un moyen d'étudier les concepts de visibilité et d'invisibilité dans la mesure où ce concept peut revêtir un caractère insaisissable

¹⁰⁵ Xavier Giudicelli, « Illustrer *The Picture of Dorian Gray* : les paradoxes de la représentation », *Études anglaises*, janvier-mars 2009, vol. 62, n°1, 28-41, 34.

¹⁰⁶ *Idem*.

¹⁰⁷ R. van den Akker et T. Vermeulen, *Metamodernism*, *op. cit.*, 10.

¹⁰⁸ Laurent Mellet, *Des Édouardiens aux modernistes. Les alternatives libérables du roman anglais*, PU de la Méditerranée, Horizons anglophones, 2021. Si cette introduction cite cet ouvrage, celui-ci ne sera pas exploité dans le cadre de cette étude. Nous privilégierons la réflexion sur l'alternative de Laurent Mellet dans *Jonathan Coe. Les Politiques de l'intime*, davantage centrée sur la littérature britannique contemporaine.

et spectral. Le genre gothique présent dans la fiction de Coe semble interroger les moyens employés pour représenter le corps politique et social par l'entremise de la spectralité, plus précisément grâce à la figure du fantôme. Elle semble être un point soudant l'esthétique et le politique en indiquant que le gothique peut nourrir une veine politique, satirique, participant de l'invisibilisation de la classe moyenne dans certains romans de l'écrivain. Cette spectralité semble en outre explorer des notions sous-jacentes de l'invisibilité telle que la marginalité par le biais de logiques oscillatoires où la visibilité des uns devient l'invisibilité des autres, l'une choisie et l'autre subie. Nous verrons que cette spectralité se traduit également sur le plan narratif, donnant à voir des narrateurs à l'existence invisible, réduits au voyeurisme, symbole d'une existence ostracisée dans la fiction de Kureishi. Ainsi, le texte devient lui-même le terrain de jeux oscillatoires qui questionnent autant la fiabilité et le statut du narrateur que la trame narrative qui se voit politisée. Semant le trouble et proposant des visions irréconciliables, le roman oscille entre une multitude de narrateurs, parfois peu fiables, intrusifs, (se) jouant des points de vue, ayant pour effet de déconstruire toute voix monologique pour mieux se tourner vers une narration de l'écart et de l'opposition.

Après avoir questionné l'oscillation sur le plan sémantique, thématique et heuristique (notions et concepts connexes), ce travail explorera les mécanismes qui structurent le concept d'oscillation sur un plan davantage morpho-dynamique donnant à voir des points de suture plus ou moins nets entre des pôles opposés : mouvement, répétition, transition, immobilisme, statisme voire rupture, continuité et continuation. Le motif de la répétition, en l'occurrence, suppose un mouvement de va-et-vient qui occupe une place de choix dans notre corpus à travers les thématiques de l'obsession, de la nostalgie, d'un certain déterminisme politique et familial quand bien même les deux sont intimement liés, ou de figures stylistiques telles que l'épanadiplose souvent utilisée dans les romans de Coe. L'oscillation peut aussi se traduire par les mouvements et trajectoires qu'empruntent les personnages fictifs : entre ville et banlieue, Londres et province, lieu de nouvelles logiques entre

centre et périphéries et d'une lecture plus dynamique entre politique et esthétique des espaces.

L'oscillation paraît être ainsi un concept déclinable à travers des choix esthétiques, génériques et narratifs entre autres, qui ne sont pas sans véhiculer des sensibilités et des questionnements d'ordre éthique et politique. Si elle interroge la dimension ontologique de l'identité, terrain propice au traitement de multiples questions sur le genre ou l'identité nationale, l'oscillation semble être un outil critique précieux pour comprendre les notions de centre et de périphéries, d'inclusion et d'exclusion. Au-delà de ces fonctions esthétiques, l'oscillation semble ainsi proposer des fonctions qui relèvent de la sphère philosophique : épistémologique, car les moyens et l'accès aux connaissances de l'Histoire et du passé sont déstabilisés ; ontologique, car l'identité sous ses facettes multiples (genre sexué et identité nationale par exemple) est au cœur des questionnements des personnages fictifs, et éthico-politique car les différents romans nous proposent une autre manière d'appréhender un binarisme ayant structuré nos sociétés. L'oscillation suggérerait une certaine dialectique dans la mesure où elle présente une réflexion, une marche de la pensée reconnaissant le caractère inséparable des propositions contradictoires. Ce travail nous permettra effectivement de voir si l'oscillation propose une réflexion et une dimension éthiques : donner davantage de visibilité et faire naître ainsi une certaine démocratie narrative, laisser une place plus significative au lecteur, rompre avec certains mouvements littéraires – modernisme et postmodernisme – voire déconstruire l'obsession théorique de certains critiques ayant figé certaines caractéristiques et périodisé certaines ères littéraires à tort. Tous ces efforts de conceptualisation répondent à un état de l'art qui semble pourtant limité au sujet de l'oscillation. Comme évoqué précédemment, les seuls chercheurs s'étant penchés sur ce concept, sans pour autant le conceptualiser, sont van den Akker et Vermeulen. Ces derniers font de l'oscillation une des caractéristiques du métamodernisme et non un concept ou une notion, ne l'abordant que sous une dimension binaire et statique.

Problématique

L'oscillation, tant esthétique que politique, caractéristique ambivalente qui construit et dynamise la fiction de Coe et de Kureishi, cristalliserait un débat théorique qui pourrait remettre en cause la catégorisation de leur fiction respective – postmoderniste et postcoloniale – ainsi que la définition du postmodernisme et la légitimité du métamodernisme comme grille de lecture critique. L'oscillation présente dans notre corpus déstabiliserait ces catégories usuelles tant elle serait une force d'ébranlement esthétique et politique, mettant en exergue une obsession de délimitation et d'ontogénèse des courants et des mouvements. De plus, ce débat sur la mort du postmodernisme et l'arrivée de nouveaux prismes analytiques tels que le métamodernisme, semblant prolonger la mort de ce premier, nous conduit à mettre en perspective le bien-fondé de certains courants théoriques et leur étendue culturelle pouvant être source de dispersion. Ainsi, cette étude, à travers l'analyse de la fiction de Coe et de Kureishi, nous permettra de nous demander s'il ne serait pas préférable d'aborder la littérature britannique contemporaine sous un angle notionnel, thématique, voire comparatiste et non en la reliant à un courant littéraire parfois aveuglé par la critique. L'oscillation pourrait de surcroît être envisagée comme une forme de compromis – et peut-être de reconstruction – à une période dite postmoderne fondée sur des idées de fragmentation, de chaos, de déconstruction et d'ironie et rappelle l'esthétique de nombreux écrivains tels que de David Lodge oscillant – tout comme Coe et Kureishi – entre réalisme et de nombreux procédés de distanciation face au réel (parodie, humour, métafiction...), et confirmant un certain attrait pour le jeu narratif et le portrait d'une écriture consciente d'elle-même. Cette éventuelle lecture du compromis n'est pas sans rappeler la conclusion de Vanessa Guignery dans son ouvrage (« Coe's work is characterized by an aesthetic of compromise »¹⁰⁹), contribuant par ailleurs à fragiliser cette étiquette essentiellement postmoderniste.

Cette étude invite à repenser la classification des textes, afin d'éviter de tomber dans ce que Georges Perec nomme le « vertige taxinomique » dans

¹⁰⁹ V. Guignery, *Jonathan Coe, op. cit.*, 160.

Penser/Classer en 1985¹¹⁰. Si l'oscillation expose des oppositions et des contraires, ceux-ci exploitent une multitude de notions statiques et/ou dynamiques telles que l'entre, l'écart, ou l'errance. Nous tenterons de montrer que l'oscillation s'avère autant une force construisant les trames narratives des romans de notre corpus, que le moteur d'une logique de la déconstruction, faisant vaciller tant les identités intimes que collectives, aussi bien les genres littéraires que sexués. Cette volonté de déconstruction qui n'aspire pas à dissoudre, à détruire, mais à analyser certaines structures paraissant sédimentées, tentera de concevoir d'autres hétérotopies politiques reconfigurant ainsi les espaces tant physiques (territoires urbains et provinciaux) qu'invisibles (narratifs) afin de mieux comprendre aussi bien l'humain, la société et les textes qu'ils produisent.

L'oscillation, point nodal des romans de notre corpus, permettra de mettre en lumière les connexions entre esthétique et politique dans le médium romanesque et de porter un regard neuf sur divers concepts : alternative, hybridité, invisibilité et processus d'invisibilisation. Faisant advenir une autre façon de penser le politique tant dans sa capacité à déconstruire une vision essentialiste et figée des identités et des genres, qu'à imaginer de nouveaux espaces politiques (territoires, la narration ou spectralité), l'oscillation se fait le ciment d'interactions entre esthétique et politique offrant une alternative, au sens anglais du terme, à des catégories et des assignations cloisonnées et rigidifiées.

Méthodologie et cadre théorique

La conceptualisation de l'oscillation sur un plan esthétique et politique a pour corpus primaire les œuvres de Coe et de Kureishi, et mobilisera des travaux relatifs à la théorie critique, appelant à l'intervention d'autres disciplines telles que la philosophie de la littérature. Les travaux de Jacques Rancière occuperont une place conséquente au fil de notre démonstration. Rancière considère en effet que la fiction peut être vectrice d'une réflexion d'ordre politique incarnée par son

¹¹⁰ Georges Perec, *Penser/Classer*, 2003, Paris, Seuil, 159.

esthétique. En rendant visibles des personnages réduits à l'invisibilité et/ou au silence, en redécoupant l'espace et le temps dans lequel ils évoluent, l'œuvre se fait intrinsèquement politique. Le philosophe montre que la dimension politique de l'art ne se réduit pas au message politique de l'écrivain, aux pratiques sociales qu'elle peut engendrer, mais s'inscrit au cœur de son organisation esthétique :

[l]a volonté de repolitiser l'art se manifeste ainsi dans des stratégies et des pratiques très diverses. [...] Mais pourtant ces pratiques divergentes ont un point en commun : elles tiennent généralement pour acquis un certain modèle d'efficacité : l'art est censé être politique parce qu'il montre les stigmates de la domination, ou bien parce qu'il tourne en dérision les icônes régnautes, ou encore parce qu'il sort de ses lieux propres pour se transformer en pratique sociale, etc.¹¹¹

Partant de ce postulat, les romans de notre corpus ne seraient pas seulement des représentations, mais témoigneraient de stratégies et de formes de structuration politique, au sein même de leur organisation esthétique. Aussi, dans cette lignée ranciérienne, nous verrons que certains romans n'hésitent pas à lever le voile sur des vies banales, voire quelconques. Ces sujets marginalisés, vulnérables, dont l'existence est souvent rendue invisible, sont placés au cœur de l'intrigue de nombreux romans, et ne sont pas sans accroître la portée politique de l'esthétique romanesque de notre corpus. Ce renversement de ces vies autrefois considérées comme insignifiantes au sein de l'espace diégétique, donne lieu à une importance du quelconque, rendue possible grâce au médium littéraire selon Rancière :

[c]e n'est pas du côté de la réalité sociale globale que la hiérarchie des temps et des formes de vie est brisée, mais, au contraire, du côté de sa suspension, de l'entrée des individus quelconques dans ce temps vide qui se dilate en un monde de sensations et de passions inconnues. Inconnues des imprudent(e)s qui viennent y brûler leurs ailes et leur vie, mais aussi de la fiction qui y découvre un mode d'être inédit du temps : un tissu temporel dont les rythmes ne sont plus définis par des buts projetés, des actions qui cherchent à les accomplir et des obstacles qui les retardent mais par des corps qui se déplacent au rythme des heures, des mains qui effacent la buée des vitres pour regarder la pluie tomber, des têtes qui s'appuient, [...] des minutes qui glissent les unes sur les autres et se fondent en une émotion sans nom.¹¹²

Si les romans de notre corpus montrent une unité chronologique, des liens entre esthétique et politique, tous présentent une organisation spécifique de l'oscillation tant esthétique que politique, voire éthique. Ces romans se révèlent des fabriques

¹¹¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 57.

¹¹² Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2017, 151.

du concept de l'oscillation au prisme du romanesque et d'une démarche rancièrienne, véhiculant l'idée que le politique ne se lit pas seulement dans ses messages explicités, mais dans son esthétique, invitant à un nouveau partage du sensible que nous ne manquerons pas de développer.

L'oscillation n'est pas le seul motif reliant les deux écrivains de notre corpus. Malgré des influences et un style différent, de nombreux éléments indiquent que Coe et Kureishi présentent des similitudes : une période de publication similaire allant des années 1990 à nos jours, des thématiques communes (l'Angleterre des années 1970 à nos jours), l'usage d'un ton comique et de nombreuses références à la culture populaire. S'il y a une démarche comparatiste entre les deux auteurs, entre les huit romans analysés et les deux courants auxquels ils sont associés, nous n'aurons de cesse que de trouver un équilibre entre ces deux écrivains au fil des chapitres. Ces huit romans étudiés pourront également être accompagnés de micro-analyses provenant des autres œuvres romanesques des deux écrivains, dans le but d'étayer notre propos. Comme évoquée précédemment, cette étude aborde le postcolonial dans un souci de comparaison avec le postmodernisme ; elle ne prétend pas être une étude spécialisée dans les études postcoloniales, mais vise à questionner cette étiquette dans les romans de Kureishi. Notre corpus ne propose pas de regrouper toute l'œuvre littéraire et artistique des deux auteurs ; il se concentre sur une partie de la fiction romanesque des deux écrivains et non sur d'autres genres tels que la production filmique de Kureishi. Le dialogue entre notre corpus et notre sélection de travaux théoriques au prisme de l'oscillation a en outre pour dessein d'analyser les relations littéraires entre esthétique et politique. Si la conceptualisation de l'oscillation invite à explorer des pôles contraires et leurs forces pendulaires, sa démarche peut privilégier la déconstruction de catégories, de concepts et d'identités hermétiques et polarisés. Pour autant, nous nous efforcerons de ne pas tomber dans une relativisation extrême, mais de trouver un équilibre voire une réconciliation entre deux pôles souvent opposés : essentialisme et nihilisme. Le but ici est de ne pas avoir une posture visant la déconstruction radicale de tout concept, thèse et/ou travaux d'autres chercheurs, mais d'explorer

la légitimité des liens existant entre les textes de notre corpus et leur exégèse à l'aune de l'oscillation.

Développer une démarche autant épistémologique que littéraire de l'oscillation est notre objectif, ce qui nous permettra de mettre en relief le caractère déconstructif et performatif de ces catégories usuelles souvent pensées en termes de binarismes et de dualités tels que dans le domaine des « gender studies ». Si la structure binaire du genre est remise en question et son approche biologisante déconstruite depuis les années 1960 grâce aux travaux de Robert J. Stoller dans *Sex and Gender: The Development of Masculinity and Femininity*¹¹³, ou plus tard l'ouvrage célèbre *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* de Judith Butler¹¹⁴, le binarisme semble encore d'actualité. Dans *The Politics of Postmodernism*, Linda Hutcheon fait d'ailleurs part de ses doutes quant à la disparition de cette logique binaire : « the perhaps unavoidable binary of gender »¹¹⁵.

Nous souhaitons éviter de faire de l'oscillation un concept purement métamoderne et ainsi la réduire à une étiquette supplémentaire. Cette thèse est donc l'opportunité de remettre en perspective la catégorisation des deux écrivains et leur affiliation au postmodernisme et au postcolonialisme, et de façon plus large à des assignations restrictives dues aux courants littéraires. Si nous analysons de façon heuristique le concept d'oscillation, nous observerons que l'oscillation fait appel à plusieurs concepts préalablement étudiés tels que l'hybridité, l'alternative, ou l'invisibilité. Nous essaierons néanmoins de nous démarquer de ces analyses tout en prenant en considération les travaux qui ont été menés sur ces notions.

¹¹³ « *Gender* is a term that has psychological or cultural rather than biological connotations. If the proper terms for sex are 'male' and 'female,' the corresponding terms for gender are 'masculine' and 'feminine'; these latter may be quite independent of (biological) sex. Gender is the amount of masculinity or femininity found in a person, and, obviously, while there are mixtures of both in many humans, the normal male has a preponderance of masculinity and the normal female a preponderance of femininity ». Robert J. Stoller, *Sex and Gender: The Development of Masculinity and Femininity* (1968), Karnac Books, 1984, 9-10.

¹¹⁴ « Originally intended to dispute the biology-is-destiny formulation, the distinction between sex and gender serves the argument that whatever biological intractability sex appears to have, gender is culturally constructed; hence, gender is neither the causal result of sex nor as seemingly fixed as sex ». Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), New York, Routledge, 2006, 8.

¹¹⁵ L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, 20.

Plan de la thèse

La première partie de ce travail sera dévolue à l'étude de l'oscillation sur le plan théorique – mouvements et courants – à partir d'une analyse de notre corpus mobilisant les principaux théoriciens et critiques du postmodernisme ainsi que du post-postmodernisme, des courants privilégiant une dialectique de l'oscillation, elle-même le reflet d'une mise en tension de la mimésis. Vectrice d'une déconstruction de ces classifications, l'oscillation propose en outre de nouvelles grilles de lecture reconfigurant les articulations entre le post-postmodernisme, le postmodernisme, le modernisme et le réalisme. L'oscillation serait un outil critique permettant de porter un regard nouveau sur la catégorisation postcoloniale de l'œuvre de Kureishi, ainsi que la distinction entre hybridité et hybridation, ce que l'oscillation semble mettre au jour. Chez Coe, l'étude de l'oscillation en contexte racial, thématique inhérente au discours postcolonial, serait également le moyen de déconstruire cette affiliation en montrant à quel point elle est une grille de lecture parmi d'autres. Il semblerait par ailleurs que van den Akker et Vermeulen n'explicitent pas vraiment le concept de l'oscillation sur le plan esthétique et politique, alors qu'ils le présentent comme une caractéristique principale dans leurs deux travaux : « Notes on Metamodernism » et l'ouvrage *Metamodernism*. Comme de nombreux autres chercheurs participant de ce discours de fin du postmodernisme, les deux chercheurs se caractériseraient par leurs tentations d'historicisation et de spatialisation de notre ère culturelle. Si les courants et les mouvements apportent un éclairage, il semblerait qu'ils ne rendent pas systématiquement compte de la complexité d'une œuvre.

Dans un second temps, il sera question d'esthétique et de politique oscillatoires sur le plan des identités. Nous analyserons les dynamiques pendulaires au prisme de plusieurs concepts participant autant de la construction que de la déconstruction¹¹⁶ des identités nationales et intimes : la nostalgie, la contradiction et certaines notions connexes, le sexe et le genre sexué. L'analyse de la nostalgie,

¹¹⁶ Nous verrons que le caractère « déconstructible » des identités n'est pas sans rappeler les travaux sur la déconstruction de Jacques Derrida.

thématique illustrant des modalités oscillatoires, autant spatiales que temporelles, autant collectives que privées, semble effectivement participer de la déconstruction d'une identité anglaise qui se voudrait immuable dans le temps et dans l'espace. Les mécanismes oscillatoires tels que le dilemme, l'indécision, la contradiction et le paradoxe, occupent une place centrale dans notre corpus qui s'inscrit également dans une logique de déconstruction de la notion d'identité. L'esthétique oscillatoire du sexe et du genre propose à son tour une lecture politique à la croisée de plusieurs disciplines, se révélant en outre une force d'ébranlement à l'idée d'identité. Les jeux oscillatoires entre les genres et les identités sexuelles donnent effectivement lieu à une interchangeabilité des postures genrées, remettant en question une identité dévolue à être fixe et statique. Ils montrent à quel point ces notions identitaires sont malléables, autant constructibles que « déconstructibles » quand elles ne sont pas reléguées à leur caractère performatif. L'oscillation, propice à ces questionnements, contribue ainsi à déconstruire la rigidité des frontières habituelles entre les genres sexués et littéraires, et fait vaciller les acceptions genrées traditionnelles et archétypales. Les mécanismes oscillatoires paraissent en outre au cœur de la construction des personnages, qui paradoxalement sont déconstruits par des notions telles que le paradoxe, l'alternative, l'indécision ou le dilemme. L'indécision, autre forme d'oscillation, prend une place prépondérante dans la fiction des deux auteurs étudiés, que ce soit à travers des personnages tentant de s'orienter malgré leur indécision, ou bien d'autres se trouvant confrontés à des dilemmes. De plus, l'oscillation n'est pas éloignée de la notion d'alternative invitant à s'interroger sur ses nuances sémantiques en français comme en anglais. Si le terme révèle deux sens différents, voire interchangeables selon la langue employée, l'oscillation permettra d'incarner une éthique moins dichotomique réconciliant les contraires et les sémantiques du concept d'alternative.

Enfin, dans notre troisième partie, ces observations sur les interactions entre l'esthétique et les politiques de l'oscillation sur un plan identitaire pourront être élargies aux sphères satirique, spatiale et narrative dans l'œuvre des deux écrivains. Si de prime abord la fiction politique est souvent associée à la politique

dans son acception la plus courante (espace du pouvoir) et au mode de la satire, les romans de Coe et de Kureishi paraissent s'en éloigner pour faire montre d'une politisation s'exprimant autrement, investissant des « espaces autres »¹¹⁷ pour paraphraser Michel Foucault, notamment au moyen d'une esthétique idéologique, spatiale et narrative où s'exercent des forces oscillatoires. Force est de constater que la dimension satirique des œuvres de Coe a constamment évolué au fil de sa carrière : d'une cible précise et clairement identifiable dans *What a Carve Up!*, sa fiction se fait plus empreinte d'une critique ancrée dans l'oscillation idéologique. Condamnant autrement, donnant l'impression d'édulcorer sa veine satirique, l'esthétique de Coe serait plus dialogique et propice à une désorientation et un écart idéologique, ainsi qu'à une lecture éventuellement plus pragmatique, permise grâce à des modalités oscillatoires. Cette mise à distance laisserait donc une place plus conséquente pour tout lecteur d'exprimer son libre-arbitre. Coe semble en outre concevoir un roman politique puisant sa force dans une esthétique autant politisée que politisante à travers le genre gothique, faisant s'entrechoquer imaginaire et réalisme, visibilité et invisibilité, et faisant de la spectralité la pierre angulaire du paysage politique britannique contemporain. Les espaces et la narration donneraient ainsi lieu à de nouvelles hétérotopies politiques rendues possibles grâce à des formes et des logiques oscillatoires. Le territoire, que ce soit la capitale, la banlieue ou la province, semble mettre à l'honneur une esthétique de l'oscillation réactivant des codes réalistes du XIX^e siècle, plus précisément gaskelliens, où l'espace se mue en un corps discursif. En sus de dissoudre un centrisme londonien, ces nouvelles topographies seraient bâties sur une polarisation des espaces et des contraires, des notions dynamiques tels que l'errance et le nomadisme, auxquelles se greffent des problématiques sociales et politiques, voire ontologiques et existentielles. Ces mouvements et ces mécanismes oscillatoires des espaces, entre les mouvements et les genres, auraient un rôle non négligeable dans la déconstruction de ce débat théorique et idéologique tendant à essentialiser et périodiser la littérature. Par ailleurs, ces liens entre esthétique et politique ne sont

¹¹⁷ « Des espaces autres », conférence donnée en 1967 par Michel Foucault et publiée plus tard sous ce titre.

pas sans fournir une nouvelle grille de lecture sur le plan narratif. Les techniques de Coe visant à faire osciller les voix et les regards au moyen d'une narration alternant intrusion et polyphonie, feraient en sorte qu'aucune voix n'empiète sur l'autre. La coïncidence, un des thèmes phares de Coe, n'est pas sans exploiter des dynamiques oscillatoires, tant elle semble prendre la forme d'un balancier reliant l'intime et le politique. Pour finir, nous constaterons que la fiction de Kureishi emploie également des structures narratives reposant sur des dynamiques oscillatoires vectrices d'une dimension philosophique, notamment ontologique, qui questionne la perception et son lien avec l'existence. Les mouvements de va-et-vient entre une narration caractérisée par un certain voyeurisme quelque peu scopophilique et une autre encline à l'exhibitionnisme, abordent le lien entre voir et être vu, ainsi que leur symbolique sociale et politique. Ainsi, les romans de notre corpus nous invitent à penser l'oscillation autant en tant que concept déconstruisant les identités, les genres et les courants, qu'en tant que creuset esthétique propre à construire de nouvelles idées politiques.

I. **POLITIQUES THÉORIQUES ET
CRITIQUES D'UNE
OSCILLATION
MÉTAMODERNISTE**

1. UNE OSCILLATION MÉTAMODERNISTE : DÉCONSTRUCTION ET MISE EN TENSION

A. POSTMODERNISME, POST-POSTMODERNISME : LA DIALECTIQUE CONTINUE DE **L'OSCILLATION**¹¹⁸

Plusieurs décennies après la publication de *The Dismemberment of Orpheus* (1971) de Hassan et *La Condition postmoderne* (1979) de Lyotard, parmi les premiers ouvrages à poser les jalons de la postmodernité et du postmodernisme, l'influence de ces courants sur la structure politico-économique ainsi que la production artistique et culturelle des sociétés occidentales semble aujourd'hui incontestable. La postmodernité, dont l'objectif a été de définir une période aussi bien sur le plan culturel que politique, présente néanmoins des zones d'ombre faisant coexister une multitude d'interprétations différentes et de définitions propres à chaque théoricien¹¹⁹. Ces définitions aux frontières floues vont de pair avec le caractère insaisissable du postmodernisme que Hutcheon, une des grandes figures de la théorisation du courant, qualifie par les termes suivants : « contradictory », « self-contradictory », « contradiction », « opposites », « paradoxically »¹²⁰. De façon similaire, dans son essai « Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust », Hassan avance que le postmodernisme est en lui-même un mouvement flou¹²¹ dont la définition est ardue¹²² et manque de clarté : « What lies beyond postmodernism? Of course, no one knows; we hardly know what postmodernism was »¹²³, « I am not at all certain, for I know less about it today than I did some

¹¹⁸ Cette première section vise à analyser l'oscillation au sein du discours postmoderniste dont le but est de supplanter le postmodernisme. Elle sera principalement théorique.

¹¹⁹ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, 4.

¹²⁰ L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, 1-2.

¹²¹ L'hypermodernisme de Gilles Lipotevsky souligne également la dimension floue et démodée du postmodernisme tout comme le performatisme de Raoul Eshelman.

¹²² Hassan propose tout de même certaines caractéristiques du postmodernisme : « fragments, hybridity, relativism, play, parody, pastiche, an ironic, sophisticated stance, an ethos bordering on kitsch and camp ». I. Hassan, « Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust », *Supplanting the Postmodern*, *op. cit.*, 16.

¹²³ *Ibid.*, 15.

thirty years ago »¹²⁴, « a conceptual ectoplasm »¹²⁵. Cette incapacité à définir le postmodernisme est rendue d'autant plus forte que le postmoderne – à l'instar des travaux de certains chercheurs que nous explorerons dans cette section – tend à brouiller la distinction entre le postmodernisme, affaire d'esthétique, et la postmodernité considérée comme condition sociale et politique générale¹²⁶. Ce brouillage terminologique semble transparaître dans les travaux de van den Akker et Vermeulen.

Ce hiatus idéologique suscite un engouement et une opportunité pour redéfinir le postmodernisme et surtout écrire sa fin, faisant apparaître une tension en direction de pôles opposés : entre persistance et déclin, vie et mort, continuité et rupture entre le modernisme et le réalisme. Ce flou conceptuel se révèle un excellent terreau pour l'émergence d'une multitude de néologismes dont le « post-postmodernisme », terme utilisé pour la première fois par Tom Turner en 1996 dans son ouvrage sur l'architecture *City as Landscape: A Post Post-Modern View of Design and Planning*. Jeffrey T. Nealon reprend d'ailleurs ce terme dans *Post-postmodernism* en 2012 mais de nombreuses voix s'élèvent pour dire que cette terminologie n'est pas satisfaisante, comme ici celle de Hutcheon en 2002 : « Post-postmodernism needs a new label of its own, and I conclude therefore, with this challenge to readers to find it – and name it for the twenty-first century »¹²⁷. Cette insatisfaction terminologique a engendré pléthore de concepts visant à supplanter le postmodernisme, et parmi ceux-ci, nombreux sont ceux qui présentent des similitudes dans des domaines pourtant très variés : arts visuels, architecture, littérature. Cette mise à mort du postmodernisme nourrissant une esthétique de la fin et du deuil semble paradoxalement redéfinir l'épistémologie du postmodernisme, et ce, dans une logique oscillatoire. Cette dialectique de la vie et de la mort du postmodernisme oscillant entre l'acceptation que le postmodernisme est arrivé à sa fin et le désir, voire le besoin, d'un nouveau terme pour définir notre

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Ibid.*, 16.

¹²⁶ L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, 167.

¹²⁷ *Ibid.*, 181.

ère culturelle, contribue à redessiner la physionomie et la dynamique du postmodernisme.

Cette émulation terminologique dont le métamodernisme fait partie, permettrait par ailleurs un recalibrage du postmodernisme comme étant éventuellement un prolongement de courants pré-postmodernes et non une rupture comme présentée dans le célèbre tableau d'oppositions entre le postmodernisme et le modernisme chez Hassan¹²⁸. Les dimensions réalistes et modernistes de notre corpus, analysées dans notre deuxième section, ainsi que l'attrait de nombreux chercheurs pour le retour en force du réalisme et du modernisme, invitent à considérer d'un œil neuf le positionnement du postmodernisme à l'égard de ces courants. Nous présenterons les travaux des principaux chercheurs dont le discours sur la fin du postmodernisme articule une dynamique oscillatoire en portant une attention particulière sur le métamodernisme présentant de nombreux points similaires avec des travaux antérieurs. Ce constat nous conduit à nous demander si la thèse métamoderniste ne serait pas un « recyclage » du débat théorique actuel et l'illustration d'une périodisation culturelle accrue sous une terminologie nouvelle. Notre réflexion, qui dans cette première section a pour objectif d'analyser le débat théorique actuel, ne vise pas à trouver quel terme remplacera le postmodernisme, mais à montrer qu'il fait actuellement l'objet d'un débat ancré dans l'oscillation entre fin et renouveau, entre vie et mort, entre continuité et rupture, qui propose une nouvelle conceptualisation épistémologique et ontologique du postmodernisme.

En 2002, Hutcheon affirme que le postmodernisme appartient au passé : « the postmodern may well be a twentieth-century phenomenon, that is, a thing of the past. Now fully institutionalized, it has its canonized texts, its anthologies, primers and readers, its dictionaries »¹²⁹, « Let's just say: it's over »¹³⁰. Il ne serait

¹²⁸ I. Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1971), 2nd Edition, Madison, The U of Wisconsin Press, 1982, 268.

¹²⁹ L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, 165.

¹³⁰ *Ibid.*, 166.

plus pertinent dans la mesure où son pouvoir de contre-discours et sa rhétorique subversive, auxquels se sont ralliés les mouvements féministes, postcoloniaux et « queer », se seraient institutionnalisés dans le monde de la culture et de l'éducation. La fin et l'échec du postmodernisme résideraient non seulement dans son institutionnalisation, mais également dans son passage de contre-discours à *doxa*¹³¹. La dynamique du « either/or » et du « both/and » est mentionnée par Hutcheon dans son article « Gone Forever, But Here to Stay: The Legacy of the Postmodern »¹³², bien avant van den Akker et Vermeulen. Selon elle, la dynamique du « both/and », une dynamique oscillatoire, serait à l'origine du postmodernisme :

Postmodernism in both fiction and photography – the main focus of this book – could be said to have been born of the particular confrontation between realist referentialism and modernist reflexivity, between the historical and the parodic, or the documentary and the intertextual. But this particular confrontation ended in a typically postmodern truce: no 'either/or' decision was required; the more inclusive 'both/and' prevailed.¹³³

Il est fort probable que les racines du métamodernisme proviennent de cette dynamique et de cette confrontation dont Hutcheon parle dès 2002 au sujet du postmodernisme, entre le modernisme et le réalisme, l'histoire et la parodie, avec toutefois une dynamique plutôt inclusive, celle du « both/and ». Hutcheon nous alerte toutefois contre cette catégorisation littéraire : « Literary historical categories like modernism and postmodernism are, after all, only heuristic labels that we create in our attempts to chart cultural changes and continuities »¹³⁴.

Dans son article de 2007¹³⁵ dont le titre annonce clairement cette dynamique de l'oscillation au sein du postmodernisme, Hutcheon positionne également la critique dans une logique de l'opposition : « Two opposing impulses clashed in the late twentieth-century writing of the cultural history of the postmodern »¹³⁶. Deux camps s'opposeraient depuis la fin du XX^e siècle où l'un affirme la fin et l'échec du postmodernisme (Terry Eagleton et Christopher Norris

¹³¹ L. Hutcheon, « Gone Forever, But Here to Stay: The Legacy of the Postmodern », *Supplanting the Postmodern*, *op. cit.*, 10.

¹³² *Ibid.*, 10.

¹³³ L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, 166.

¹³⁴ *Ibid.*, 181.

¹³⁵ L. Hutcheon, « Gone Forever, But Here to Stay: The Legacy of the Postmodern », *Supplanting the Postmodern*, *op. cit.*, 10.

¹³⁶ *Idem.*

entre autres), et l'autre avance la pluralité et la continuité du postmodernisme comme Charles Altieri dans *Postmodernisms Now*. Hutcheon conclut que le postmodernisme est à la fois mort – politiquement – et vivant de par l'héritage qu'il laisse, et ce dans une dynamique du « both/and » : « Where does this leave the postmodern politically today? Is it dead or alive? The answer is: 'yes'. In other words, 'both/and' is more appropriate than 'either/or' in addressing this issue »¹³⁷. Ainsi, le postmodernisme oscillerait entre survivance esthétique et mort politique, celle de la fin d'un contre-discours.

Dire que le postmodernisme est à la fois vivant et mort contribue à renforcer le discours postmoderniste de la fin, ce qui le maintient en vie. Tout comme Hutcheon, Josh Toth and Neil Brooks affirment que le postmodernisme persiste malgré son déclin voire sa mort, ce qui alimente une certaine esthétique du deuil postmoderniste. Cette mort idéologique dont le glas sonne à partir de la chute du mur de Berlin et dont le coup de grâce est porté lors des attentats du 11 septembre 2001, permettrait à Toth and Brooks de périodiser le postmodernisme. Les deux auteurs citent une conférence intitulée « The End of Postmodernism: New Directions » en 1991 incluant Hassan, John Barth, Raymond Federman, William Gass et Malcom Bradbury, dont l'objectif est de redessiner les contours du postmodernisme. Cet évènement posant les jalons d'une nouvelle ère éloignée du solipsisme, de la vacuité sociale et éthique, se veut un retour au réalisme, au religieux et à l'éthique. Le postmodernisme, contre-discours qui rejette tout discours utopiste, se serait révélé un échec dans son discours anti-idéologique selon Toth and Brooks, faisant écho aux travaux de Hutcheon. L'échec du postmodernisme s'expliquerait par sa stratégie d'effacement des pôles contraires où l'écart esthétique serait synonyme de vide éthique et idéologique :

An aesthetic that aimed to dismantle binary distinctions, that attempted (more specifically) to destabilize the opposition between high and low culture, becomes (itself) a vacuous and in-effectual aesthetic of the elite. It is, after all, the 'elitism' of postmodernism that most critics identify as its most glaring failure.¹³⁸

¹³⁷ *Ibid.*, 11.

¹³⁸ Josh Toth et Neil Brooks, « Introduction: A Wake and Renewed », *Supplanting the Postmodern*, *op. cit.*, 214.

À l'instar de nombreux chercheurs, Toth et Brooks prônent le retour de valeurs telles que la spiritualité, l'authenticité, l'éthique, mais surtout le besoin de réalisme pour contrer le postmodernisme considéré comme élitiste, inaccessible et incapable de représenter le réel, un des aspects du métamodernisme.

Paradoxalement, le postmodernisme que les deux chercheurs critiquent aurait échoué parce qu'il ne serait pas mort : « Postmodernism failed *because it didn't die* »¹³⁹. Leurs travaux soulignent l'hégémonie passée du postmodernisme à travers le deuil du postmodernisme tout en aspirant à d'autres formes de productions culturelles. Comme de nombreux théoriciens, Toth et Brooks continuent de porter un projet qui semble postmoderniste tout en le critiquant. Ils expriment une critique révélant toutefois une affinité avec le postmodernisme tout en dépassant les paramètres du courant et en y ajoutant une dimension réaliste et nostalgique. Le titre de leur article évoque à la fois la veillée funéraire et le réveil (« wake ») et joue avec cette sémantique ambiguë, d'où une oscillation entre la mort et la vie tangible : « What we have inherited from postmodernism cannot be denied, or rejected outright. To a certain extent, then, attending the wake of postmodernism is also a matter of awakening postmodernism »¹⁴⁰. Les deux critiques semblent se positionner dans la lignée de Klaus Stierstorfer affirmant le retour d'idéologies pré-postmodernes tout en tirant des leçons du postmodernisme, une oscillation éthique des courants littéraires où la prise de recul critique est conseillée :

Whether it is the more universal interest in the possible foundations of a general or literary ethics in a world of globalization, or the more specific and local issues of identities, scholars and writers alike nevertheless continue to find themselves in the dilemma of facing the deconstructive gestures inherent in postmodernist thought while at the same time requiring some common ground on which ethical agreements can be based. Hence some form of referentiality, even some kind of essentialism is called for.¹⁴¹

Les propos concernant le *renewalism* de Toth manifestent également une esthétique de l'oscillation critique :

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, 215.

¹⁴¹ Klaus Stierstorfer, « Introduction: Beyond Postmodernism – Contingent Referentiality? », in Klaus Stierstorfer, dir., *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*, Berlin, Walter de Gruyter, 2003, 1-10, 9-10.

it is neither a reactionary return to the (ethical) imperatives of modernism nor a revival of the traditional forms of realism and ethical discourse that proliferated in the nineteenth century. What comes after postmodernism, then, is (perhaps) best described if we recall the ethical paradoxes explored by Derrida in his most recent work; this period of renewal, of renewalism, is, in other words, a period of 'faith without faith', of 'religion without religion', of 'mimesis without mimesis'.¹⁴²

Le concept de *renewalism* s'inscrit dans une dynamique dialectique oscillatoire bien que Toth n'utilise pas ce terme. Reprenant Raymond Carver, il écrit :

We are...constantly moving between a promise of representative experience, its subversion and its subsequent restitution – a movement that is received time and again by (the neo realist) strategy of recharging the realistic surface of the text with a meaning that cannot be firmly grasped.¹⁴³

Autre illustration d'une logique oscillatoire : « this apparent return to realism...signals the end of metafiction as a privileged aesthetic style while simultaneously identifying both itself and metafiction as equally contingent and equally relevant 'language games' »¹⁴⁴ . Sans entrer dans les détails, l'altermodernisme de Nicholas Bourriaud avançant que le postmoderne est mort dans « Altermodern Manifesto: Postmodern is Dead » (titre de son manifeste), présente également une dynamique oscillatoire de la fiction entre image et texte. Ce que Bourriaud appelle altermodernisme¹⁴⁵, est un courant qui prendrait racine dans l'autre (alter) et suggèrerait une multitude de possibilités, d'alternatives, un art d'aujourd'hui qui aurait besoin de se réinventer, synthèse du modernisme et du postcolonialisme.

Cette dialectique de l'oscillation prenant différentes formes au sein du postmodernisme réévalue également son lien avec les courants qui l'ont précédé, notamment le modernisme. Plusieurs voix soutiennent que le modernisme est de retour ou que le postmodernisme en serait la continuité, conduisant à un recalibrage du mouvement. Or, si le métamodernisme est une oscillation entre le modernisme et le postmodernisme, deux courants perçus comme étant contraires,

¹⁴² J. Toth et N. Brooks, « Introduction: A Wake and Renewed », *Supplanting the Postmodern*, op. cit., 216.

¹⁴³ J. Toth, « from The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary », in David Rudrum et Nicholas Stavris, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 219-249, 221.

¹⁴⁴ *Idem.*

¹⁴⁵ Nicolas Bourriaud, « Altermodern », *Altermodern*, London, Tate Publishing, 2009, 11-24.

une logique s'inscrivant dans la continuité remettrait en cause le concept de van den Akker et Vermeulen. Steven Connor développe en effet l'idée que le postmodernisme est une continuité du modernisme : « Indeed, Lyotard was inclined to see postmodernism as the reactivation of principles that had flared up first in modernism »¹⁴⁶. Le premier point en commun entre les modernistes et les postmodernistes est notamment ce refus de la modernité : « Where the modernity refused by modernists was the modernity of urban transformation, mass production and speed of transport and communications, the modernity refused by postmodernists was that of consumer capitalism »¹⁴⁷. Dans la même veine, Alan Kirby ne voit pas de différences entre postmodernisme, modernisme et romantisme : un fétichisme de l'auteur est conservé même quand ce dernier tente de le démystifier. Le *remodernism* de Billy Childish and Charles Thomson, bien que principalement centré sur la peinture, défend par ailleurs la continuité du modernisme, fondé sur la sincérité, un terme qui revient souvent, tout comme l'authenticité (« a quest for authenticity »¹⁴⁸), le spirituel et la fin de l'ironie postmoderne¹⁴⁹ dans les travaux métamodernes. Childish et Thomson sont d'ailleurs très critiques à l'égard du postmodernisme « idiocy », « balderdash »¹⁵⁰. Le *remodernism* présente également une forme oscillatoire : « a meeting of the conscious and unconscious, thought and emotion, and spiritual and material, private and public ». Lipotevksy est un autre chercheur qui affirme que la modernité n'est pas arrivée à sa fin à travers son néologisme « hypermodernisme »¹⁵¹, une forme excessive d'individualisation.

Après ces différents concepts illustrant une dialectique de l'oscillation, portons notre attention sur le métamodernisme afin de voir s'il s'inscrit dans la même dynamique entre vie et mort, rupture et continuité, et si certaines similitudes

¹⁴⁶ Steven Connor, « Postmodernism Grown Old », *Supplanting the Postmodern*, op. cit., 31-48, 37.

¹⁴⁷ *Idem*.

¹⁴⁸ B. Childish et C. Thomson, « The Stuckist Manifesto (est.1999) », *Supplanting the Postmodern op. cit.*, 104.

¹⁴⁹ B. Childish et C. Thomson, « The Stuckist Manifesto (est. 1999) », 104-106 et « Remodernism », in David Rudrum David et Nicholas Stavris, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 107-109.

¹⁵⁰ *Idem*.

¹⁵¹ Gilles Lipotevsky, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

avec d'autres concepts sont décelables. De prime abord, le motif de l'oscillation semble être la pierre angulaire des travaux des deux chercheurs, ne fût-ce que par le préfixe « méta » qui véhicule cette dynamique grâce aux termes-notions « with », « between » et « beyond » : « metamodernism should be situated epistemologically *with* (post) modernism, ontologically *between* (post) modernism, and historically *beyond* (post) modernism »¹⁵². Ainsi, van den Akker et Vermeulen conçoivent que le métamodernisme – ontologiquement – oscille plus précisément entre l'enthousiasme moderne¹⁵³ et l'ironie postmoderne, se situant sur le plan historique après le postmodernisme arrivant à terme avec les attentats du 11 septembre 2011, tout comme dans les travaux de Toth et Brooks. Van den Akker et Vermeulen essaient de contextualiser notre période en partant du constat que les attentats, les crises économiques et les défis écologiques auraient accéléré cette transition métamoderniste qui se veut une fin au scepticisme postmoderne et un désir de réponses. Cette ontologie s'inscrit également dans une dynamique du « both-neither » comme explicité préalablement et métaphore de la *metaxis* « between », entre désir moderne de sens et doute postmoderne (ironie, pastiche et métafiction). Cette tension oscillatoire dans le « both-neither » s'oppose à sa version postmoderne du « neither-nor » qui serait plutôt dans l'entre-deux et non dans l'oscillation. Selon eux, le métamodernisme vise à reconstruire alors qu'une esthétique, une politique voire une éventuelle éthique de l'oscillation montreront le contraire au fil de notre étude. Il apparaîtrait aujourd'hui au prisme d'une sensibilité néoromantique oscillant entre des pôles contraires. Il est vrai que des traces de la littérature romantique sont palpables chez Coe : la glorification d'un passé insaisissable, le mystique, la naïveté et l'innocence de l'enfance. Comme de nombreux théoriciens qui alimentent cette dialectique de l'oscillation, les deux chercheurs soutiennent que des caractéristiques du postmodernisme subsistent et voient dans le néoromantisme le successeur du métamodernisme, qui n'est alors qu'une transition. Les idées principales du métamodernisme dans l'essai « Notes

¹⁵² R. van den Akker et T. Vermeulen, « Notes on Metamodernism », *Supplanting the Postmodern*, *op. cit.*, 310.

¹⁵³ Il semblerait qu'ils aient souvent tendance à confondre « modern » et « modernist ».

on Metamodernism » sont les mêmes que dans l'ouvrage *Metamodernism* et ressemblent beaucoup aux thèses d'autres concepts : désir d'espoir, importance de l'authenticité (comme le *remodernism*), retour du statut du sujet individuel comme source d'expression et d'exploration (comme le *remodernism*, le *renewalism*, le performatisme et l'automodernisme), opposition au refus de réalisme du postmodernisme, mais elles ne rejettent pas pour autant le scepticisme postmoderne. En revanche, la grande différence avec ces autres thèses – à l'exception d'une – est que le métamodernisme décrit un processus qui essaie d'atteindre l'authenticité et du sens sans y parvenir¹⁵⁴, ce qui ressemble fort à la thèse *renewalist* de Toth : atteindre le sens sans parvenir à le saisir ou encore ses idées sur l'impossible possibilité dans *The Passing of Postmodernism*. De façon similaire, van den Akker et Vermeulen affirment les propos suivants : « Inspired by a modern naïveté yet informed by postmodern skepticism, the metamodern discourse consciously commits itself to an impossible possibility »¹⁵⁵. Comme dans l'essai de Hassan dans sa section « On spirit and the void », le métamodernisme prône l'idée d'un retour au spirituel. Dans « Notes on Metamodernism », les deux chercheurs citent clairement ces travaux en lien avec le post-postmodernisme, ce qui montre qu'ils ont connaissance de leurs thèses (Lipotevsky, Kirby, Samuels) et d'une éventuelle récupération idéologique. Alors que leurs travaux présentent de nombreuses similitudes avec d'autres thèses, van den Akker et Vermeulen se montrent très critiques à l'égard de ces autres chercheurs, affirmant que leurs principales idées s'articulent autour de progrès technologiques, d'une lecture radicale du postmodernisme, essentiellement capitaliste (notamment à travers ses excès) et spatiale, sans réelle continuité avec la condition postmoderne. Leur critique se montre également très acerbe envers l'altermodernisme de Bourriaud – synthèse du modernisme et du postcolonialisme – qu'ils qualifient comme étant peu claire, évasive voire incompréhensible. Alors qu'ils semblent avoir puisé de

¹⁵⁴ R. van den Akker et T. Vermeulen, « Notes on Metamodernism », *op. cit.*, 322.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 315.

nombreuses idées chez ces chercheurs, ce sont les plus virulents à l'égard de leurs confrères dans le débat autour de la fin du postmodernisme.

La terminologie d'oscillation comme caractéristique principale est certes nouvelle, n'ayant jamais été le point névralgique de tout concept théorique, mais la thèse métamoderniste est à relativiser de par son historicisation et sa périodisation culturelle accrues, ses fortes ressemblances avec d'autres concepts, une conceptualisation quelque peu vague du modernisme et du postmodernisme, couplée d'une dichotomie importante entre ces mouvements qui paraissent davantage s'inscrire dans la continuité que dans la rupture. En effet, l'autre problématique du métamodernisme est que les deux chercheurs opposent le modernisme et le postmodernisme, ce que critique Rancière, par exemple : « L'opposition simpliste entre le moderne et le postmoderne empêche de comprendre les transformations du présent et leurs enjeux »¹⁵⁶. Pour Rancière dans *Malaise dans l'esthétique* : « Il n'y a pas de rupture dans la modernité »¹⁵⁷, « Nul besoin d'imaginer une rupture « postmoderne » brouillant la frontière qui séparait le grand art et les formes de la culture populaire. Le brouillage des frontières est aussi vieux que la « modernité » elle-même »¹⁵⁸, « Il y a une contradiction originaire et sans cesse à l'œuvre »¹⁵⁹. L'esthétique moderne, selon Rancière, n'est pas une entité monolithique, mais est fondée sur des contradictions et des paradoxes en œuvre. D'après Rancière, qui paraît lui aussi articuler une dialectique de l'oscillation entre des pôles contraires : « le modernisme n'a été qu'une longue contradiction entre deux politiques esthétiques opposées, mais opposées à partir d'un même noyau commun, liant l'autonomie de l'art à l'anticipation d'une communauté à venir, liant donc cette autonomie à la promesse de sa propre suppression »¹⁶⁰, « Sous le scénario de la modernité et de la post-modernité, comme sous l'opposition scolaire de l'art pour l'art et de l'art engagé, il nous faut donc reconnaître la tension

¹⁵⁶ J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2004, 168.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 60 et 53.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 69.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 53.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 168-169.

originaires et persistantes des deux grandes politiques de l'esthétique »¹⁶¹. Nous serions ainsi dans la continuité, le prolongement d'une tension entre des pôles contraires existant depuis le modernisme. De plus, Rancière soutient que nous ne sommes pas dans une autre époque, mais plutôt dans une période de tension entre deux types de politiques opposées : « l'esthétique a sa politique ou plutôt sa tension entre deux politiques opposées : entre la logique de l'art qui devient vie au prix de se supprimer comme art et la logique de l'art qui fait de la politique à la condition expresse de ne pas en faire du tout »¹⁶², « Mais ces notions de modernité et de postmodernité projettent abusivement dans la succession des temps des éléments antagonistes dont la tension anime tout le régime esthétique de l'art. Celui-ci a toujours vécu de la tension des contraires »¹⁶³. Nous arriverions à des points importants de tension quand cette oscillation entre des politiques esthétiques atteint un pic. Ainsi, une lecture chronologique de telle ou telle politique esthétique ne paraît pas convaincante. Dans tous les cas, cela confirme encore une fois que ces courants s'inscrivent dans la continuation et remet en perspective l'avènement même du postmodernisme et du métamodernisme. Le modernisme ne serait donc pas mort et le postmodernisme serait une pure création de la critique, tout comme ces nombreux concepts autour de la fin du postmodernisme.

En somme, la dialectique de l'oscillation dans ce discours de la fin semble paradoxalement alimenter la survivance du postmodernisme, et ce, dans un contexte épistémologique flou où de nombreux chercheurs semblent exprimer des idées similaires au prisme de concepts différents. Autrement dit, le métamodernisme propose une réflexion qui semble déjà articulée dans d'autres travaux datant de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècles tout en attirant l'attention sur sa singularité théorique. Notre réflexion sur l'oscillation met en lumière une éventuelle course terminologique où l'avènement de nombreux

¹⁶¹ *Ibid.*, 62.

¹⁶² *Ibid.*, 66.

¹⁶³ *Ibid.*, 60.

néologismes prônant la fin du postmodernisme, révèle davantage des stratégies pour légitimer de nouveaux concepts.

L'oscillation sur le plan théorique contribue à déconstruire ces mouvements et les articulations pensées entre ces derniers – rupture ou continuité – pour offrir un paradigme davantage ancré dans le prolongement. Quand bien même nous serions dans une phase transitoire, comme l'avance le métamodernisme, notre réflexion suggère que toute périodisation littéraire et culturelle présente ses limites. D'après la critique qui voit dans le postmodernisme son déclin, voire sa mort, tout en exprimant la persistance d'éléments postmodernes voire pré-postmodernes, la mimésis paraît signer son grand retour. Ce retour au réalisme, que le modernisme et le postmodernisme avaient pourtant remis en cause, peut s'expliquer par cet intérêt grandissant pour les questions politiques, sociétales et identitaires dans la fiction britannique contemporaine. La présence de nombreux éléments affiliés au réalisme social dans notre corpus peut être vue comme une réaction à l'esthétique postmoderne, mais certaines caractéristiques subsistent : la présence de jeux métafictionnels, la mise en évidence de l'artificialité de l'illusion mimétique, le mélange de la culture populaire et classique, le pastiche et la parodie. De nombreuses caractéristiques du réalisme, du modernisme ou encore du postmodernisme sont présentes, ce qui indique que la rupture entre ces mouvements et le débat sur la mort du postmodernisme sont à relativiser.

B. OSCILLATION MÉTAMODERNISTE ENTRE
 RÉALISME, MODERNISME ET
 POSTMODERNISME : LA MIMÈSIS EN TENSION

Selon van den Akker et Vermeulen, les années 2000 sont celles d'un retour en force de certaines influences modernistes voire réalistes dans la littérature occidentale : « many Western European and Northern American Literatures that both incorporate and move beyond postmodern authorial strategies by harking back, paradoxically, to modernist, realist or even earlier forms »¹⁶⁴. De nombreuses voix semblent rejoindre ce constat. Ainsi, dans *Reconsidering the Postmodern*, Thomas Vaessen et Yra van Dijk avancent que les littératures européennes contemporaines sont en quête d'une nouvelle position qui tente de réconcilier des éléments postmodernes et pré-postmodernes¹⁶⁵. Dans leur article « Metamodernism: Narrative of Continuity and Revolution », David James et Urmila Seshagiri vont dans ce sens :

a growing number of contemporary novelists – amongst them Julian Barnes, Ian McEwan, Cynthia Ozick, Will Self, and Zadie Smith – place a conception of modernism as revolution at the heart of their fictions, styling their twenty-first literary innovations as explicit engagements with the innovations of the early-twentieth century writing.¹⁶⁶

Mary K. Holland voit en la littérature américaine contemporaine de nombreux parallèles avec le modernisme¹⁶⁷, qu'elle nomme « Metamodernism » :

Inflected with the twenty-first-century mood of possibility for connection within self-conscious acts of language, this truthful tension is also a kind of poststructural, metafictional version of modernism. But it is modernism that is crucially self-aware, literature that is aware of being literature operating in a modernist vein, through postmodernist literary techniques turned toward modernist goals: metamodernism.¹⁶⁸

Ces chercheurs paraissent proposer une grille théorique présentant des ressemblances et développer la thèse que la littérature contemporaine ferait

¹⁶⁴ R. Van den Akker et T. Vermeulen, *Metamodernism*, *op. cit.*, 9.

¹⁶⁵ Thomas Vaessen et Yra van Dijk, « Introduction: European Writers Reconsidering the Postmodern Heritage », in Thomas Vaessen et Yra van Dijk, dirs., *Reconsidering the Postmodern: European Literature Beyond Relativism*, Amsterdam UP, 2011, 7-24, 23.

¹⁶⁶ David James et Urmila Seshagiri, « Metamodernism: Narratives of Continuity and Revolution », *PMLA*, 129 (1), 2014, 87-100, 87.

¹⁶⁷ Mary K. Holland, *Succeeding Postmodernism: Language and Humanism in Contemporary American Literature*, London, Bloomsbury, 2013, 199-203.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 201.

émerger une tension entre et au sein de ces courants littéraires : le modernisme, le postmodernisme et le réalisme. Pourtant, si le métamodernisme s'appuie sur des caractéristiques modernistes, sa définition n'en demeure pas moins floue :

Metamodernism oscillates between what we may call – but what of course cannot be reduced to – post-modern and pre-postmodern (and often modern) predilections: between irony and enthusiasm, between sarcasm and sincerity, between eclecticism and purity, between deconstruction and construction and so forth. Yet ultimately, it points to a sensibility that should be situated beyond the postmodern, one that is related to recent metamorphoses or qualitative changes in Western capitalist societies.¹⁶⁹

Sur le plan esthétique, van den Akker et Vermeulen ne paraissent pas expliciter de façon précise ce qu'ils qualifient de postmoderniste ou moderniste à l'exception des termes suivants fonctionnant de façon dichotomique et dualiste : « irony » et « enthusiasm », « sarcasm » et « sincerity », « eclecticism » et « purity », « deconstruction » et « construction ». Cette définition, dont les qualités peuvent décrire des œuvres aussi bien modernistes que postmodernistes, sous-tend que le postmodernisme et le modernisme serait des courants littéraires opposés. La tension entre les deux courants ne serait-elle pas plus ambivalente ? Oscillant éventuellement à la fois entre rejet et continuité ? Nous verrons que le lien entre le postmodernisme et le modernisme est bien plus complexe qu'une simple vision de rupture entre les deux courants. Sur le plan esthétique, notre corpus semble mettre en relief des techniques et des thématiques qui peuvent se lire à la fois dans des perspectives réaliste, moderniste et postmoderniste. Le métamodernisme peut se révéler un point de départ afin de conceptualiser une politique esthétique et politique voire éthique fondée sur l'oscillation entre ces courants. Les œuvres de Coe et de Kureishi semblent en effet refléter une continuation théorique plutôt qu'une forme de réaction ou de rejet du modernisme ou du réalisme. L'oscillation pourrait donc être envisagée comme un moyen de déconstruire les cadres théoriques et épistémologiques de ces courants considérés comme étant indépendants les uns des autres et de remettre en cause cette périodisation littéraire. Le postmodernisme serait ainsi le fruit d'un prolongement théorique littéraire, une

¹⁶⁹ R. Van den Akker et T. Vermeulen, *Metamodernism*, *op. cit.*, 11.

forme de modernisme étant arrivé à maturation et confronté à une nouvelle crise épistémologique, où la mimésis occupe une place centrale.

La critique a tendance à catégoriser les romans de Coe comme étant postmodernistes et pourtant certains éléments donnent à penser qu'une veine moderniste est perceptible. Bien que la critique actuelle semble vouloir dépasser ces paradigmes, nous nous référons aux acceptions les plus courantes du modernisme afin d'illustrer notre propos. Ce mouvement littéraire voulant rompre avec le réalisme et incarner un tournant dans l'histoire du roman (« turn of the novel »¹⁷⁰) est le terreau d'une myriade d'expérimentations esthétiques, plus particulièrement narratives. Parmi les écrivains modernistes les plus emblématiques se trouvent Virginia Woolf, James Joyce, D.H. Lawrence, T.S. Eliot, qui n'hésitaient pas à théoriser leur vision du roman dans des essais tels que « Modern Fiction » (1919) ou « Mr Bennett and Mrs Brown » (1924) de Woolf, et ce, dans le but de conceptualiser leur rupture avec le réalisme sur le plan narratif, formel et thématique. S'opposant au roman victorien dont le déroulement est linéaire et chronologique, le modernisme veut renouveler la conception et la représentation du temps, privilégiant des structures cycliques et non linéaires à l'instar de *Ulysses* de Joyce ou *Women in Love* de D.H. Lawrence :

we have to drop our manner of on-and-on-and-on, from a start to a finish, and allow the mind to move in cycles, or to flit here and there over a cluster of images. Our idea of time as a continuity in an eternal, straight line has crippled our consciousness cruelly.¹⁷¹

La circularité narrative est un motif que l'on peut associer à l'oscillation sur le plan morphologique et qui fait figure de proue dans les romans de Coe : *Middle England* se termine par une épanadiplose avec la même chanson et la même situation qu'au début où rien n'est résolu malgré la fuite de Benjamin en France, *Number 11* commence et se termine chez la grand-mère de Rachel avec cette vue sur le Minster faisant écho au début du roman, l'épanadiplose est de mise dans *What a Whopper!* où Livia redevient la narratrice, *The Rotters' Club* commence et se termine par une

¹⁷⁰ Malcolm Bradbury, *Possibilities: Essays on the State of the Novel*, London, Oxford UP, 1973, 81.

¹⁷¹ D.H. Lawrence, *Apocalypse*, London, Penguin Books, 1932, 97-98.

discussion entre Patrick et Sophie en 2003, à l'instar de la fin de *The Closed Circle*. À la fin de ce dernier, Benjamin se retrouve par ailleurs là où se trouvait Claire au début du roman. En plus de la structure narrative, de nombreux motifs apparaissent circulaires : *The Rotters' Club* est un cercle composé de Lois et de Benjamin, *The Closed Circle* regroupe seize membres de l'école King William, un autre groupe composé de six membres d'adultes se trouve dans *The Closed Circle*, sans oublier son titre évocateur. Dans ce même roman, le cercle n'est pas identique à l'organisation à King William mais une sorte de prolongement d'une cette société secrète, composée d'adultes et créée par Paul Trotter¹⁷². Le roman s'achève également par une mise en abyme où Sophie et Patrick se retrouvent dans un restaurant pivotant, métaphore de la circularité qui clôt deux récits enchâssés¹⁷³ :

As they told these stories, the platform of the restaurant revolved, and they saw the full moon go by six times, until it was almost midnight, and the smiling waiters and waitresses were standing by the door to the observation floor, waiting for them to leave. And when the full moon was hanging over the Reichstag and the Tiergarten, they knew that it was time to go, and that the circle had closed for the last time.¹⁷⁴

Le roman moderniste fait également la part belle à la répétition, attirant l'attention sur le rythme davantage que sur l'histoire et les personnages. Ainsi, Woolf affirme écrire *The Waves* en suivant un rythme, plutôt qu'une intrigue : « [...] writing *The Waves* to a rhythm not to a plot »¹⁷⁵. Nombreuses sont les illustrations de la répétition dans les œuvres de notre corpus que ce soit la répétition de genres, de motifs, de thématiques ou d'expressions explicites : « Yes – I have learned from my mistakes, and I'm sure I could repeat them perfectly » dans *The Closed Circle*¹⁷⁶, « History repeating itself »¹⁷⁷ dans *Middle England*¹⁷⁸. La circularité n'est pas

¹⁷² Jonathan Coe, *The Closed Circle* (2004), London, Penguin Books, 2014, 206.

¹⁷³ À noter que le caractère rassurant de cette fin peut également être associé à celle que nous retrouvons généralement dans les romans réalistes.

¹⁷⁴ J. Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 420.

¹⁷⁵ Anne Oliver Bell, dir., *The Diary of Virginia Woolf* (1915-1941), 5 vols., London, Hogarth, 1977-1984, vol. III, 316.

¹⁷⁶ J. Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 5.

¹⁷⁷ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 218.

¹⁷⁸ Pamela Thurschwell écrit notamment tout un article à ce propos dans « Genre, Repetition and History in Jonathan Coe », in Philip Tew et Rod Mengham, dirs., *British Fiction Today*, London, Continuum, 2006, 28-39.

seulement narrative, mais également thématique et générationnelle. Dans *The Closed Circle*, lorsque Benjamin pense à Sophie, sa nièce, il se dit :

perhaps some sly process of transference had taken place, unnoticed, and the affinity he had once felt for Lois was being replaced, gradually, by his growing and deepening fondness for Sophie. That would be satisfying, on some level; would have about it something of the symmetry he tended to spend much of his life vainly hunting for: the sense of a circle being closed.¹⁷⁹

La répétition des erreurs et des échecs entre les générations est d'ailleurs la thématique principale de *The Rain Before it Falls*, œuvre dans laquelle les personnages s'efforcent d'échapper au déterminisme familial.

Dans cette trame narrative bousculée, la fiabilité du narrateur va de pair avec sa démystification dans les romans modernistes, et ce, en opposition avec son caractère omniscient dans les romans réalistes. La cohérence du récit n'est pas assurée et est démantelée, composée de contradictions, d'incohérences et de doutes. La psychanalyse et les théories freudiennes sur l'inconscient, ayant entraîné une redéfinition et une désagrégation du moi, ont contribué à cette remise en question du personnage et par extension du narrateur. Dans les romans de Coe, nombreux sont les passages où des parenthèses, points de suspensions, tirets, donnent l'impression que le récit est en suspens. L'importance de la multiplication des points de vue participe à cette narration omnisciente sapée et en opposition avec la narration absolue des romans réalistes. D'ailleurs, pour Jane Goldman, une des questions les plus importantes face à un texte moderniste est de savoir qui parle : « Who is speaking? »¹⁸⁰. Cette question peut se poser dans *Number 11* et dans *What a Carve Up!*.

Un autre élément caractéristique de la littérature moderniste est l'importance accordée à l'intériorité de la conscience contrairement au roman réaliste qui met l'accent sur la représentation de la réalité sociale et extérieure. David Trotter définit le roman moderniste ainsi : « Whatever is described in the most innovative fiction of the period is described in relation to, and only in relation

¹⁷⁹ J. Coe, *The Closed Circle*, op. cit., 252.

¹⁸⁰ Jane Goldman, *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*, Cambridge, Cambridge UP, 2006, 37-38.

to, a perceiving mind »¹⁸¹. Nous verrons néanmoins que Coe et Kureishi ne négligent pas pour autant cette réalité sociale. La conscience des personnages donne l'occasion de techniques formelles dont la plus innovante et représentative de cette exploration est le courant de conscience : « stream of consciousness ». Ce terme est inventé par le philosophe et psychologue William James, frère de Henry James : « [consciousness] is nothing jointed; it flows. A 'river' or a 'stream' are the metaphors by which it is most naturally described [...] Let us call it the stream of thought, of consciousness »¹⁸². Dorothy Richardson est la première écrivaine à utiliser cette technique dans son roman fleuve de treize tomes *Pilgrimage* (1915-1938), mais ce procédé est particulièrement associé aux œuvres de James Joyce, *Ulysses* (1922) et *The Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). Coe utilise cette technique dans *Middle England*¹⁸³, abordée explicitement par Sohan¹⁸⁴, et *The Rotters' Club*¹⁸⁵, deux romans dans lesquels deux chapitres de cinq et trente pages sont des pastiches du flux de conscience. Dans le but de saisir le processus de la pensée de Benjamin, s'enchaînent des associations de sensations, de perceptions, de souvenirs et d'idées par le biais d'une syntaxe fragmentée et d'une ponctuation dérégulée. Ces sauts associatifs voire dissociatifs donnent lieu à des allers-retours dans le temps et dans l'espace. C'est dans ces chapitres où Benjamin se focalise sur l'écriture du moment que l'esthétique de Coe semble être la plus expérimentale et la plus alternative au sens anglais du terme. Ce n'est pas seulement l'étirement d'un moment, d'un instant qu'il veut saisir et prolonger, mais c'est également celui de la phrase qu'il étire pour mieux compresser une multitude de thématiques, d'interrogations et d'anecdotes antagonistes. Cette écriture qui s'affranchit des règles syntaxiques, oscillant entre étirement et compression, prenant des allures d'expérience moderniste voire impressionniste, témoigne d'une conscience à la

¹⁸¹ Michael Levenson, *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge UP, 1999, 71.

¹⁸² William James, *Principles of Psychology*, 2 vols., New York, Dover Publications, William James, *Principles of Psychology*, 2 vols., New York, Dover Publications, (1950 unabridged reprinting), 239.

¹⁸³ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 335-340.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 101.

¹⁸⁵ J. Coe, *The Rotters' Club*, *op. cit.*, 381-311.

dérive dont le caractère décousu reflète le déchirement du tissu social britannique dans les années 1970.

Dans le pénultième chapitre de *The Rotters' Club* où le temps paraît suspendu grâce à cette phrase de presque quatorze mille mots, Benjamin souhaite capturer un moment qu'il cherche à prolonger : « so how can I prolong this moment, how can I stretch it, how can I make it last forever »¹⁸⁶. Il commence par énumérer des moments précis dont la description revêt un caractère photographique, comme figée dans le temps : la demande en mariage de Malcom, Inger regardant l'objectif ou Benjamin buvant une bière. L'écriture de ce chapitre prend la forme d'un tableau quasi-impressionniste¹⁸⁷ : une succession de phrases qui se juxtaposent pour décrire Cicely et ses déambulations¹⁸⁸, une impression de rapidité véhiculée par la longueur de cette phrase qui interdit au lecteur de s'arrêter, un narrateur qui passe d'un sujet à un autre sans transition (souvenirs, rêves, questionnements sur la frontière et la fusion entre mémoire et imagination), des images antinomiques (des passages de romance et de violence policière, des anecdotes à King William, la première nuit d'amour de Benjamin et Cicely devant une affiche de Margaret Thatcher, l'hiver du mécontentement en 1979, des scènes de sexe et de syndicalisme). Ces associations d'images décousues entrent en résonance avec la désolidarisation du tissu social du pays, point cardinal de cette œuvre et de la trilogie. L'esthétique de ce chapitre invite le lecteur à une sorte d'apnée syntaxique et temporelle où envisager de mettre un point final va à l'encontre de l'emballlement amoureux de Benjamin. Cette épreuve de la respiration est d'ailleurs un clin d'œil à l'essoufflement de l'économie britannique et des mouvements syndicaux dans les années 1970 à l'œuvre dans le roman. Qui plus est, ce dérèglement de la langue devient le reflet d'un déchainement passionnel où Benjamin joue avec le bord et la fin. Dans ce chapitre dont le fil rouge est la première relation sexuelle entre Benjamin et Cicely, récit coupé et prolongé par l'introduction d'éléments politiques

¹⁸⁶ *Ibid.*, 379.

¹⁸⁷ Ce mouvement qui célèbre la modernité est en phase avec cette écriture qui souhaite capturer le moment.

¹⁸⁸ J. Coe, *The Rotters' Club*, *op. cit.*, 379-380.

et historiques, des prolepses et des analepses, Benjamin prend du plaisir à s'interrompre, à repousser la fin tout en gardant le contrôle sur une expérience narrative quasi-orgasmique : « but I shall stop now, think of something else, come back later to my first taste of her »¹⁸⁹, « watch out, Benjamin, you are rushing on, rushing towards the end now and you can hold back for a little bit longer »¹⁹⁰, « we are nearly there now, so nearly, but there is one more thing I must think about before we get there, one more attempt to stretch this moment »¹⁹¹. Benjamin, à l'image d'un écrivain moderniste, joue avec la langue et la manipule. Grâce à cette longue phrase qui prend des airs d'onanisme narratif, Benjamin joue avec lui-même, sa partenaire, tout comme il joue avec le lecteur en l'amenant au bord diégétique pour maintenir un état de suspens et d'excitation continu.

Ce chapitre questionne également la fiabilité du narrateur et expose les limites de l'écriture. L'expérience de l'instant, se voulant comme un temps suspendu, invite finalement le lecteur à une oscillation de nostalgies temporelles. Benjamin se met à imaginer ses vieux jours avec sa partenaire. Cette projection de son avenir romancé nourrit une nostalgie du futur qui suggère que le personnage est à la fois incapable de vivre et d'écrire le moment. Ce lien entre l'écriture et le temps abordé plus tôt dans le roman paraît exposer les limites mimétiques de la fiction :

But slowly, irresistibly, I can feel it beginning to dissolve into the hazy falsehood of memory. That is why I have written it down, although in doing so I know that all I have achieved is to falsify it differently, more artfully. Does narrative serve any purpose? I wonder about that. I wonder if all experience can really be distilled to a few extraordinary moments, perhaps six or seven of them vouchsafed to us in a lifetime, and any attempt to trace a connection between them is futile.¹⁹²

L'ambition d'une écriture se voulant être le miroir d'une expérience s'avère impossible, ce que suggère le champ lexical de l'artifice et de la transformation dans ce passage : « dissolve », « hazy falsehood », « falsify », « artfully », « distilled », « futile »¹⁹³. Cette entreprise le plonge dans une écriture prisonnière d'une mémoire

¹⁸⁹ *Ibid.*, 386.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 394.

¹⁹¹ *Ibid.*, 406.

¹⁹² *Ibid.*, 137-138.

¹⁹³ *Idem.*

fallacieuse qui se livre à des fantasmes, oscillant entre sa sémantique onirique¹⁹⁴ et sexuelle dans l'avant-dernier chapitre de *The Rotters' Club*. Comme l'instant qu'il voudrait rendre éternel, mais qui n'est que décalage artificiel, Benjamin donne le sentiment d'être un personnage en retard sur sa propre vie. À l'instar de Michael obnubilé par le bouton *pause* de son magnétoscope dans *What a Carve Up!*, Benjamin devient davantage un spectateur qu'un acteur de son existence. Ce manque de lucidité de la part de Benjamin est renforcé par les deux prédictions auxquelles il veut croire à la fin du chapitre et qui se révéleront fausses dans *The Closed Circle* : celle que son histoire avec Cicely sera durable et celle que Mrs Thatcher ne sera jamais Première ministre¹⁹⁵.

Dans *Middle England*, le chapitre trente-sept commence par la même formule que celle dans *The Rotters' Club* (« moments in life worth purchasing with worlds »¹⁹⁶), mais précédée et terminée par « Ben ». Dans cette réflexion en incise, Benjamin se rend compte que son intérêt pour le moment n'est plus de son âge. Il fait preuve de détachement et de nuance, ce qui contraste avec le chapitre dans *The Rotters' Club*. Cette phrase moins longue qui tient en haleine le lecteur, reflète le souffle d'un narrateur vieillissant qui vient même à découvrir que son vocabulaire est désuet¹⁹⁷. Il affirme, rétrospectivement, que le moment où il boit sa bière au Grapevine, temps zéro dans *The Rotters' Club*, est celui d'un torrent de pensées (« so many thoughts rushed through my head »¹⁹⁸) confirmant à nouveau la veine moderniste du chapitre. Ce dernier est une réflexion qui avance au gré des questionnements et des émotions de Benjamin révélant de nombreuses contradictions et oppositions. Se laissant envahir par des moments de nostalgie¹⁹⁹, il questionne le rôle de l'écrivain²⁰⁰ et dévoile les pérégrinations de son inspiration : soit il souhaite écrire une œuvre politique ressemblant fortement à *Middle England*, soit quelque chose de personnel, ou encore renoncer à l'écriture. Cette description

¹⁹⁴ *Ibid.*, 383.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 411.

¹⁹⁶ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 335.

¹⁹⁷ *Ibid.*, 336.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 335.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 339.

²⁰⁰ *Ibid.*, 337.

d'un livre qui ressemble à *Middle England* de par ses thématiques et ses références historiques, constitue une métalepse où les pensées de Benjamin s'enchaînent dans l'œuvre que le lecteur lit, faisant osciller diégèse et métadiégèse. Ainsi, les chapitres des deux romans sont le locus de jeux narratifs complexes, oscillant entre étirement syntaxique et compression thématique et temporelle, qui semblent faire la part belle à une narration du moment qui se veut authentique, ce que le courant de conscience tente de saisir au moyen d'une écriture impressionniste remise en question. Ils permettent en outre au personnage qu'est Benjamin de commenter de façon rétrospective et synthétique de nombreux événements produits au cours du roman dont il n'était pas le narrateur comme le mariage de Sophie²⁰¹, tout en créant une certaine intimité avec le narrataire autour de problématiques sur l'écriture et le monde de l'édition²⁰². Ce courant de conscience révèle les fissures d'une écriture qui se veut le miroir d'un cheminement cognitif, ses paradoxes et ses limites, de par la fiabilité vacillante du narrateur, et le caractère fallacieux que sous-tend son impossibilité mimétique. Dans cette perspective qui semble faire écho au texte moderniste, catégoriser les romans de Coe comme appartenant au modernisme pourrait aisément être contredit par la dimension réaliste dont témoigne notre corpus. Au cœur de cette oscillation entre modernisme et réalisme, semble apparaître une tension autour de la mimésis plaçant le lecteur entre des aspirations contradictoires, entre un intérêt pour la déconstruction du réel au prisme d'influences modernistes et postmodernes, et certaines ambitions visant à construire et représenter le réel.

En effet, les œuvres de Coe et de Kureishi sont souvent considérées comme appartenant au réalisme social²⁰³, parfois affiliés à des sous-genres tels que le « condition-of-England novel » ou le « state-of-nation novel », voire au naturalisme, contrastant ainsi avec l'esthétique moderniste dont l'approche à l'égard de la mimésis est opposée. Les romans de Coe et de Kureishi s'attachent à

²⁰¹ *Ibid.*, 336.

²⁰² *Ibid.*, 337 et 339.

²⁰³ Nous nous concentrerons sur la veine réaliste de notre corpus dans le but d'éviter toute compilation de sous-genres liés au réalisme social.

représenter le réel avec une extrême acuité et des thématiques proches des écrivains réalistes du XIX^e siècle, notamment Charles Dickens. Les romans de Coe foisonnent de références ou caractéristiques dickensiennes, témoignant d'une certaine sympathie pour la cause des déshérités. De nombreux chercheurs ont classé *What a Carve Up!* dans le genre du « condition-of-England novel ». Ce terme provient du sage victorien Thomas Carlyle qui inventa cette expression dans son long pamphlet *Chartism* en 1839 et renvoie aux romans qui soulignent d'importantes questions sociales. Des exemples victoriens incluent *Little Dorritt* de Dickens, *The Way We Live Now* d'Anthony Trollope, *North and South* d'Elisabeth Gaskell, et d'autres plus modernes comme *The Ice Age* de Margaret Drabble, *Money* de Martin Amis, *White Teeth* de Zadie Smith et *Hotel World* d'Ali Smith. Coe fait lui-même un jeu de mot dans *Number 11* avec le personnage de Nate of Station, un clin d'œil au genre « state-of-nation » s'inscrivant dans la veine réaliste.

Il paraît évident que les écrivains des XVIII^e et XIX^e siècles ont une influence particulière sur la fiction de Coe. Coe les décrit comme des figures presque mythiques pour leur engagement social²⁰⁴ et a consacré une vingtaine de pages de sa thèse de doctorat sur Henry Fielding à l'analyse des changements de points de vue dans les romans de Dickens²⁰⁵, en particulier dans *The Old Curiosity Shop*. Des œuvres telles que *The House of Sleep* comprennent des citations et un pastiche plein d'esprit du chapitre cinquante de *Great Expectations*, ou des références à travers l'engouement de certains personnages pour Dickens. Dans *Expo 58*, Thomas confie qu'il adore Dickens²⁰⁶. Dans son ouvrage, Vanessa Guignery écrit que Coe a conçu les Winshaws comme des méchants dickensiens du XIX^e siècle²⁰⁷. Le livre commence par une « adresse victorienne »²⁰⁸ à l'égard du lecteur avec « my friendly readers »²⁰⁹ et la révélation de l'identité du père de Michael prend une

²⁰⁴ J. Coe, *Marginal Notes, Doubtful Statements*, *op. cit.*, 3259.

²⁰⁵ J. Coe, « Satire and Sympathy: some Consequences of Intrusive Narration in *Tom Jones* and Other Comic Novels », The University of Warwick, Department of English and Comparative Literature, September 1986, 18-38, https://wrap.warwick.ac.uk/55828/1/WRAP_thesis_Cape_1986.pdf (dernière consultation le 10 août 2023).

²⁰⁶ Jonathan Coe, *Expo 58* (2013), London, Penguin Books, 2014, 37.

²⁰⁷ V. Guignery, *Jonathan Coe*, *op. cit.*, 67.

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ J. Coe, *What a Carve Up!*, *op. cit.*, 3.

dimension dickensienne²¹⁰, faisant écho à *Great Expectations*. Comme dans les romans de Dickens, la fin de *What a Carve Up!* rétablit une forme de justice à travers la série de meurtres des Winshaws. Ainsi, elle met un terme à cette dynastie tyrannique où tous sont tués dans une mort symbolisant les crimes qu'ils ont commis. De façon similaire, l'araignée à la fin de *Number 11*, peut également être interprétée comme une sorte de deus ex-machina qui apporte une justice sociale en sautant sur Francis pour le tuer et le conduire dans les ténèbres, après avoir agressé Rachel²¹¹. Comme *Bleak House* de Dickens, *What a Carve Up!* et *Number 11* offrent une description panoramique de l'Angleterre où des questions contemporaines d'ordre sociétal, politique et économique occupent une place centrale. Les thèmes les plus récurrents sont l'injustice, la corruption, la paupérisation de la société, un étrange testament dans *What a Carve Up!* comme dans *Bleak House*, et l'importance du rôle de l'argent. L'impression d'un duel narratif est aussi présente dans *Bleak House*, reliant et opposant des problèmes publics et des histoires personnelles. Pamela Thurschwell affirme que *What a Carve Up!* illustre la structure double de *Bleak House*²¹² puisque ce dernier alterne des passages au présent, et a recours à une narration omnisciente et panoramique, avec des passages dans lesquels une petite fille nous raconte son expérience à la première personne et au passé. Tout comme Dickens, Coe attaque tous les maux de la société sans pour autant proposer d'autre système²¹³.

Dans *Number 11*, certains passages sont pourvus d'une atmosphère typiquement victorienne. L'image des pauvres souffrant du froid, qui luttent pour survivre, rappelle *A Christmas Carol* de Dickens ou *The Little Match Girl* de Hans Christian Andersen. Ces résonances illustrent la sympathie que Coe, tout comme Dickens, ressent pour les laissés-pour-compte de la société. Ces images vives de la souffrance associée au froid ne sont pas traditionnellement anglaises, mais des clins d'œil aux enfants de l'ère victorienne à travers la description de personnages vivant

²¹⁰ V. Guignery, *Jonathan Coe, op. cit.*, 67.

²¹¹ J. Coe, *Number 11, op. cit.*, 325.

²¹² P. Thurschwell, « Genre, Repetition and History in Jonathan Coe », *op. cit.*, 31

²¹³ Un autre aspect typiquement dickensien est la présence dans les deux romans de caractéristiques relatives au Bildungsroman, un genre typique du XIX^e siècle et cher à Dickens.

dans les pires conditions et accablés de malheurs. Ce motif est présent dans *Number 11* quand Alison rentre chez elle et reste dans le bus Number 11 parce qu'elle ne peut pas se permettre de chauffer sa maison²¹⁴. En raison de la politique d'austérité, Alison et sa mère sont réduites à se contenter de carottes²¹⁵.

Dans *Middle England*, les références à la misère dans la chanson folk de Collins dans le premier chapitre²¹⁶, une ballade du XVIII^e ou du XIX^e siècle exprimant les malheurs d'un prisonnier attendant sa déportation, couplée à la veillée de la mère de Benjamin, la misère (lit de paille), la famine (évocation du pain), les domestiques et la prison²¹⁷, sont des éléments qui confèrent à ce passage évoquant la mort, une atmosphère dickensienne. Coe se sert de ces motifs pour créer une ambiance propice à l'évocation de la colère du peuple ressentant une certaine injustice :

the sense of simmering injustice, the resentment towards a financial and political establishment which had ripped people off and got away with it, the quiet rage of a middle class which had grown used to comfort and prosperity and now saw those things slipping out their reach: A few years ago they felt wealthy. Now they feel poor...²¹⁸

Charlie, l'ami de Benjamin, est également un personnage décrit de façon misérable. Il se rend à la banque alimentaire en secret²¹⁹, n'a pas de logement et dort dans un sac de couchage dans sa voiture.

Bien que l'œuvre de Kureishi ne présente a priori pas de dimension moderniste²²⁰, *The Buddha of Suburbia* illustre certaines caractéristiques proches du naturalisme remettant en cause son étiquette postmoderniste et/ou postcoloniale. Ce mouvement, faisant suite au réalisme, puise son inspiration dans l'évolution scientifique de la deuxième moitié du XIX^e siècle. S'attachant à peindre la réalité de façon précise, il s'appuie sur un travail minutieux de documentation qui n'exclut aucun sujet ni individu, d'où un intérêt pour les classes sociales défavorisées. Le

²¹⁴ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 88-89.

²¹⁵ *Ibid.*, 71-72.

²¹⁶ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 19.

²¹⁷ *Ibid.*, 21.

²¹⁸ *Ibid.*, 20.

²¹⁹ *Ibid.*, 276.

²²⁰ Chez Kureishi, cette esthétique de la circularité est moins présente si ce n'est dans *The Black Album* où la chemise devient un instrument narratif circulaire : cette chemise rouge de marque Paul Smith achetée par Chili, passe de Shahid, à Riaz et retourne chez Chili après une scène de conflit.

naturalisme ajoute une vision scientifique et expérimentale de la société, faisant émerger l'idée que l'homme naît et évolue dans un milieu social qui façonne ses réactions. Le roman naturaliste se donne ainsi pour mission d'étudier ce déterminisme, où la psychologie de ses personnages est soumise à leur physiologie et à leur environnement. Tel un écrivain naturaliste, Karim s'inspire de *Changez* pour entrer dans la peau du personnage que Pyke lui demande de jouer. Moore-Gilbert compare Kureishi à H.G. Wells²²¹, cité d'ailleurs dans *The Buddha of Suburbia*. Tous les deux sont nés à Bromley et intéressés par le rôle de la banlieue dans la culture. Cette œuvre semble entrer dans la catégorie des romans dits « condition-of-England novels ». Jamila évoque souvent le roman social, et c'est également le sujet de la pièce de Pyke. Nous retrouvons par ailleurs de nombreux personnages qui tentent de gravir l'échelle sociale, un autre trait du roman social. Karim a l'ambition de partir (« to go somewhere »²²²) et de réussir dans la vie (« social rise »²²³). Mais le monde dans lequel il pénètre, plus particulièrement les villes de Londres et de New York ainsi que leur univers socio-culturel, sont des espaces qui paraissent infranchissables pour Karim dont le déterminisme social ralentit la progression et lui rappelle sans cesse son altérité. Dans cette perspective réaliste et naturaliste, *The Black Album* est un roman qui se veut le témoin d'une période, celle des années 1980, à laquelle le prénom Shahid, signifiant « témoin » en arabe, fait écho. Le protagoniste recueille ses observations sur les habitants des quartiers défavorisés dans un carnet, tel un écrivain naturaliste²²⁴, et souhaite devenir un jour journaliste. De nombreuses références sont faites à Truman Capote et Norman Mailer sans oublier le choix d'une narration à la troisième personne qui confère à l'œuvre une dimension journalistique.

Dans *Number 11*, cette dimension naturaliste est perceptible par l'entremise de thèmes caractéristiques du genre : le libéralisme effréné, les classes sociales défavorisées et l'importance de l'argent. Dans ce roman où les riches exploitent les

²²¹ B. Moore-Gilbert, *Hanif Kureishi, op. cit.*, 110.

²²² H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia, op. cit.*, 3.

²²³ *Ibid.*, 174.

²²⁴ H. Kureishi, *The Black Album, op. cit.*, 142.

plus faibles, une dichotomie entre des êtres forts et d'autres plus vulnérables parcourt l'œuvre. Francis vient chez les Gunns, agresse sexuellement Rachel et tente littéralement de s'approprier son corps²²⁵. Mr Champion affirme que les riches n'aiment pas les faibles et n'apprécient que les gens forts : « They only like strong people »²²⁶. Lucas, l'enfant de Sir Peter est un enfant qui plastronne : arrogant, plein d'assurance, une sorte d'animal programmé pour la compétition et qui s'acharne à marquer des points contre son adversaire²²⁷. Les jumelles sont très attentives à leurs résultats, compétitives et aiment être classées parmi les meilleures²²⁸. Lorsque Rachel lit aux jumelles l'histoire de Wells « The Door in The Wall », une de ses histoires préférées, elle leur demande pourquoi le personnage de l'enfant pleure et la réponse de Sophia, une des jumelles, est : « 'Because he's weak,' she said, calmly »²²⁹. La dimension onomastique nourrit ces références à Wells, connu pour certains romans naturalistes. Rachel s'appelle Wells²³⁰ et Roger a vu *The Man Who Could Work Miracles*, une adaptation de H.G. Wells²³¹. Rachel rencontre qui plus est un doctorant, Jamie, qui fait une thèse sur *The Invisible Man* de de H.G. Wells²³². Il travaille sur l'invisibilité comme métaphore, mise en abyme d'une des thématiques principales de *Number 11*.

Néanmoins, ces éléments modernistes et réalistes sont accompagnés de caractéristiques inhérentes au postmodernisme. Nous nous concentrerons essentiellement sur trois des éléments qui nous paraissent fondamentaux et en rupture avec le modernisme, à savoir le pastiche, la parodie et la représentation accrue de la métafiction, trois procédés ancrés dans l'ironie. Si la métafiction est une technique que l'on peut faire remonter aux *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer²³³, une des premières grandes œuvres de la littérature anglaise au XIV^e siècle, la

²²⁵ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 323.

²²⁶ *Ibid.*, 242.

²²⁷ *Ibid.*, 246.

²²⁸ *Ibid.*, 271.

²²⁹ *Ibid.*, 272.

²³⁰ *Ibid.*, 251 et 335.

²³¹ *Ibid.*, 160.

²³² *Ibid.*, 276.

²³³ Nous pouvons également citer d'autres œuvres telles que *Don Quixote* de Miguel de Cervantes (1605), *Tom Jones* de Henry Fielding (1749) et *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (1759).

métafiction a principalement vu son essor au prisme de l'esthétique postmoderniste²³⁴ et se révèle une des marques de fabrique de Coe ainsi que de Kureishi de par la profusion des stratégies autoréférentielles. À l'instar de Waugh, Hutcheon caractérise également la métafiction comme une dominante de l'esthétique postmoderniste²³⁵. De nombreux romans de notre corpus illustrent cette déconstruction ironique typiquement postmoderniste dont les techniques métafictionnelles font osciller le lecteur entre texte et réflexion théorique sur l'écriture et sur l'écrivain, des tentatives de définition qui paraissent impossibles et qui mettent en relief cette dynamique oscillatoire entre nos modes de représentation et le monde empirique.

L'œuvre de Coe présente des traits postmodernistes, notamment à travers son pastiche du gothique et l'importance de la métafiction. *Number 11* présente tous les codes du gothique, mais Coe semble le réinventer en l'imbriquant au politique et en y ajoutant des éléments fantastiques. *Number 11* est composé de cinq nouvelles, une forme de récit souvent privilégiée dans le gothique. Le roman commence avec une citation de Tony Blair qui annonce la dimension gothique de l'œuvre et le caractère politique du roman : « In another part of our Globe, there is shadow and darkness »²³⁶ dans la partie *The Black Tower*. S'ensuit une description gothique : l'obscurité dans une ville inconnue, des frênes comparés à des squelettes, deux personnages mystérieux, deux tours monumentales du Minster, une église froide et silencieuse, deux corneilles au cri rauque qui volent en formant des cercles indéfinissables. Nombreux sont les aspects qui hantent le texte : la mort étrange de Kelly, plusieurs disparitions mystérieuses, une créature prenant la forme d'une araignée géante, un chien dévoré dont on ne retrouvera que la moitié du corps. Le gothique renvoie traditionnellement à la figure du vampire et du fantôme, présents à travers la description de l'argent comme force vampirique qui suce le sang des

²³⁴ Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge, 1985, 2.

L'origine du terme provient d'un essai écrit par l'écrivain et théoricien William H. Gass en 1970.

« Over the last twenty years, novelists have tended to become much more aware of the theoretical issues involved in constructing fictions. In consequence, their novels have tended to embody dimensions of self-reflexivity and formal uncertainty ». *Ibid.*, 2.

²³⁵ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London, Routledge, 1980, xii.

²³⁶ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 1.

gens²³⁷ ou les demeures de Chelsea abritant une vie fantôme²³⁸. Sur le plan narratif, le gothique est également suggéré par ce narrateur fantomatique et énigmatique oscillant entre différentes voix inidentifiables. Dans ce même roman, le cadavre et sa traque relèvent du folklore gothique ainsi que du policier quand deux fillettes jouent les enquêtrices²³⁹. Elles découvrent un individu immobile dans une des pièces de la maison de la folle, qu'Alison compare à un personnage du film *Psycho*²⁴⁰. Les références à Hitchcock sont fréquentes dans la présence répétée d'oiseaux faisant écho à *Birds* et alimentant cette atmosphère angoissante.

Dans cette lignée expérimentale moderniste et postmoderniste, Coe exécute un coup de maître en faisant osciller des procédés métafictionnels et des éléments gothiques, auxquels il intègre, nous le verrons plus tard, une veine satirique. Le chapitre seize de *Number 11* est un chapitre métafictionnel, condensé comme celui dans *Middle England* ou *The Rotters' Club*, ayant pour sujet principal l'oscillation de l'écrivain coincé entre imagination et réalité, ce que la métafiction gothique permet de souligner. Rachel se met à écrire et présente au lecteur une partie de son « journal intime » dans lequel elle déclare devenir folle et se demande si l'araignée existe. Le silence et le vide étrange que suscite paradoxalement Londres, si bruyante la journée, la mène à écrire et à puiser dans son imagination²⁴¹. Le silence qui retombe et le trou qu'elle décrit semblent représenter l'isolement et l'imagination de l'écrivain, puisant dans les entrailles de la créativité. Les notions d'obscurité, de descente et d'abysse sont présentes et souvent liées à des commentaires métafictionnels : « underground, digging, digging, digging », « the silence descends », « in the darkness and in the silence », « movements in the bowels of the earth », « the deep shadows at the very back of the garden »²⁴². Ces méta-commentaires gothiques nourrissent la métaphore du terreau que peut représenter l'acte littéraire et contribuent à la création du monstre. Dans cette oscillation entre

²³⁷ *Ibid.*, 235-236.

²³⁸ *Ibid.*, 235.

²³⁹ *Ibid.*, 31.

²⁴⁰ *Ibid.*, 43.

²⁴¹ *Ibid.*, 319.

²⁴² *Idem.*

métafiction et gothique émergent également des questions métalittéraires où Rachel se demande si l'écriture est réalité ou fruit de l'imagination²⁴³.

Ces romans faisant la part belle à la métafiction tentent de théoriser leur fonctionnement donnant à voir au lecteur un miroir – un jeu de transparence illusoire – reflétant un discours qui s'auto-analyse et se contredit. Selon Waugh, la métafiction est confrontée à un dilemme essentiel dont elle a conscience :

The metafictionist is highly conscious of a basic dilemma: if he sets out to « represent » the world, he or she realizes fairly soon that the world, as such, cannot be « represented ». In literary fiction it is, in fact, possible only to « represent » the *discourses* of that world. Yet, if one attempts to analyse a set of linguistic relationships using those same relationships as the instruments of analysis, language soon becomes a « prisonhouse » from which the possibility of escape is remote. Metafiction sets out to explore this dilemma.²⁴⁴

La métafiction fonctionne ainsi selon un mode opératoire ancré dans l'oscillation : la tentative de représenter la réalité sans y parvenir et la perception que le langage offre une possibilité mimétique qu'elle sabote. Ce rapport au langage ainsi qu'au sens sont des thématiques permettant de dissocier le réalisme, le modernisme et le postmodernisme dans la mesure où les trois discours portent un regard différent sur ces notions, mais chez Coe et chez Kureishi ces discours semblent fusionner. Les auteurs réalistes voient dans le langage un moyen de représenter le réel, un outil pour décrire le monde qui les entoure alors que chez les écrivains modernistes, la réalité existe mais le langage semble incapable de la représenter et de l'exprimer²⁴⁵. Pour les postmodernes, le langage est un élément constitutif de la réalité qui ne décrit pas pour autant le monde mais le construit²⁴⁶. Cette idée est présente dans *The Last Word* où les mots permettent d'accéder au réel, créer du sens sans pour autant nier la part de danger qu'ils comportent :

the increasingly important lesson that great art, the best words and good sentences, mattered - and mattered increasingly in a degraded, censorious world, a world where the passion for ignorance had increased through religion. Words were the bridges to reality; without them there was only chaos. Bad words could poison you and ruin your life, Mamoon had once said: and the right words could refocus reality.²⁴⁷

²⁴³ *Idem.*

²⁴⁴ P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, *op. cit.*, 3-4.

²⁴⁵ Peter Childs, *Modernism*, London, Routledge, 2000, 62.

²⁴⁶ *Idem.*

²⁴⁷ H. Kureishi, *The Last Word*, *op. cit.*, 31.

Ces questions liées au langage et à l'accès au sens semblent cristalliser des moments de crises épistémologiques – améliorer notre connaissance et rapport à l'Histoire²⁴⁸ ou au langage entre autres – et ontologiques – mieux comprendre notre monde et sa réalité si cela est possible – qui font naître de nouvelles façons de penser et de considérer l'écriture. L'oscillation entre cette volonté de représenter le réel et cette déconstruction que suscite la métafiction, pose la réalité comme un défi. La métafiction exerce ainsi une tension oscillatoire entre l'œuvre et le commentaire qui lui est associé. À partir de cette observation que Wenche Ommundsen appelle « double-take » dans son ouvrage *Metafictions?*²⁴⁹, la métafiction devient une expérience pragmatique où le lecteur oscille entre conflit et coopération avec le texte dans le but de produire du sens. Ommundsen voit dans les différents modes de métafiction le moyen de déstabiliser les conventions romanesques, de brouiller à l'extrême le sens et de bousculer l'univers diégétique de chaque œuvre. La tension qui naît entre la perception de l'objet esthétique et le commentaire sur celui-ci, conduit en effet à un « double-take » chez le lecteur de la métafiction. En créant un lien entre le texte et le lecteur, la métafiction l'invite à s'interroger sur le statut (ontologique) du texte, à un décodage de l'implicite lui permettant éventuellement de trouver du sens. Pour Ommundsen, le rôle du lecteur est essentiel dans ce genre de fiction qui se voit ainsi investi d'une portée sociale et politique. De façon similaire, Hutcheon avait déjà souligné le caractère participatif de la métafiction postmoderniste car sollicitant le lecteur dans le contrat de lecture (« the pleasure and challenge of reading as a co-operative, interpretative experience »²⁵⁰), et considérant ce travail de déchiffrement textuel tel un acte politique²⁵¹. La métafiction historiographique, sous-genre de la métafiction qui se veut à la fois récit et réflexion sur notre connaissance du passé, semble également fonctionner dans une logique oscillatoire entre fiction et Histoire, entre représentation du passé et regard critique sur celui-ci. Cette interaction entre l'historiographique et le

²⁴⁸ Cette dimension épistémologique est notamment problématisée par la « métafiction historiographique » de Hutcheon. L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, 106.

²⁴⁹ Wenche Ommundsen, *Metafictions?*, Melbourne, Melbourne UP, 1993.

²⁵⁰ L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, *op. cit.*, 154.

²⁵¹ *Ibid.*, 156.

métafictionnel rejette à la fois sa représentation « authentique » et sa copie « inauthentique »²⁵². Pour ce faire, la métafiction historiographique utilise des procédés fictionnels tels que la parodie ou l'intertextualité pour inviter le lecteur à s'interroger sur le passé grâce à ses traces textuelles. Cette tension fait que la lecture est en mouvement constant entre différents discours, oscillant entre texte et commentaire, fiction et Histoire (faits ou personnages historiques), des discours différents qui montrent à quel point la dynamique entre idéologie et esthétique est intense.

Cet usage du pastiche est porté à son paroxysme dans *What a Carve Up!*, conduisant presque le lecteur à se demander s'il n'a pas affaire à un roman postmoderniste ou à une imitation de celui-ci. En effet, le roman contient tous les ingrédients du genre : métafiction historiographique, collage, narration brouillée, pastiche du gothique, parodie du policier, mélange de culture populaire et classique. Parfait écho de la théorie de la métafiction historiographique, ce roman oscille entre l'acceptation d'une représentation du réel et du passé tout en montrant que ce passé est inaccessible : « Historiographic metafiction, while teasing us with the existence of the past as real, also suggests that there is no direct access to that real which would be unmediated by the structures of our various discourses about it »²⁵³. Le roman grouille de références et de personnages historiques : guerres des Malouines et du Golfe, les réformes du National Health Service, mouvements sociaux, Saddam Hussein... Michael est commissionné pour rédiger les chroniques d'une famille conservatrice et ultralibérale. Étant l'antinomie de ces individus, il ne peut qu'écrire une version subjective de l'histoire. Il ne cache pas sa sympathie pour le parti travailliste et son opposition à Margaret Thatcher²⁵⁴. Il aura du mal à rédiger cette chronique, à faire la part des choses entre objectivité et indignation, entre l'écriture d'un roman et celle d'une chronique historique des Winshaws : « 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

²⁵² *Ibid.*, 110.

²⁵³ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, 146.

²⁵⁴ J. Coe, *What a Carve Up!*, *op. cit.*, 273.

unnerving »²⁵⁵. Le fait que la commanditaire de cette chronique, Tabitha Winshaw, soit une dame âgée et internée dans un asile, soulève en outre la question d'une écriture neutre pour Michael²⁵⁶. Cette écriture de l'histoire est problématique et fait l'objet d'une critique acerbe de la part de son éditeur soulignant le manque d'objectivité de Michael : « Well, what does that leave us with, exactly? That leaves us with a book which is scurrilous, scandal-seeking, vindictive in tone, obviously written out of feelings of malice and even, in parts — if you don't mind me saying this — a little shallow »²⁵⁷. L'écriture de l'histoire sera également rattrapée par des impératifs économiques de sa maison d'édition. Face à cette objectivité impossible, la vérité devient donc illusoire. Elle sera d'ailleurs impossible pour Michael comme son mariage avec Verity, qui est un échec : « ever since I split up with Verity »²⁵⁸. Son prénom qui fait l'objet d'un jeu de mot explicite, contribue à démystifier la posture de Michael comme source de vérité scientifique dans le cadre de ses travaux de recherche. Graham Packard, étudiant en cinéma à Sheffield dont les idées politiques penchent à gauche, est un autre personnage qui illustre les enjeux de la métafiction historiographique grâce à son film engagé « Mrs Thatcher's War » et introduit la vérité comme notion idéologique²⁵⁹. Dans ce film qui est une juxtaposition d'images de la guerre des Malouines, d'extraits du discours de Thatcher devant le Parti Conservateur écossais, à des scènes de la vie quotidienne d'une retraitée de Sheffield, Mrs Emily Thatcher, Graham est conscient qu'il manipule l'histoire et que la notion de vérité ne peut être que partielle : « Doesn't it make the role of the film-maker himself intensely problematic, prompting the question — not 'Is this the truth?' but 'Whose truth is it anyway?' »²⁶⁰. L'oscillation narrative entre Michael, narrateur homodiégétique, et l'existence d'un narrateur hétérodiégétique, est un aspect que nous aborderons dans notre dernière partie, participant de cette écriture de l'histoire impossible.

²⁵⁵ *Ibid.*, 92-93.

²⁵⁶ *Idem.*

²⁵⁷ *Ibid.*, 106.

²⁵⁸ *Ibid.*, 102.

²⁵⁹ *Ibid.*, 282.

²⁶⁰ *Ibid.*, 281.

Middle England contient de nombreux passages métafictionnels où Benjamin s'interroge aussi bien sur la forme (choix du titre, réduction de la longueur de son roman, relation avec la maison d'édition Faber) que sur le fond de son roman, donnant lieu à de multiples questions théoriques et déontologiques sur l'écriture. Benjamin n'est pas le seul personnage qui est l'objet de commentaires métafictionnels, notamment historiographiques. Dans un chapitre alternant article de journal et écriture romanesque, Doug, un autre avatar de l'écrivain, est l'illustration que le concept de Hutcheon est encore d'actualité. Doug, journaliste progressiste, tente d'écrire un article relatant la victoire des Conservateurs en mai 2015²⁶¹ dont l'orientation politique est indéniable. Selon Doug, le parti travailliste aurait d'ailleurs signé sa mort en raison d'une photo compromettante où Ed Miliband dévore un sandwich au Bacon : « Can a bacon sandwich defeat socialism? »²⁶². Ainsi se pose la question persistante, comme dans *What a Carve Up!*, d'une écriture politique qui ne peut être autre que subjective. Autrement dit, l'écriture de l'intime ne cesse d'envahir la textualisation du discours historique et politique quand cela n'est pas l'inverse.

Le chapitre trente-sept de *Middle England* est sans doute le plus métafictionnel de tous, et l'occasion pour Benjamin de questionner paradoxalement le roman postmoderniste dans un cadre narratif moderniste²⁶³. Ce passage empreint du flux de conscience, enchâssé par Lois qui dit « Ben? » au début, et « Benjamin » à la fin, renferme les pensées et les interrogations de Benjamin sur sa vie et son rapport à l'écriture. Au cœur de cette oscillation entre postmodernisme et modernisme, Benjamin s'interroge sur le rôle de l'écrivain, contribuant en filigrane à problématiser une contingente écriture de l'histoire, mise en tension par le dilemme auquel il est confronté :

I thought so, a conversation about what a writer should or shouldn't be doing at a time like this, whether writers should attempt to be *engagés*, as I believe the French expression is, or whether it's best for them to be 'inner immigrants', retreating inside themselves as an escape from reality, but not just an escape, also a means of responding to it, creating an alternative reality, something solid, something consoling, and when I mentioned this idea Doug laughed

²⁶¹ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 188-193.

²⁶² *Ibid.*, 188.

²⁶³ Ce chapitre est un pastiche du courant de conscience.

and said, 'Well, of course, that's what you'll be doing, isn't it, Ben?, that describes you perfectly, and I suppose I bridled a little because he's been taking the piss out of me for forty years about the fact that I have no interest in politics.'²⁶⁴

Cette oscillation de l'écriture, coincée entre deux missions ou choix opposés, rend évident le lien que la métafiction historiographique peut entretenir avec la notion d'engagement et donc de subjectivité. Si l'écriture de l'histoire est impossible car le fruit d'un traitement subjectif et désastreux dans *What a Carve Up!*, la volonté d'une histoire la plus objective possible n'est plus une priorité dans *Middle England*, mais c'est plutôt le dilemme politico-éthique qu'elle peut impliquer : choisir entre une écriture de l'histoire qui ne peut être qu'engagée ou celle d'une histoire personnelle aspirant à être celle d'une réalité de consolation. Doug, digne représentant des vestiges de la métafiction historiographique, conseille à Benjamin d'écrire l'histoire du pays en textualisant son expérience personnelle avec Boris Johnson en 1983 à Oxford²⁶⁵, ce que Benjamin refuse en se tournant vers une fiction de l'histoire personnelle, celle de Charlie Chappell, mais ce choix littéraire qui se veut apolitique se révèle un leurre. En se tournant vers une écriture de l'intime à travers l'histoire de Charlie, il découvre que celle-ci est intimement liée au Brexit²⁶⁶. Cet échec ou cette prise de conscience le conduira à renoncer à l'écriture et peut être interprété comme une distance voire un essoufflement des enjeux liés à la métafiction historiographique comparé à son traitement dans *What a Carve Up!*, ce que sa fuite – physique – vers un autre pays, la France, symbolise à la fin du roman.

La métafiction dans les premiers romans de Kureishi n'a pas une place aussi prépondérante – si ce n'est la construction du personnage de Mowgli dans *The Buddha of Suburbia*²⁶⁷ que l'on peut considérer comme une forme de métafiction – que dans ses derniers romans. *The Nothing* a pour sujet la construction d'un récit filmique sur l'adultère par Waldo dont le caractère fragmenté et subjectif est une évidence dès le début : « Working with sound and my imagination, I envisage the angles and cuts, making the only substantial movies I can manage these days, mind

²⁶⁴ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 337.

²⁶⁵ *Idem.*

²⁶⁶ *Ibid.*, 349.

²⁶⁷ Les différentes performances des personnages sur le plan du genre, analysées prochainement, peuvent participer au caractère métafictionnel des œuvres de Kureishi.

movies »²⁶⁸. Waldo, ancien réalisateur célèbre, se lance dans la construction de son dernier drame, celui qu'il vit. Le lecteur assiste à l'élaboration d'un récit intermédial composé d'enregistrements, de photos²⁶⁹, de bribes de conversations qu'il coupe et assemble afin d'en faire une histoire continue. Contrairement à Coe, Kureishi semble davantage intéressé par une métafiction interrogeant la fiabilité du narrateur et le rôle de l'artiste²⁷⁰ que par une version remettant en cause le traitement de l'histoire. Le récit oscille entre des dialogues de personnages et la construction d'un récit fantasmagique et voyeuriste dont la fiabilité du narrateur est constamment ébranlée. Le caractère détestable et lubrique de ce dernier contribue en outre à cette fragilisation narrative. La mise en récit devient une illusion que le narrateur se muant en réalisateur n'hésite pas à mettre en évidence : « What does a film director do? We lure audiences into a trap of pleasure by letting them watch crimes. [...] It's withcraft »²⁷¹.

La métafiction est également un élément constitutif de *The Last Word* plaçant au cœur de son intrigue une réflexion sur la biographie et ses limites en matière de neutralité. Harry, sélectionné pour écrire la biographie de Mamoon, se demande si cette tâche est réalisable et peut être achevée dès le début du roman²⁷². Le narrateur démystifie le statut de l'écrivain et offre une prise de conscience critique de la biographie :

But biography had learned a lot from the scandal sheets; it had been sucked toward the dirty stuff, a process of disillusionment. Unmasking was the thing, leaving just leached stones. You think you like this writer? See how badly he treated his wife, children, and mistresses. He even loved men! Hate him, hate his work – whichever way you looked at it, the game was up.²⁷³

Le lecteur est plongé dans le processus subjectif et fallacieux qu'implique la biographie : un travail de remodelage et de collage à sensation. Ainsi, Liana souhaite apporter des retouches à la biographie de Harry²⁷⁴ et ne veut aucune

²⁶⁸ H. Kureishi, *The Nothing*, *op. cit.*, 5.

²⁶⁹ *Ibid.*, 127.

²⁷⁰ *Ibid.*, 5, 10, 121 et 107.

²⁷¹ *Ibid.*, 107.

²⁷² H. Kureishi, *The Last Word*, *op. cit.*, 1.

²⁷³ *Ibid.*, 36.

²⁷⁴ *Idem.*

histoire embarrassante au sujet de Mamoon²⁷⁵. Quand ce n'est pas Mamoon ou sa famille qui souhaite modifier le contenu du récit de Harry, c'est sa maison d'édition qui s'en charge en orchestrant sa biographie²⁷⁶. Rob est décrit comme un éditeur tyrannique qui n'hésite pas à modifier le contenu voire le titre des textes de ses auteurs²⁷⁷. Ce travail d'écriture qui peut être tronqué et malmené n'est finalement qu'une réécriture de la vérité parmi tant d'autres : « Why then, he wondered, of all things, had he decided to become a literary biographer – someone who sought the truth of another and wished to remake them in his own words? »²⁷⁸.

En conclusion, notre corpus semble illustrer une oscillation entre trois courants : le réalisme ayant pour préoccupation majeure la réalité du monde, le modernisme déplaçant cette réalité vers le subjectif et l'imaginaire, et le postmodernisme continuant cette expérimentation narrative moderniste à travers le jeu de l'ironie. L'analyse des courants littéraires au sein des romans de Coe et de Kureishi révèle une dynamique oscillatoire qui interroge les liens entre esthétique et politique mettant au premier plan la question du réel et de sa représentativité. Cette oscillation entre le réalisme, le modernisme et le postmodernisme, met en lumière une tension entre des forces esthétiques et politiques opposées : celle d'une littérature qui peut être considérée comme étant politique et historique par la place qu'elle accorde à la réalité extérieure et celle d'une écriture qui ne peut accéder au réel de par son subjectivisme et son ironie qui prévalent. De l'oscillation entre ces courants émerge ainsi l'idée que la mimésis est au cœur de ces problématiques et tensions critiques. Le rapport que ces trois courants – réaliste, moderniste et postmoderne – ont à l'égard de la mimésis est néanmoins ce qui permet d'identifier leurs points de rupture, ce que les chercheurs n'hésitent pas à associer à des moments de crise épistémologique favorable à un débat théorique prolifique.

²⁷⁵ *Ibid.*, 41.

²⁷⁶ *Ibid.*, 7.

²⁷⁷ *Ibid.*, 5.

²⁷⁸ *Ibid.*, 72.

2. L'OSCILLATION EN CONTEXTE POSTCOLONIAL : HYBRIDATION ET RACISMES

A. OSCILLATION ET HYBRIDATION

À la fin des années 1970 et après la période de décolonisation, des universitaires commencent à théoriser une littérature manifestant un intérêt croissant pour le rapport du Royaume-Uni à ses anciennes colonies, souvent examiné en termes de centre et de périphéries. Cette écriture provenant des marges, offre de nouvelles perspectives idéologiques, géographiques, et donne naissance à une littérature ainsi qu'à une théorie du postcolonialisme émergeant en même temps que celle du postmodernisme²⁷⁹. Mettant en exergue l'hégémonie euro-américaine du discours postmoderne²⁸⁰, le postcolonialisme propose une production théorique et littéraire qui provient dorénavant des pays décolonisés. Certes produites dans des universités anglophones, des œuvres telles qu'*Orientalism* d'Edward Saïd considéré comme un texte fondateur en 1978, l'essai *Can the Subaltern Speak?* de Gayatri Chakravorty Spivak mêlant postcolonialisme et féminisme en 1985, ou encore *Nation and Narration* de Homi Bhabha et sa théorie sur l'hybridité en 1994, connaissent une fortune critique indéniable dans le champ des études postcoloniales²⁸¹.

Lors de sa publication en 1990, *The Buddha of Suburbia* est considéré comme une œuvre singulière tant pour son portrait de la communauté asiatique en Grande-

²⁷⁹ Helen Tiffin, « Introduction », in Ian Adam et Helen Tiffin, dirs., *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, London, Harvester Wheatsheaf, 1991, vii-xvi.

Cette section n'a pas pour objectif de se concentrer sur les interactions entre le postcolonialisme et le postmodernisme.

²⁸⁰ « Post-modernism, whether characterised as temporal or topological, originates in Europe, or more specifically, operates as a Euro-American western hegemony, whose global appropriation of time-and-place inevitably proscribes certain cultures as backward and marginal while co-opting to itself certain of their cultural « raw » materials. Postmodernism is then projected onto these margins as normative, as a neo-universalism to which « marginal » cultures may aspire, and from which certain of their more forward-looking products might be appropriated and « authorized ». *Ibid.*, viii.

²⁸¹ Il convient de préciser que ces trois théoriciens issus de l'élite dans leur pays d'origine ont également reçu une éducation anglophone qui peut éventuellement remettre en cause le caractère postcolonial de leurs travaux.

Bretagne que pour son étiquette postcoloniale controversée. Comblant un vide au sujet des Britanniques d'origine asiatique dans le paysage littéraire, ce roman est considéré comme une œuvre postcoloniale par de nombreux chercheurs tels que Yousaf²⁸², Kaleta²⁸³, Mark Stein²⁸⁴. Illustration de la déliquescence de la notion d'Empire²⁸⁵, le roman entre en résonance avec les travaux de l'universitaire postcolonial Bhabha sur la traduction culturelle provenant de l'hybridité des cultures et du processus de représentation²⁸⁶ selon Yousaf. Kureishi, lui-même, se qualifie de « traducteur culturel », mais récuse l'affiliation de son œuvre aux études postcoloniales²⁸⁷ et relativise cette hybridité : « They don't see that the world is now hybrid »²⁸⁸. Pour Kaleta, cette hybridité, à nouveau rebattue, serait au cœur de sa fiction et le point d'orgue de son esthétique : « Hybridity generates his stories and propels his characters in search of their identities. His outsider/insider point of view is integral to and consistent with his aesthetic »²⁸⁹, « It remains his artistic vantage point »²⁹⁰.

L'hybridité est effectivement un terme qui revient souvent dans les études postcoloniales. Ainsi, selon Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin : « Hybridity and the power it releases may well be seen as the characteristic feature and contribution of the post-colonial, allowing a means of evading the replication of the binary categories of the past and developing new anti-monolithic models of cultural exchange and growth »²⁹¹. Reprise par la théorie postcoloniale, l'hybridité est considérée comme un concept remettant en cause la notion de pureté de la race prônée dans le discours colonial et invite à s'interroger sur de nombreuses structures binaires telles que l'Est et l'Ouest, le colonisé et le colon, le centre et les

²⁸² N. Yousaf, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 50-51.

²⁸³ Kenneth C. Kaleta, *Hanif Kureishi: Postcolonial Storyteller*, *op. cit.*, 248.

²⁸⁴ Mark Stein, *Black British Literature: Novels of Transformation*, Columbus, Ohio State UP, 2004, 115.

²⁸⁵ N. Yousaf, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 50.

²⁸⁶ *Idem.*

²⁸⁷ *Idem.*

²⁸⁸ Kenneth C. Kaleta, *Hanif Kureishi: Postcolonial Storyteller*, *op. cit.*, 7.

²⁸⁹ *Ibid.*, 5.

²⁹⁰ *Ibid.*, 7.

²⁹¹ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, et Helen Tiffin, *The Post-Colonial Reader*, London, Routledge, 1993, 183.

périphéries, le soi et l'autre, tout en célébrant la rencontre des cultures et sa coalescence.

Cette section se focalise principalement sur cette notion qui elle-même fait écho au concept d'oscillation. Au XIX^e siècle, notamment à l'époque victorienne, le concept d'hybridité fait l'objet de vives critiques de la part des partisans du mythe de la race pure dans un contexte colonial où chaque race est identifiée à une espèce²⁹². Anjali Prabhu considère d'ailleurs que l'hybridité est un concept colonial et avant tout un terme racial : « first and foremost a 'racial' term »²⁹³. Les termes exprimant cette hybridité, présents dans les œuvres de Kureishi tels que « half-caste », « half-blood », « métis », sont utilisés dès le XIX^e et ont une connotation fortement péjorative²⁹⁴. Ils sont en lien avec les expérimentations animales de l'époque comme celle sur le mulet, animal hybride mâle stérile, issu de l'accouplement entre une jument et un âne²⁹⁵.

Au XX^e siècle, le concept d'hybridité dépasse le cadre biologique et racial, et s'ouvre à des questions linguistiques et culturelles²⁹⁶. Bakhtine conceptualise la notion d'hybridité dans le champ littéraire, ce qui le conduit à développer les concepts de dialogisme et de polyphonie. Pour lui, l'hybridation²⁹⁷ renvoie à un processus de mélange, de fusion, de combinaison de deux langues, contrairement à l'hybridité signifiant un résultat selon Mikhaïl Bakhtine²⁹⁸, ce que Vanessa Guignery rappelle dans l'introduction de *Hybridity: Forms and Figures in Literature and the Visual Arts*²⁹⁹. C'est à partir de cette définition bakhtinienne que nous

²⁹² Robert J.C., Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, London, Routledge, 1995, 6 et 8.

²⁹³ Anjali Prabhu, *Hybridity: Limits, Transformations, Prospects*, Albany, SUNY P, 2007, xii.

²⁹⁴ Vanessa Guignery, « Introduction: Hybridity, Why it Still Matters », in Vanessa Guignery, Catherine Pessa-Miquel et François Specq, dirs., *Hybridity: Forms and Figures in Literature and the Visual Arts*, Newcastle-upon Tyne, Cambridge Scholars, 2011, 1-9, 2.

²⁹⁵ Robert J.C. Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, op. cit, 7.

²⁹⁶ V. Guignery, « Introduction: Hybridity, Why it Still Matters », op. cit, 2.

²⁹⁷ « What is hybridization? It is a mixture of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousness, separated from one another by an epoch, by social differentiation or by some other factor ». Mikhaïl Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, op. cit, 358.

²⁹⁸ Mikhaïl Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, op. cit, 358.

²⁹⁹ « For Bakhtin, the process of hybridisation – hybridisation is the dynamic of on-going process while hybridity is the end and result – entails the combination of two languages and undermines the notion of a monological authoritative discourse ». V. Guignery, « Introduction: Hybridity, Why it Still Matters », op. cit, 2.

interrogerons les notions d'hybridité et d'hybridation au prisme de l'oscillation dans notre corpus, et ce, dans un contexte théorique postcolonial, lui-même remis en perspective. Le caractère hybride et oscillatoire des personnages dont l'identité se révèle inachevée, fragmentée et évoluant sans cesse en fonction du regard de l'autre, semble coïncider avec cette jonction et cette interaction des contraires chez Bakhtine. En effet, ce dernier distingue deux types d'hybridité : intentionnelle³⁰⁰ et non-intentionnelle³⁰¹. Cette dernière, également appelé « inconscient », « organique », intervient lorsque les langues et le langage se modifient de façon inévitable au cours du temps, conduisant à un mélange opaque qui ne met en lumière ni des contrastes ni des oppositions³⁰². C'est la première à laquelle nous nous intéresserons car elle semble en effet présenter des ressemblances avec l'oscillation où deux points de vue se confrontent sans se confondre : « Intentional semantic hybrids are inevitably internally dialogic [...]. Two points of view are not mixed but set against each other dialogically »³⁰³. Dans la même lignée, Robert Young soutient que l'hybridité intentionnelle permet d'instaurer une activité contestataire, une confrontation politisée où les différences culturelles sont mises en tension dans une logique dialogique³⁰⁴ contrairement à l'hybridité non intentionnelle ayant pour résultat la fusion de deux cultures comme la créolisation et le métissage³⁰⁵. L'hybridité de Young paraît sensiblement illustrer notre conceptualisation esthétique et politique de l'oscillation :

Hybridity therefore, as in the racial model, involves an antithetical movement of coalescence and antagonism, with the unconscious set against the intentional, the organic against the divisive, the generative against the undermining. Hybridity is itself an example of hybridity, of a doubleness that both brings together, fuses, but also maintains separation.³⁰⁶

³⁰⁰ « an intentional and conscious hybrid is not a mixture of two *impersonal* language consciousnesses (the correlates of two languages) but rather a mixture of two *individualized* language consciousnesses (the correlates of two specific utterances, not merely two languages) ». M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, *op. cit.*, 359.

³⁰¹ « But unintentional, unconscious hybridization is one of the most important modes in the historical life of and evolution of all languages. We may even say that language and languages change historically primarily by means of hybridization, by means of a mixing of various 'languages' co-existing within the boundaries of a single dialect, a single national language ». *Ibid.*, 358-359.

³⁰² *Ibid.*, 360.

³⁰³ *Idem.*

³⁰⁴ Robert J.C., Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, *op. cit.*, 21.

³⁰⁵ *Ibid.*, 22.

³⁰⁶ *Idem.*

L'hybridité intentionnelle qui remet en cause la notion d'un discours autoritaire, d'une voix unique, monologique, peut en outre faire écho à la métafiction historiographique au sein de la théorie postmoderniste et peut donc être envisagée comme son pendant postcolonial. La vision de Bhabha sur l'hybridité n'en est pas moins politique dans la mesure où il considère le concept comme un discours subversif, un contre-pouvoir, qui conteste les discours dominants et renverse les relations entre colonisateurs et colonisés :

Hybridity is the sign of the productivity of colonial power, its shifting forces and fixities, it is the name for the strategic reversal of the process of domination through disavowal (that is, the production of discriminatory identities that secure the 'pure' and original identity of authority). Hybridity [...] displaces the necessary deformation and displacement of all sites of discrimination and domination.³⁰⁷

L'hybridité est souvent associée au concept de l'entre-deux, ce que Bhabha nomme la troisième voie d'énonciation³⁰⁸, une zone de frontière et de croisement où peuvent se localiser les cultures. Contrairement à l'entre-deux qui semble être une notion statique, l'oscillation est davantage ancrée dans une logique dynamique reflétant les mouvements (allers-retours entre les cultures) et les perturbations (confusions et crises identitaires) entre ces cultures dites opposées.

Ces premières observations soulignant des rapprochements sémantiques et conceptuels entre l'oscillation et l'hybridité (intentionnelle), une caractéristique souvent associée à la littérature postcoloniale³⁰⁹, permettent d'envisager une esthétique et une politique de l'oscillation sous un angle postcolonial et d'explorer ses résonances dans notre corpus. Ainsi l'oscillation s'inscrirait dans une hybridation générique (entre traditions britanniques et postcoloniales), culturelle et ethnique (Karim), idéologique (Shahid), et non une hybridité, c'est à dire une phase arrivée à son terme. L'oscillation suggérerait ainsi le mélange, la fusion sans pour autant donner naissance à une troisième espèce. En plus de porter un regard neuf sur l'hybridité, cette section aura également pour objectif de voir si l'étiquette postcoloniale que l'on essaie d'attribuer à l'œuvre de Kureishi est justifiée et ne

³⁰⁷ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, 112.

³⁰⁸ *Ibid.*, 37.

³⁰⁹ Nous avons conscience que ces propos pourraient contribuer à essentialiser « la » littérature postcoloniale autour de certaines caractéristiques, or ce n'est pas notre ambition dans cette étude.

serait pas attribuée à l'écrivain car d'origine pakistanaise et ayant pour sujet le portrait de la communauté asiatique dans ses deux premiers romans.

Force est de constater que l'hybridation qui paraît la plus visible est celle que l'on peut déceler dans l'oscillation générique des romans de Kureishi, mêlant des traditions littéraires britanniques et des thématiques contemporaines habituellement affiliés au postcolonialisme. *The Buddha of Suburbia* est ponctué de faits et de thématiques que toute œuvre postcoloniale est susceptible de présenter : un mariage arrangé, des familles patriarcales, des conflits d'ordre racial, des sujets comme l'immigration ou le choc des cultures à travers les personnages que sont Haroon, Anwar, Changez et Riaz. Ces personnages nous dévoilent effectivement leurs expériences de l'immigration, de l'exil et du déracinement. Dans ces récits où l'Inde et ses valeurs sont idéalisées, des personnages de la première génération de migrants essaient de s'accrocher à une Inde imaginaire et fantasmée. L'indécision de Shahid entre une assimilation aux valeurs considérées comme étant occidentales et le rejet de celles-ci, par un retour aux origines que l'adhésion au fondamentalisme religieux tente d'incarner, est un trope que la littérature postcoloniale a fortement développé. Elle prend la forme d'un conflit dans *The Black Album* : deux mondes avec deux systèmes de valeurs aux antipodes.

De nombreux éléments rappellent l'œuvre de Rushdie, parangon de la littérature postcoloniale. Dans *The Black Album*, l'organisation de l'autodafé par le groupe de Riaz sur le campus, est une référence à la fatwa de mort que reçoit l'écrivain en 1989 par l'ayatollah Khomeini. L'oralité, très présente dans *The Buddha of Suburbia*, rappelle en outre les techniques de Rushdie dans *Midnight's Children*. Karim interpelle directement le lecteur à plusieurs reprises³¹⁰ : « I didn't say that »³¹¹ et « can you believe »³¹². Changez raconte ses histoires sur l'Inde de son enfance à son épouse pour la mettre en haleine³¹³, une Shéhérazade au masculin qui tente de

³¹⁰ L'oralité est également une technique souvent associée au postmodernisme.

³¹¹ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 87.

³¹² *Ibid.*, 95.

³¹³ *Ibid.*, 98.

retenir l'attention de son épouse tyrannique³¹⁴. Karim raconte une multitude d'histoires amusantes à Jamila³¹⁵ où des personnages apparaissent, s'éclipsent et réapparaissent. Mais une éventuelle nationalisation ou ethnicisation de ces procédés narratifs sont à relativiser. Selon Moore-Gilbert³¹⁶, ces techniques sont également présentes dans la littérature occidentale comme dans *Tom Sawyer* de Mark Twain (1876), *The Catcher in the Rye* de J. D. Salinger (1951), deux œuvres évoquées dans *The Buddha of Suburbia*. Nombreuses sont les cultures qui font également l'expérimentation de l'oralité, des contes européens aux conteurs arabes et africains.

Le concept d'orientalisme est une caractéristique centrale dans les études postcoloniales. Chez Kureishi, le traitement de la notion illustre sa dimension performative, l'impression de pose qu'elle suggère, en phase avec les théories postcoloniales de la représentation et de la performance³¹⁷. L'exotisme devient une marchandise que le personnage Haroon exploite en se faisant passer pour un Guru bouddhiste, une figure mystique Hindou et orientale auprès des populations blanches des banlieues. Il parodie la spiritualité orientale avec ses vêtements et fait tout pour dissimuler la moindre trace de britannicité. Eva n'hésite pas à l'aider à s'habiller de façon orientale³¹⁸ pour construire ce personnage. Il met ainsi en scène cette altérité qu'il a pourtant essayé d'étouffer depuis son arrivée en Angleterre : « He was hissing his s's and exaggerating his Indian accent. He'd spent years trying to be more of an Englishman [...] and now he was putting it [Indianness] back in spadeloads »³¹⁹. Ce personnage fictif est néanmoins libérateur car Haroon se sent plus libre, débarrassé de l'identité britannique que son métier et sa famille lui ont imposée, en particulier Ted et Jean qui ne supportent pas ses origines ni son prénom : « It was bad enough his being an Indian in the first place, without having

³¹⁴ *Ibid.*, 109.

³¹⁵ *Ibid.*, 54.

³¹⁶ B. Moore-Gilbert, *Hanif Kureishi, op. cit.*, 109.

³¹⁷ La plupart des personnages ont d'ailleurs un métier en rapport avec la représentation. Karim est comédien, ensuite acteur, Charlie est chanteur, Haroon est professeur de yoga, Eva est décoratrice d'intérieur, et Ali souhaite devenir danseur. Ces fonctions contribuent à souligner le caractère performatif de l'identité.

³¹⁸ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia, op. cit.*, 282.

³¹⁹ *Ibid.*, 21.

an awkward name too. They'd called Dad Harry from the first time they'd met him »³²⁰. Uncle Ted a du mal à supporter le fait que son beau-frère soit devenu une sorte de guru : « Buddhism isn't the kind of thing she's used to. It's got to stop! »³²¹. Aunt Jean préfère d'ailleurs l'appeler Harry que Haroon. Ce discours en lien avec la notion d'assimilation peut être interprété comme une rémanence du colonialisme anglais. Ce même refus d'être considéré comme britannique poussera Shahid dans *The Black Album* à rejoindre son groupe de fondamentalistes pour y trouver une forme de consolation.

Comme son père, Karim se met à jouer l'Indien à travers le personnage de Mowgli. Jeremy Shadwell, son metteur en scène, lui demande d'adopter un accent indien plus prononcé, de porter un turban jaune, de se couvrir le visage (« shit-brown cream »³²²), et lui confirme qu'il a été choisi pour représenter une conception authentique de l'Indien : « cast for authenticity and not for experience »³²³. En se conformant à la vision que les autres ont de l'étranger, Karim devient le parangon de cet imaginaire exotique construit sur des stéréotypes et des préjugés. Toutefois, afin d'ébranler cette conception essentialiste de l'autre, Karim n'hésite pas à montrer à son public les limites de cette authenticité en parlant avec un accent cockney au milieu de sa représentation : « Yet the play did good business, especially with schools, and I started to relax on stage, and to enjoy acting. I sent up the accent and made the audience laugh by suddenly relapsing into cockney at odd times. 'Leave it out, Bagheera,' I'd say »³²⁴. De façon métafictionnelle, Karim déconstruit ce rôle soi-disant authentique en montrant son artificialité.

Ce contrôle sur ce rôle dont il a honte³²⁵ souligne le caractère performatif de la race et de la notion d'ethnie. Cette dernière est au cœur des revendications essentialistes des personnages que sont Haroon et Anwar. Haroon déclare à une journaliste : « I have lived in the West for most of my life, and I will die here, yet I

³²⁰ *Ibid.*, 33.

³²¹ *Ibid.*, 48.

³²² *Ibid.*, 146.

³²³ *Ibid.*, 147.

³²⁴ *Ibid.*, 158.

³²⁵ *Ibid.*, 157.

remain to all intents and purposes an Indian man. I will never be anything but Indian »³²⁶. Après des décennies de vie en Angleterre, Haroon se revendique indien comme si cette qualité était essentielle et immuable à son identité, ce qui contraste avec la transition identitaire du personnage tout au long du roman, celle du musulman indien adultérin et consommateur du porc au professeur-guru de yoga. Cette quête d'authenticité qui nourrit cette polarisation de l'Est et l'Ouest, autre aspect pouvant être considéré comme postcolonial, est constamment remise en cause par l'hypocrisie de ces personnages, particulièrement à travers Haroon qui devient une sorte de parodie. Les cours de méditation de Haroon sont d'ailleurs fondés sur des magazines de yoga occidentaux : « I ran and fetched Dad's preferred yoga book – *Yoga for Women*, with pictures of healthy women in black leotards – from among his other books on Buddhism, Sufism, Confucianism and Zen which he had bought at the Oriental bookshop in Cecil Court, off Charing Cross Road »³²⁷. Qui plus est, Jamila et Karim ne supportent pas le caractère artificiel du rôle de Haroon en tant que Bouddha, son enseignement, sa stratégie pour conquérir Eva. Cependant, les Britanniques suivant les cours de Haroon sont fascinés par cette figure qui renverse les rapports entre colons et colonisés. Ce n'est plus l'Indien, l'exotique qui s'extase devant la domination blanche mais le contraire. Haroon est celui qui apporte le savoir et exerce une emprise sur ces élèves blancs à qui il fait cours. Son public composé de blancs est d'ailleurs captivé lors du premier rassemblement chez Eva : « Everyone looked keenly and expectantly at him [...] He seemed to know he had their attention and that they'd do as he asked »³²⁸. Haroon devient une sorte de colon de blancs dépressifs en mal d'ennui et d'un imaginaire exotique. C'est une critique de la mentalité coloniale et des tendances dans l'ère du temps, à savoir la mode du spiritualisme des années 1970, où la notion d'authenticité devient finalement vectrice de catégorisations artificielles.

³²⁶ *Ibid.*, 263.

³²⁷ *Ibid.*, 5.

³²⁸ *Ibid.*, 13.

Si l'œuvre de Kureishi contient toutefois des ingrédients typiquement postcoloniaux, elle s'inscrit dans un contexte britannique de par sa langue, ses lieux, l'importance de la musique pop et d'artistes tels que David Bowie. Le récit de *The Buddha of Suburbia* se déroule principalement à Londres et dans sa banlieue, South London, avec une courte partie à New York. Le narrateur, Karim, ou d'autres personnages comme Jamila, font de nombreuses références à des écrivains et militants britanniques ou provenant du monde anglo-saxon : Kipling, Dickens, H. G. Wells, Arthur Conan Doyle, George Orwell. Karim a en effet peu de difficultés à s'identifier aux éléments traditionnels de la vie britannique : « We ate corned-beef sandwiches and drank tea from our thermos flask. He gave me sporting tips and took me to the Catford dog track and Epsom Downs. He talked to me about pigeon racing ... fishing and air rifles, aeroplanes, and how to eat winkles »³²⁹. La symbolique de Londres, que nous analyserons, est une constante et contribue au caractère britannique de l'œuvre. Les deux romans que sont *The Black Album* et *The Buddha of Suburbia*, sont d'ailleurs considérés comme appartenant à la tradition britannique du Bildungsroman et du « condition-of-England novel »³³⁰. Ces œuvres comportent de nombreuses caractéristiques du roman d'apprentissage : le cheminement d'un jeune homme vers l'âge adulte faisant de grandes expériences et découvertes sur l'existence. Mais à ces problématiques existentielles s'ajoutent des questionnements identitaires d'ordre racial chez Kureishi qui éloignent les deux œuvres d'un roman initiatique traditionnellement britannique. Cette oscillation entre éléments propres à la tradition littéraire britannique, à une certaine britannicité, et associés à des thématiques récurrentes dans la littérature postcoloniale, donne à voir un mélange de deux cultures littéraires distinctes qui ne fusionnent pas vers une hybridité, vers un nouveau régime, mais qui construisent plutôt une hybridation, permettant ainsi la coexistence de ces deux sphères. La position de Susanne Reichl à propos de ce roman paraît représenter à

³²⁹ *Ibid.*, 33.

³³⁰ Marc Porée, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 78-81.

la fois Karim et la catégorisation de ce roman, les inscrivant dans l'oscillation. Ce texte est à la fois une œuvre anglaise et postcoloniale :

The Buddha of Suburbia has been overtly described as an 'in-between' book, but rather than relegating it to a space *between* two categories, I would claim that Kureishi occupies both spaces at the same time: his fiction is English *and* postcolonial, it is popular *and* literary, it is historical *and* modern, it is rather traditional in its form and innovative in its ambivalent treatment of issues of identity.³³¹

L'oscillation est éventuellement l'opportunité de porter un regard nouveau sur le concept d'hybridité notamment à travers le personnage de Karim oscillant entre deux moitiés bien distinctes et non fondues comme l'hybridité le sous-entend. L'oscillation peut ainsi incarner une hybridation sans hybridité, cette rencontre de deux cultures sans pour autant donner naissance à quelque chose d'autre. Cette tension entre les logiques de l'hybridité et de l'hybridation dans les romans de Kureishi paraît tangible, représentant un processus identitaire inachevé et en constant mouvement, entre une logique identitaire essentialiste et une caractérisée par la performance et la représentation. Dès le début Karim se considère comme deux moitiés de par son père indien et sa mère anglaise. Il se caractérise comme presque anglais (« almost »), un individu inabouti, ce qui ne semble pas aller de pair avec la notion d'hybridité véhiculant l'idée de résultat :

My name is Karim Amir, and I am an Englishman born and bred, almost. I am often considered to be a funny kind of Englishman, a new breed as it were, having emerged from two old histories. But I don't care Englishman I am (though not proud of it), from the South London suburbs and going somewhere. Perhaps it is the odd mixture of continents and blood, of here and there, of belonging and not, that makes me restless and easily bored. Or perhaps it was being brought up in the suburbs that did it. Anyway, why search the inner room when it's enough to say that I was looking for trouble, any kind of movement, action and sexual interest I could find, because things were so gloomy, so slow and heavy, in our family, I don't know why. Quite frankly, it was all getting me down and I was ready for anything.³³²

La question de l'hybridité est en effet posée dès le début avec le terme de « new breed » et pourtant ce passage et le roman dans son intégralité révèlent de nombreuses ambiguïtés sur l'identité de Karim : oscillation ou fusion de deux cultures, l'une indienne et l'autre anglaise. Kureishi semble révéler les limites, les

³³¹ Susanne Reichl, « Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia*: Performing Identity in Postcolonial London », in Tobias Döring, dir., *A History of Postcolonial Literature in 12 1/2 Books*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007, 139-154, 151.

³³² H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 1.

ambivalences voire les apories du concept d'hybridité. Sur le plan biologique, nous pouvons concéder que Karim relève de l'hybridité de par son métissage, mais sur le plan culturel, ce terme paraît réducteur. Certes Karim affirme être le fruit de deux histoires anciennes, mais le roman commence avec ce qui semble être la remise en cause de cette hybridité. Karim s'identifie comme anglais, ce qui est répété à trois reprises, mais remet en perspective cette hybridité à travers les termes suivants : « almost », « a funny kind of », « though not proud of it ». Cet individu inabouti, inachevé, rejoint l'incertitude qui caractérise Karim : « going somewhere », « perhaps » à deux reprises, « things », « I don't know why », « anything ». Cette hybridation qui contrarie une éventuelle hybridité et la rend impossible, est également reflétée voire accentuée par la juxtaposition de deux voix : celle de Karim à dix-sept ans et celle du narrateur qui semble avoir un certain recul sur l'expérience de la banlieue au cours du roman. Ce narrateur ne semble pas fiable et nous met sur une fausse piste, en rejetant la faute sur la banlieue alors que les difficultés de Karim seront de natures diverses : racisme, sexe et classe sociale entre autres.

De façon similaire, Karim évoque la nature divisée et incomplète de son identité lors des funérailles d'Anwar où il observe un groupe de musulmans se disputant pour placer le cercueil du défunt, Anwar, en direction de la Mecque :

But I did feel, looking at these strange creatures now – the Indians – that in some way these were my people, and that I'd spent my life denying or avoiding that fact. I felt ashamed and incomplete at the same time, as if half of me were missing, and as if I'd been colluding with my enemies, those whites who wanted Indians to be like them. Partly I blamed Dad for this. After all, like Anwar, for most of his life he'd never shown any interest in going back to India. He was always honest about this: he preferred England in every way. Things worked; it wasn't hot; you didn't see terrible things on the street that you could do nothing about. He wasn't proud of his past, but he wasn't unproud of it either; it just existed, and there wasn't any point in fetishizing it, as some liberals and Asian radicals liked to do. So if I wanted the additional personality bonus of an Indian past, I would have to create it.³³³

Dans ce passage où Karim ne s'identifie ni aux blancs, mis à distance par les termes « those whites », ni à ces Indiens nommés « these strange creatures », son identité semble constituée de moitiés, de parties sécables (« half » et « incomplete »). Toutefois, l'hybridité de Karim sur le plan culturel interroge : que sait-il vraiment

³³³ *Ibid.*, 212-213.

de son héritage indien ? L'acceptation de son indianité et la prise de conscience du caractère performatif qu'elle peut revêtir, le conduisent à se rendre compte qu'il ne connaît guère ses racines, ce qui remet en question l'existence même de cette hybridité. Cette possibilité de créer cet héritage indien, dont il ressent le besoin pour des raisons de représentation, contribue également à démystifier la notion d'hybridité. Contrairement à Shadwell ou à sa mère, qui bien que différents présentent une conception de l'identité fixe, Karim décide de choisir son identité en fonction de son public et des situations. Cette hybridation qui prend souvent des airs d'artifice pousse le lecteur à se demander si Karim est une victime, un opportuniste voire un usurpateur de cette représentation identitaire. Ce personnage n'est pas réduit à être une victime de son exotisme bien que les situations et les individus qui font preuve de racisme soient nombreux. Au contraire, cette altérité est traitée avec humour et une certaine légèreté, et Karim y a recours pour réussir.

La notion de réalisation de soi comme étant le résultat de la perception de l'autre est un argument présent dans les travaux de Saïd : « neither the term Orient nor the concept of the West has any ontological stability; each is made up of human effort, partly affirmation, partly identification of the Other »³³⁴. Si nous partons de ce principe affirmant que la construction identitaire est le fruit d'une perception de soi-même et de celle de soi-même par l'autre, alors ce processus est interminable et relève également de l'hybridation. L'identité devient une notion qui semble se concrétiser quand elle est perçue par l'autre, une alliance du soi et de l'autre, oscillant entre des perceptions essentialistes et performatives. Le regard de Rushdie sur l'identité est d'ailleurs celui que nous pourrions retrouver chez Kureishi : « some sort of alliance between the way you see yourself and the way other people in the world see you »³³⁵. Karim est constamment soumis au regard de l'autre³³⁶, ce dont il a conscience : « we were supposed to be English but to the English we were always wogs, and nigs, and pakis and the rest of it »³³⁷. Dans le sillage des travaux

³³⁴ Edward W. Saïd, « Preface to the Twenty-fifth Anniversary Edition », *Orientalism* (1979), New York, Vintage, 2003, xvii.

³³⁵ N. Yousaf, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 50.

³³⁶ Cet aspect sera analysé dans le dernier chapitre.

³³⁷ N. Yousaf, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 53.

de Saïd qui revendique la primauté de l'ethnicité, c'est-à-dire des marqueurs culturels d'une communauté en matière d'identification (« An Oriental man was first an Oriental and only second a man »³³⁸), Karim est perçu comme un Indien avant d'être un acteur ou un jeune adulte. Cette conception de l'identité dépendante d'un regard évolutif et externe, renforce l'idée que l'identité est elle-même un concept de l'hybridation et non de l'hybridité. C'est le cas de Shadwell qui suggère à Karim ce qu'il devrait être avant même de le connaître :

Instead of talking about the job, he said some words to me in Punjabi or Urdu and looked as if he wanted to get into a big conversation about Ray or Tagore or something. To tell the truth, when he spoke it sounded like he was gargling.
 'Well?' he said. He rattled off some more words. 'You don't understand?'
 'No, not really.'
 What could I say? I couldn't win. I knew he'd hate for it.
 'Your own language?'
 'Yeah, well, I get a bit. The dirty words. I know when I'm being called a camel's rectum.' [...]
 'Ha, ha, ha, ha, ha!' he went. He said, 'What a breed of people two hundred years of imperialism has given birth to. If the pioneers from the East India Company could see you. What puzzlement there'd be. Everyone looks at you, I'm sure, and thinks: an Indian boy, how exotic, how interesting, what stories of aunts and elephants we'll hear now from him. And you're from Orpington.'
 'Yeah.'
 'Oh God, what a strange world. The immigrant is the Everyman of the twentieth century. Yes?' [...]
 'But she [Eva] didn't give you the book. She's trying to protect you from your destiny, which is to be a half-caste in England. That must be complicated for you to accept – belonging nowhere, wanted nowhere. Racism. Do you find it difficult? Please tell me.'³³⁹

Faisant preuve d'ironie à l'égard de l'impérialisme britannique et d'une fausse compassion en lui demandant de s'exprimer au sujet de son expérience du racisme, Shadwell tient un discours qui n'en est pas moins l'expression d'un racisme déguisé, que nous aborderons dans la deuxième section de ce chapitre. Sa conception de l'identité de Karim est fondée sur des préjugés dont l'ironie paraît légitimer un discours colonialiste et haineux qui, à l'exception de sa forme, ressemble à la vision de Hairy Back que nous aborderons. Les termes offensants « breed » ou « half-caste », les images de l'Indien associé à des histoires exotiques, et cette identité atopique (« belonging nowhere, wanted nowhere »), témoignent d'une volonté de rendre Karim autre. L'adaptation de Kipling, souvent considéré comme un écrivain

³³⁸ E. W. Said, *Orientalism*, *op. cit.*, 231

³³⁹ *Ibid.*, 140-141.

de l'impérialisme britannique, est un clin d'œil à une nostalgie du passé glorieux de l'empire auquel Shadwell, réalisateur gauchiste, est sensible. Jamila et son père seront très critiques à l'égard de la pièce de théâtre. Jamila affirme que la pièce est néo-fasciste et Haroon s'indigne furieusement contre l'écrivain : « That bloody fucker Mr Kipling pretending to whity he knew something about India! »³⁴⁰. Karim ne condamne pas Kipling et compare sa conquête de Jamila à celle de Mowgli, chassant et courant après Shere Khan. Il citera par ailleurs Kipling lors de la description de l'attaque de Changez sur son beau-père : « Kipling had written 'to each his own fear', but it was not Anwar's »³⁴¹. Quand Karim n'est pas exposé à la conception essentialiste de Shadwell, il est confronté à celle de sa mère à la suite de sa représentation théâtrale :

'At least they let you wear your own clothes. But you're not Indian. You've never been to India. You'd get diarrhoea the minute you stepped off that plane, I know you would.'
 'Why don't you say it a bit louder,' I said. 'Aren't I part Indian?'
 'What about me?' Mum said. 'Who gave birth to you? You're an Englishman, I'm glad to say.'
 'I don't care,' I said. 'I'm an actor. It's a job.'
 'Don't say that,' she said. 'Be what you are.'³⁴²

Sa mère refuse de percevoir une quelconque trace d'indianité en lui, lui rappelant qu'il n'est pas un Indien mais un Anglais, et illustre à quel point l'hybridité de Karim témoigne davantage d'une oscillation entre des regards croisés et ambivalents sur son altérité. Cette vision est certes en opposition avec celle de Shadwell, mais s'inscrit dans une logique essentialiste semblable dont la priorité est d'identifier Karim par son ethnicité ou sa couleur, ce que le personnage récuse, se définissant avant tout comme un acteur.

La fin de *The Buddha of Suburbia* illustre également cette hybridation sans hybridité, c'est-à-dire sans fin et sans résultat. Elizabeth de Cacqueray suggère que les incertitudes de Karim entrent en résonance avec celles du lecteur à la fin de ce roman sans fin : « Far from creating a 'whole' Karim fictive universe appears to continue in dire fragmentation in the final pages. [...] As an ending, it is as non-

³⁴⁰ *Ibid.*, 157.

³⁴¹ *Ibid.*, 211.

³⁴² *Ibid.*, 232.

ending, as suspension of action »³⁴³. Il est vrai qu'à la fin, quand bien même Karim paraît plus apaisé, son identité ainsi que ses sentiments demeurent divisés et contradictoires. Nous pouvons même déceler une certaine circularité entre le début et la fin du roman où le personnage ne semble toujours pas avoir trouvé sa place³⁴⁴. Ce manque de progression du personnage contredit l'étiquette de Bildungsroman qui lui est attribuée. Cette fin qui n'est pas forcément rassurante et moralisatrice illustre notre argument, celui que l'identité de Karim s'inscrit dans l'hybridation, un processus, et non un résultat comme véhiculé par l'hybridité. Cette fin qui n'aboutit à aucune finitude de par les incertitudes qu'elle véhicule se retrouve également dans *The Black Album*, analysée précédemment. L'oscillation propose ainsi une politique identitaire en matière de questionnements sur l'hybridité et permet de suggérer le caractère fragmentaire des personnages entre deux cultures, idée que l'hybridité ne pourrait pas véhiculer car elle la fonderait en son sein de par sa fusion. L'esthétique de l'oscillation dans sa représentation d'une identité complexe et contradictoire (« I felt happy and miserable at the same time »³⁴⁵) véhicule un message politique, celui que l'identité est ancrée dans une dynamique oscillant entre acquis et inné, entre natures performative et essentialiste. Nous verrons que l'hybridation persiste par le prisme de l'espace et le sentiment d'appartenance que le personnage s'efforce de chercher à travers les représentations de la banlieue et de la ville.

L'hybridation physique de Prince dans *The Black Album* fait en outre écho à celle de Karim dans *The Buddha of Suburbia*, toujours sans hybridité (« He's half black and half white, half man, half woman, half size, feminine but macho, too »³⁴⁶) ou encore celle de Shahid grâce aux scènes de travestissement, une hybridation qui ne conduit pas à un troisième genre. Néanmoins, si l'hybridation identitaire de Karim est d'ordre culturel, celle de Shahid, intrinsèquement liée au sentiment d'appartenance quasi-obsessionnel, semble davantage idéologique. Cette

³⁴³ Elizabeth de Cacqueray, « Hanif Kureishi's Fragmentation of Self and of Text in *The Buddha of Suburbia* », *Anglophonia* 5, 1999, 161-178, 164.

³⁴⁴ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op.cit.*, 283-284.

³⁴⁵ *Ibid.*, 284.

³⁴⁶ H. Kureishi, *The Black Album*, *op. cit.*, 28-29.

oscillation liée à l'appartenance cristallise un choc des civilisations entre l'Est et l'Ouest, entre la religion et la sexualité, et fait émerger un désir d'être reconnu par les deux communautés. Le monde de Deedee est en outre celui de l'imagination, qui permet de repenser les frontières du genre et de la sexualité alors que le monde des fondamentalistes condamne l'imagination. Nous verrons que Kureishi semble articuler ces questions dans une dynamique de pôles opposés : asiatique et britannique, modernité et tradition, religion et libéralisme. Cette dynamique est d'ailleurs renforcée par les mouvements physiques de Shahid entre Deedee et Riaz ou Deedee et la mosquée.

Shahid symbolise de façon métonymique ce choc des civilisations, des cultures, des temporalités, l'occident vu comme le présent et la tradition et la religion considérées comme le passé, et la quête d'une place dans cette société. Shahid hésite entre Madonna et Allah, entre l'abstinence prônée par Riaz et l'hédonisme de Deedee qui peut donner l'impression d'une vision manichéenne de cette œuvre : une vie de plaisir individualiste et une autre au sein d'une communauté influencée par le poids du passé et de la tradition. Le conflit entre les deux civilisations atteindra son paroxysme avec la scène de l'autodafé. Grâce à cette oscillation entre assimilation et rejet, Shahid évite ce binarisme traditionnel et cette nécessité du choix que le sentiment d'appartenance semble lui imposer. Il finit par créer sa propre philosophie et épistémologie du sens de l'appartenance : l'amour, le plaisir et le présent. Son choix temporaire est en phase avec la notion d'une identité fluide :

How could anyone confine themselves to one system or creed? Why should they feel that they had to? There was no fixed self; surely our several selves melted and mutated daily? There had to be innumerable ways of being in the world. He would spread himself out, in his work, and in love, following his curiosity.³⁴⁷

L'identité est ainsi vue comme un cheminement, une oscillation et non un choix entre des pôles opposés. Shahid est apaisé quand il sort de ce cadre qui le contraint à choisir entre des modes de pensée contraires et il accepte l'idée que toute identité est instable. L'amour et le plaisir lui permettent de dépasser ce conflit entre religion

³⁴⁷ *Ibid.*, 281.

et sexualité. Il faut préciser que le plaisir à la fin n'est pas politisé comme l'hédonisme de Deedee. Contrairement à Shahid et à de nombreux personnages dans *The Buddha of Suburbia*, presque tous les personnages demeurent statiques et campés sur leurs positions idéologiques opposées dans *The Black Album*, ce qui peut expliquer le succès moins important de ce roman.

L'oscillation idéologique de Shahid ³⁴⁸ s'inscrit dans une logique de l'hybridation davantage politique et idéologique que culturelle (*The Buddha of Suburbia*). Ce roman est celui de la tension oscillatoire qui peut s'exercer entre la croyance et la réflexion, présentée comme opposée dans un passage entre Riaz et Brownlow³⁴⁹, où les idées deviennent d'ailleurs les ennemies de la religion : « Ideas being the enemy of religion »³⁵⁰. Contrairement à Deedee, souvent seule, la religion qui est proposée à Shahid est un moyen de faire tomber les problématiques de race et de classes sociales, de proposer une communauté à ce personnage qui semble esseulé. Le narrateur décrit la mosquée dans les termes suivants : « Here race and class barriers had been suspended [...] Strangers spoke to one another. The atmosphere was uncompetitive, peaceful, meditative »³⁵¹. Toutefois, ce désir d'appartenir à un groupe religieux et idéologique interroge puisque cette quête semble plutôt celle d'une famille : « Riaz and Hat and Chad were the first people he'd met who were like him, he didn't have to explain anything. Chad trusted him. Hat called him his brother. He was closer to this gang than his own family »³⁵². D'ailleurs Shahid n'a pas vraiment la foi (« lack of faith »³⁵³) et commence à avoir des doutes sur la spiritualité et les motivations de son groupe³⁵⁴, pour ensuite se sentir émerveillé par une visite à la mosquée et son aspect universaliste et multiculturel³⁵⁵. Des doutes, il en a également concernant Deedee lorsqu'il est

³⁴⁸ « He believed everything; he believed nothing. His own self increasingly confounded him. One day he could passionately feel one thing, the next day the opposite. Other times provisional states would alternate from hour to hour; sometimes all crashed into chaos ». *Ibid.*, 153.

³⁴⁹ *Ibid.*, 104.

³⁵⁰ *Ibid.*, 105.

³⁵¹ *Ibid.*, 138.

³⁵² *Ibid.*, 63.

³⁵³ *Ibid.*, 102.

³⁵⁴ *Idem.*

³⁵⁵ *Ibid.*, 138.

décidé à mettre un terme à leur relation en se rendant à la mosquée³⁵⁶. Lorsqu'il sort de la mosquée son émerveillement se volatilise aussitôt (« a sharp transition »³⁵⁷) et les histoires qu'il a écoutées auprès de ses amis dans cette mosquée ne l'intéressent plus :

The problem was, when he was with his friends their story compelled him. But when he walked out, like someone leaving a cinema, he found the world to be more subtle and inexplicable. He knew, too, that stories were made up by men and women; they could not be true or false, for they were exercises in that most magnificent but unreliable capacity, the imagination, which William Blake called 'the divine body in every man.' Yet his friends would admit no splinter of imagination into their body of belief, for that would poison all, rendering their conviction human, aesthetic, fallible.³⁵⁸

Ce passage qui de prime abord semble véhiculer une vision binaire entre la religion et la littérature, cette dernière symbolisée par le pouvoir de l'imagination, fait pourtant montre d'une frontière poreuse et d'une certaine analogie entre ces univers opposés. Si cette dichotomie entre le dogmatisme religieux et la création littéraire paraît construite au moyen de termes à la sémantique antinomique tels que « imagination » et « conviction », l'oscillation entre ces pôles opposés met en exergue une analogie reliant paradoxalement ces univers antagonistes par la place centrale qu'occupe la fiction dans leurs discours respectifs (« story », « cinema », « made up » et « stories »). À l'instar de la littérature, la religion paraît offrir des récits de fiction aussi envoûtants qu'éphémères, proposant une lecture simpliste du monde que Shahid peut quitter aussi aisément qu'une « salle de cinéma ». Cette analogie est également traduite par le caractère interchangeable du terme « divin » dans la sphère littéraire comme religieuse grâce à la référence à William Blake (« the divine body »). Si l'imagination et le système de valeurs auquel elle se rattache donnent l'impression d'être ainsi opposés à la religion, l'oscillation révèle que ces deux mondes présentent des caractères communs tant ils exploitent la fiction, ce à quoi Shahid, passionné d'histoires et de littérature, est sensible.

³⁵⁶ *Idem.*

³⁵⁷ *Ibid.*, 139.

³⁵⁸ *Idem.*

En somme, l'oscillation entre ces identités et ces cultures, qui elles-mêmes naviguent entre des logiques de construction et de déconstruction, de création et d'héritage, d'anglicité et d'altérité, est le moyen d'éviter toute stratégie visant à essentialiser les concepts d'identité ou de culture³⁵⁹. Ces dernières se révélant des constructions polymorphes et plurielles, s'inscrivent davantage dans une mécanique de l'hybridation que de l'hybridité, une notion que l'oscillation déconstruit en pointant les limites de sa propre conceptualisation. Si l'hybridité est une construction théorique ayant contribué à l'essor des études postcoloniales, nous pouvons émettre des réserves à son encontre. Quand bien même l'élucidation des nuances sémantiques entre l'oscillation et l'hybridité n'est pas aisée, cette dernière est une notion qui paraît statique de par sa tendance à construire des identités immuables dans leur syncrétisme. Alors que l'hybridité s'intéresse au résultat né du croisement entre deux cultures, à cette fusion donnant vie à une troisième espèce, l'oscillation est un processus dynamique qui s'illustre par le truchement de perturbations, de turbulences, d'allers-retours spatiaux, idéologiques et politiques entre des cultures perçues comme opposées. Cette logique dynamique entre ces dernières permet ainsi de mieux identifier ces moments de rapprochement ou de distance face à telle ou telle culture chez les personnages de notre corpus. De surcroît, le mélange des cultures que l'hybridité tend à essentialiser en une identité hybride semble laisser percevoir une contradiction voire un paradoxe dans le discours des partisans et des théoriciens du concept. Certes, prônant la déconstruction d'une identité fixe et mono-culturel, l'hybridité n'en demeure pas moins fondée sur une étymologie embarrassante, celle de la race et la pureté, prenant ses racines dans un discours colonialiste susceptible d'être préservé, et qui plus est, favorable à la reproduction d'une quête à nouveau essentialiste de l'identité quand bien même elle serait ancrée dans la diversité. Ces aspects contradictoires qui semblent être les défauts et les limites conceptuelles de l'hybridité, diffèrent de l'oscillation car eux font partie intégrante de sa

³⁵⁹ Les personnages qui tenteront de s'angliciser à des fins assimilationnistes finiront d'ailleurs par être encore plus rejetés et ostracisés.

conceptualisation. En effet, l'oscillation assume ses propres contradictions et ambiguïtés conceptuelles par l'entremise de motifs tels que la contradiction, le paradoxe, le dilemme et l'indécision, formant les grandes lignes de son discours et abordées dans notre deuxième partie. D'autre part et contrairement à l'hybridité, en faisant montre de logiques et de mécanismes dynamiques entre les cultures et leurs frontières, l'oscillation creuse un écart où ces dernières se confrontent sans se confondre, garante de la différence entre des pôles culturels contraires. C'est dans ces zones hors-cultures, tanguant entre des identités opposées, que naissent des espaces de l'écart propices aux questionnements ontologiques, qui à leur tour permettent une nouvelle considération épistémologique de concepts concurrents tels que l'hybridité. Enfin, si le concept d'hybridité est vecteur d'une fusion culturelle risquant de gommer les différences, et que son corollaire, l'hybridation, porte les mêmes stigmates étymologiques, l'esthétique de l'oscillation serait le moyen de suggérer une nouvelle terminologie qui déconstruirait les identités et éviterait le piège de leur donner une peau neuve, victime d'ambitions somme toute essentialistes, tout en célébrant la création par le prisme de la crise, l'incomplétude et la confusion culturelle comme en témoignent les personnages de notre corpus. Paul Gilroy souligne en outre que le terme d'hybridité est discutable dans la mesure où il implique l'existence de deux entités pures, ce qui paraît impossible : « The idea of hybridity, or intermixture, presupposes two anterior purities. [...] I think there isn't any purity; there isn't anterior purity [...] that's why I try not to use the word hybrid »³⁶⁰. Gilroy regrette en effet l'absence d'un outil critique et lexical pour décrire un mélange, un syncrétisme qui ne suggérerait pas l'existence de deux puretés préalablement contaminées : « lack of a means of adequately describing, let alone theorising, intermixture, fusion and syncretism, without the existence of anterior 'uncontaminated' purities »³⁶¹. Ainsi, l'oscillation pourrait être envisagée comme une terminologie mieux adaptée pour parler du processus dynamique des rencontres entre deux cultures. Comme l'étiquette du postmodernisme, celle de

³⁶⁰ Paul Gilroy, « Black Cultural Politics: An Interview with Paul Gilroy by Timmy Lott », *Found Object 4*, 1884, 46-81 et 54-55.

³⁶¹ Paul Gilroy, *Between Camps: Nations, Cultures and the Allure of Race*, Harmondsworth, Penguin, 2000, 250.

L'hybridité en contexte colonial est à relativiser car une culture monolithique, qui ne serait pas confrontée au changement ou à la rencontre avec une autre, est peu probable.

B. RACISMES : PAROLE ET SILENCE, SPECTRALITÉ ET INCARNATION

Les problématiques de race et de racisme occupent une place particulièrement significative dans la littérature postcoloniale. Pour Yousaf, Kureishi serait dans la continuité d'une écriture postcoloniale, plus particulièrement dans le prolongement de celle de Rushdie, dans la mesure où l'écrivain explore la relation entre les immigrants et le racisme institutionnel³⁶². Or si le racisme est une question centrale qui permet de catégoriser une écriture comme étant postcoloniale, ne pourrions-nous pas dire que Coe, dont deux des romans attirent l'attention sur les tensions raciales en Grande-Bretagne, serait également un écrivain postcolonial ? Certes, les personnages principaux dans les romans de Coe ne sont pas issus de l'immigration, mais le traitement du racisme est conséquent dans des œuvres comme *The Rotters' Club* et *Middle England*. Aussi bien Kureishi que Coe, ce dernier n'ayant jamais été associé au postcolonialisme, explorent ces questions dans leurs romans. Si la fiction de Coe présente une lecture et ainsi une quelconque affiliation postcoloniale, cette étiquette pourrait se révéler interchangeable. De telles observations indiquent que cette catégorisation postcoloniale serait donc affaire de lecture, de regard, d'un prisme choisi par la critique.

En effet, le traitement du racisme semble être un enjeu majeur dans notre corpus et s'inscrire dans une esthétique oscillatoire mettant en voix et en chair des racismes différents selon les classes sociales. La question du racisme chez Kureishi n'est pas réduite à une dichotomie entre blancs et personnes de couleur mais dévoile à quel point les notions de classe sociale, de race et d'ethnie, composent

³⁶² N. Yousaf, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 50.

l'identité de ces personnages en les imbriquant. Sa fiction a tendance à révéler une tension entre différents types de racismes, spécifiques à chaque classe et communauté ethnique arborant des masques sociaux. Cette oscillation entre des racismes polarisés, décomplexés et déguisés, visibles et invisibles, allant de la classe ouvrière à l'intelligentsia britannique, n'épargne pas la communauté asiatique, ce qui montre que tout groupe d'individus est susceptible de reproduire des schémas d'oppression et d'exclusion. Elle semble par ailleurs faire coexister des discours contraires où deux consciences linguistiques et idéologiques sont représentées et s'opposent sans qu'aucune voix fasse autorité, évitant ainsi toute stigmatisation sociale. Chaque représentation d'un groupe, d'une communauté ou d'un individu tend à être contredite par un contre-discours, comme si chaque image ou parole s'auto-sabotait. Si chez Kureishi l'oscillation raciale semble être sociale et politique alternant des discours déguisés et d'autres décomplexés, chez Coe, son exploration paraît s'inscrire davantage dans sa mise en voix, dans son rapport à l'indicible, faisant osciller parole et silence. Les problématiques de racisme paraissent s'inscrire dans un langage oscillant entre parole et silence, spectralité et corporalité, habituellement considérés comme antinomiques. Par le biais de ce racisme qui oscille entre expression et non-expression verbale, Coe semble s'intéresser à ces personnages qui intériorisent une colère et une haine de l'autre au sein de la classe moyenne, à ce groupe social ayant le sentiment d'être déclassé, marginalisé et réduit au silence et à l'invisibilité. Ces problématiques sont d'ailleurs au cœur d'une littérature postcoloniale qui s'est souvent donnée pour mission de donner la parole aux sans-voix. C'est le cas de Friday et de Susan dans *Foe* de John Maxwell Coetzee ou encore de l'essai « Can the Subaltern Speak? » de Spivak. De plus, nous verrons que cette retranscription du racisme se déploie à une échelle locale et nationale, alternant micro- et macro-narrations, et où la métonymie devient un point cardinal. Ainsi, cette section aura pour objet de considérer la pertinence de l'affiliation et du discours postcoloniaux de Kureishi, et de voir si des similitudes ou des divergences entre les deux écrivains se profilent sur ces questions habituellement affiliées aux études postcoloniales.

The Buddha of Suburbia commence effectivement avec des insultes et des menaces racistes, la présence d'une manifestation du National Front, avant l'agression de Changez par des Skinheads³⁶³. Changez se fait tailler les initiales du National Front sur son ventre avec un rasoir par un gang et Jamila relate de nombreuses agressions envers les femmes immigrées. Le racisme de la classe ouvrière, se caractérisant par sa dimension physique et corporelle à travers un certain acharnement sur la communauté asiatique (nombreuses mises à tabac de Pakistanais et introduction d'excréments dans leurs boîtes à lettres³⁶⁴), est ce qui pousse Jamila à combattre les racistes de façon bien plus guerrière que Karim : « She was preparing for the guerilla war she knew would be necessary when the whites finally turned on the blacks [...] The area in which Jamila lived was closer to London than our suburbs, and far poorer. It was full of neo-fascist groups »³⁶⁵. De surcroît, Hairy Back, dont l'accent est représentatif de cette classe ouvrière, insulte Karim (« a little coon »), lui interdit de voir sa fille et exprime son attachement à Enoch Powell : « We don't like it,' Hairy Back said. 'However many niggers there are, we don't like it. We're with Enoch. If you put one of black 'ands near my daughter I'll smash it with a 'ammer! With a 'ammer! »³⁶⁶. Helen, sa fille, continue également de voir Haroon comme un étranger sous ses faux airs de tolérance : « We like you being here. You benefit our country with your traditions »³⁶⁷. Pourtant attirée par la spiritualité de Haroon, Helen éprouve du dégoût pour Changez lorsqu'à son mariage il mange avec les doigts. Elle refuse en outre de toucher les affaires de Changez, arrivé d'Inde, car elle pense qu'elle pourrait contracter la malaria. Dans *The Black Album*, le racisme de la classe ouvrière est moins présent que dans le premier roman de Kureishi. Shahid, appelé « darlin' darkie » par une habitante de HLM³⁶⁸, est néanmoins l'objet d'insultes par

³⁶³ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 224.

³⁶⁴ *Ibid.*, 56.

³⁶⁵ *Idem.*

³⁶⁶ *Ibid.*, 40.

³⁶⁷ *Ibid.*, 74.

³⁶⁸ H. Kureishi, *The Black Album*, *op. cit.*, 142.

le milieu de la classe ouvrière : « Paki! Paki! Paki! [...] You stolen our jobs! Taken our housing! Paki got everything! Give it back and go back home! »³⁶⁹. Dans *The Last Word*, Julia est une femme de ménage dont le discours xénophobe semble représentatif d'un racisme généralement associé à la classe ouvrière : elle demande à Harry s'il aime vraiment les musulmans, tolère Mamoon car il critique ces derniers, et n'hésite pas à rapporter les paroles de son frère skinhead au National Front³⁷⁰. Les propos de Julia renvoient à un racisme physique souvent caractérisé par une victimisation accrue de l'Anglais blanc ouvrier et une certaine propension à l'emploi de la violence verbale et physique :

The local town, where I bet you've never been, is full of Poles and Muslims. White workers like us no one cares about. There's a mosque in a house they watch, the lads. The boys set fires to scare the towel-heads and black crows. They follow them and hit them. That'll teach 'em to try and blow us up.³⁷¹

Cependant, certaines stratégies oscillatoires permettent d'éviter le piège de la stigmatisation sociale ou d'une socialisation accrue du racisme en introduisant des personnes s'érigeant comme des contre-pieds face à cette représentation de la classe ouvrière. Heater, autre personnage du milieu ouvrier travaillant dans l'univers théâtral, est un Ecossais qu'Eleanor a pris sous son aile et qui devient le rival de Karim dans sa quête amoureuse d'Eleanor :

Heater was the only working-class person most of them [left-wing actors] had met. So he became a sort of symbol of the masses[...] If you didn't adore Heater - and I hated every repulsive inch of him - and listen to him as the authentic voice of the proletariat, it was easy [...]... to be seen by the comrades and their sympathizers as a snob [...]a proto-Goebbels.³⁷²

La présence de ce personnage semble contrecarrer une éventuelle stigmatisation de cette classe sociale comme étant raciste. Heater renverse les stéréotypes généralement affublés à la classe ouvrière dans ce roman. Il est instruit et capable de parler de Beethoven et de Huysemans³⁷³. Karim le jalouse et se comporte de façon discriminante avec lui en reproduisant des schémas de supériorité dont il a

³⁶⁹ *Ibid.*, 145.

³⁷⁰ H. Kureishi, *The Last Word*, *op. cit.*, 61.

³⁷¹ *Ibid.*, 62.

³⁷² H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 175.

³⁷³ *Ibid.*, 176.

pourtant été l'objet : « Go and clean dog turds from the street with your tongue, you working-class cunt! »³⁷⁴.

La fiction de Kureishi n'épargne pas la petite bourgeoisie progressiste, « the upper-middle class », sur qui il semble centrer la critique d'un racisme ancré dans la dissimulation et l'exploitation. Nombreux sont les passages où les membres de cette classe sociale idolâtrèrent l'altérité, où l'autre devient une marchandise, que ce soit à travers l'exotisme sexuel et fantasmé de Karim par Helen, et d'autres personnages, ou la spiritualité de Haroon. Sous ce vernis d'ouverture à l'autre, ces personnages préservent et nourrissent cette tension entre le centre et les marges, rendant l'autre encore plus différent. Quand Eva rencontre Karim, elle ne voit en lui qu'un exotisme qui pourrait lui permettre de se pavaner : « holding me as if I were a coat she was about to try on, she looked at me all over and said, 'Karim Amir, you are so exotic, so original »³⁷⁵. Shadwell, personnage du monde théâtral se prétendant ouvert d'esprit, se moque de lui en le renvoyant à une altérité radicale et fantasmée. Contrairement à Shadwell, Terry est plus respectueux sur ces questions raciales et ethniques, et constitue un contre-pied à ce dernier. Karim affirme au sujet de Terry : « As an active Trotskyite he encouraged me to speak of the prejudice and abuse I'd faced being the son of an Indian »³⁷⁶. Terry est comme de nombreux de personnages chez Kureishi, ambivalent : il ne réussit pas à dissuader Shadwell de présenter Karim comme Mowgli, et rencontre un dilemme remettant en cause sa conscience : « he'd always claimed the police were the fascist instrument of class rule. But now as [as an actor playing the role of a policeman] a policeman, he was pulling a ton of money »³⁷⁷. Le racisme insidieux de la communauté théâtrale n'est guère plus appréciable que celui de la classe ouvrière : il peut même être mortifère. Eleanor est hantée par la mort de son ancien petit ami noir, Gene, un acteur qui s'est suicidé en raison du racisme au sein de la communauté théâtrale. Selon Marlene, Gene faisait constamment l'objet de

³⁷⁴ *Ibid.*, 185.

³⁷⁵ *Ibid.*, 9.

³⁷⁶ *Ibid.*, 148.

³⁷⁷ *Ibid.*, 197.

discrimination : « The police were always picking him up and giving him a going over. Taxis drove straight past him. People said there were no free tables in empty restaurants. He lived in bad world in nice old England »³⁷⁸. N'ayant jamais réussi avoir le moindre rôle et ayant le sentiment d'être invisible au sein de cette communauté, le personnage finit par se suicider³⁷⁹.

De plus, les idées progressistes de personnages appartenant à la « upper-middle class » tendent à dissimuler les vestiges du colonialisme. Dans *The Black Album*, Deedee, qui loge chez elle trois étudiantes, se présente comme une sorte de missionnaire, la libératrice d'un environnement obscur et intolérant renforçant l'eurocentrisme et le colonialisme féministe que Chad dénonce : « Would I dare to hide a member of Osgood's family in my house and fill her propaganda? If I did, what accusations? Terrorist! Fanatic! Lunatic! We can never win. The imperialist idea hasn't died »³⁸⁰. Sa volonté d'extirper Shahid de l'emprise de Riaz, prend la forme d'une mission civilisatrice inversant la thèse de Spivak : « white men saving brown women from brown men »³⁸¹. Shahid remarque d'ailleurs qu'elle tend à vouloir convertir et s'appropriier « ses » filles : « the hut in which she was teaching 'her' girls, a class of black women fashion students. One of them was, somewhat embarrassedly, standing on a chair. The others were giggling and clapping. Deedee was also laughing and pointing at the woman's shoes »³⁸². De surcroît, la domination physique et l'emprise idéologique de Deedee sur Shahid, abordées ultérieurement, peuvent s'interpréter comme des rémanences du colonialisme, ce que les propos de Tahira mettent en lumière : « Our people have always been sexual objects for the whites »³⁸³. Brownlow, son mari, a d'ailleurs une attitude lubrique (« unmistakable lewdness ») envers Tahira³⁸⁴. Deedee finit par être aussi fondamentaliste que Riaz dans son rejet de ce groupe, son interdiction à Shahid de

³⁷⁸ *Ibid.*, 201.

³⁷⁹ *Idem.*

³⁸⁰ *Ibid.*, 191.

³⁸¹ Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the subaltern speak? », in Patrick Williams et Laura Chrisman, dirs., *Colonial Discourse and Post-colonial Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, 66-111, 93.

³⁸² H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 184.

³⁸³ *Ibid.*, 190.

³⁸⁴ *Ibid.*, 78.

les rejoindre, son ethnocentrisme, son exploitation physique et sexuelle sur ce dernier, donnant le sentiment que la culture occidentale est une norme éthique.

La communauté asiatique en Grande-Bretagne peut également faire preuve de racisme à l'égard des nouveaux arrivants restés au pays ou inversement, montrant que toute communauté est susceptible de reproduire les schémas d'oppression dont elle peut être victime. Quand Changez arrive en Angleterre, il se montre méprisant à l'égard des immigrants qu'il décrit avec dégoût :

[Changez] would be abusing any Pakistanis and Indians he saw in the street. 'Look at that low-class person', he'd say in a loud voice, stopping and pointing out one of his fellow countrymen – perhaps a waiter hurrying to work or an old man ambling to the day centre, or especially a group of Sikhs going to visit their accountant. 'Yes, they have souls, but the reason there is this bad racialism is because they are so dirty, so rough-looking, so bad-mannered. And they are wearing such strange clothes for the Englishman, turbans and all. To be accepted they must take up the English ways and forget their filthy villages! They must decide to be either here or there. Look how much here I am! And why doesn't that bugger over there look the Englishman in the eye! No wonder the Englishman will hit him!'³⁸⁵

Dès son arrivée, Changez s'intéresse à la littérature et au sport anglais³⁸⁶ dans le but de s'intégrer à la société anglaise, mais ses efforts demeurent vains. Ce désir d'intégration avorté se transforme en une haine à l'égard de la communauté dont il fait pourtant partie et dont il cherche paradoxalement à se démarquer par l'itération du pronom sujet « they ». Elle est l'illustration d'une conception essentialiste et assimilationniste de l'identité qui n'est pas l'apanage d'un racisme ouvrier et dont la rigidité est d'autant plus soulignée par la nécessité du choix de Pici ou de l'ailleurs (« either here or there »), que l'on retrouve aisément dans les discours et slogans de l'extrême droite. Ce passage fait en outre écho au racisme décomplexé et primaire de Hairy Back fondé sur des stéréotypes raciaux de l'autre : saleté (« dirty » et « filthy »), codes étranges (« strange clothes ») et manières grossières (« rough-looking » et « bad-mannered »). Plus tôt dans le roman, Changez confie à Karim des propos qui corroborent ces images illustrant la répugnance qu'il éprouve vis-à-vis de la diaspora asiatique : « I'm the intellectual type, not one of those uneducated immigrant types who come here to slave all day

³⁸⁵ *Ibid.*, 210.

³⁸⁶ *Ibid.*, 83.

and night and look dirty »³⁸⁷. Malgré son attaque par des fascistes, Changez continue son éloge des Britanniques : « They're gentlemen [...] They don't try to do you down all the time like Indians do »³⁸⁸. Ce racisme oscillatoire dont le fond comme la forme peuvent être interchangeables entre celui de la communauté asiatique en Angleterre et celui de la classe ouvrière blanche, permet de ne pas réduire le racisme à une question de couleur et à une dynamique à sens unique.

Dans *The Black Album*, Shahid rejoint le groupe de Riaz ayant pour ambition de lutter contre la xénophobie³⁸⁹ car il se décrit comme une victime du racisme : « in that part of the country, more of a freak than I did normally. I have been kicked around and chased a lot, you know. It made me terrifyingly sensitive. I kept thinking there was something I lacked »³⁹⁰. Pourtant, ce personnage s'illustre également par sa haine raciale : « I wanted to be a racist »³⁹¹, « I began to turn into one of them »³⁹², « I'm a racist »³⁹³, « why can't I be a racist like everyone else? Why do I have to miss out on that privilege? Why is it only me who has to be good? Why can't I swagger around pissing on others for being inferior? »³⁹⁴. Le personnage oscille effectivement entre un racisme subi et un racisme vengeur :

My mind was invaded by killing-nigger fantasies [...] Of going around abusing Pakis, niggers, Chinks, Irish, any foreign scum. I slagged them under my breath whenever I saw them. I wanted to kick them up the arse. The thought of sleeping with Asian girls made me sick. I'm being very honest with you know.³⁹⁵

Ayant envisagé d'intégrer le British National Party³⁹⁶, son racisme est physique, plus particulièrement épidermique au sens propre comme au sens figuré : « Even when they came on to me, I couldn't bear it. I thought, you know, wink at an Asian girl and she'll want to marry you up. I wouldn't touch brown flesh, except with a branding iron. I hated all foreign bastards »³⁹⁷. Cette corporalité du racisme, de par

³⁸⁷ *Ibid.*, 107.

³⁸⁸ *Ibid.*, 223.

³⁸⁹ H. Kureishi, *The Black Album*, *op. cit.*, 45.

³⁹⁰ *Ibid.*, 14.

³⁹¹ *Ibid.*, 14.

³⁹² *Ibid.*, 15.

³⁹³ *Idem.*

³⁹⁴ *Idem.*

³⁹⁵ *Idem.*

³⁹⁶ *Idem.*

³⁹⁷ *Idem.*

la syllepse stylistique, va de pair avec les notions de saleté, de souillure et de maladie (« Asian girls made me sick ») que de nombreux personnages issus de la classe ouvrière ou de la diaspora éprouvent à l'égard de l'étranger de couleur souvent décrit comme répugnant sur le plan physique.

Dans *The Nothing*, le racisme, une des thématiques principales dans les premières œuvres de Kureishi, ne fait pas l'objet d'un traitement semblable. L'unique passage qui aborde ce sujet est lorsque Zeeneb et Eddie font des remarques racistes : « I know what you mean – the Russians, the Arabs and those covered women. Even little girls. I would never do that in London or let my daughters do it.' 'We're like strangers in our own city »³⁹⁸. C'est le même constat dans *The Last Word* où Mamoon s'illustre par des propos racistes participant de la diabolisation du personnage : « 'Look at the ugly lazy bastard,' he'd say [...] Off to rob, rape, and mutilate a white woman's cunt, no doubt »³⁹⁹.

L'oscillation entre ces milieux sociaux, ethniques et leurs rapports au racisme, permet d'éviter toute vision manichéenne, stigmatisante ou réductrice sur chaque communauté. Elle est en outre une stratégie révélant que chaque groupe peut être le raciste d'un autre voire de la communauté dont il est issu. L'oscillation permet ainsi d'éviter de tomber dans le piège d'une pensée binaire entre dominants et dominés, entre blancs et personnes de couleur. Au-delà d'une oscillation inter- et intra-communautaire en matière de racisme, celle-ci se lit également en termes de points de vue permettant d'éviter toute vision partielle et orientée. Dans ce passage, Haroon soutient que malgré tous ses efforts d'assimilation à la société britannique, il n'a jamais réussi à se faire accepter :

'The whites will never promote us,' Dad said. 'Not an Indian while there is a white man left on the earth. You don't have to deal with them – they still think they have an Empire when they don't have two pennies to rub together.'

'They don't promote you because you are lazy,' Haroon [...].⁴⁰⁰

Anwar, qui pourtant est associé au même groupe ethnique et culturel que Haroon, déconstruit la victimisation de ce dernier et offre une lecture davantage ancrée dans

³⁹⁸ H. Kureishi, *The Nothing*, op. cit., 107-108.

³⁹⁹ H. Kureishi, *The Last Word*, op. cit., 34.

⁴⁰⁰ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, op. cit., 27.

la relativisation. Un autre exemple est celui de Jamila qui finit par mépriser Miss Cutmore, la bibliothécaire qui lui fait découvrir la littérature engagée et des auteurs tels que Simone de Beauvoir, car elle l'aurait colonisée en l'acculturant : « forgetting she was Indian [...] Miss Cutmore wanted to eradicate everything that was foreign in her »⁴⁰¹. Karim offre un point de vue qui remet en perspective le discours de Jamila : « She drove me mad by saying Miss Cutmore had colonized her, but Jamila was the strongest-willed person I'd met: no one could turn her into a colony [...] Without Miss Cutmore, Jamila wouldn't have even heard the word 'colony' »⁴⁰². Cette oscillation des points de vue sur des problématiques sensibles revient à plusieurs reprises et nourrit un dialogisme, une confrontation d'idées opposées évitant tout discours monologique. Ce procédé n'est pas sans rappeler le dialogisme de Bakhtine, un concept théorisé dans *Problème de la poétique chez Dostoïevski*. Ces exemples s'inscrivent dans une dialogisation que Bakhtine nomme, qui plus est, « hybridization » :

What is hybridization? It is a mixture of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousness, separated from one another by an epoch, by social differentiation or by some other factor.⁴⁰³

Cette hybridation fait coexister des discours contraires où deux consciences linguistiques sont représentées et s'opposent sans qu'aucune voix fasse autorité. L'énoncé devient ainsi le lieu d'une jonction, d'un choc entre deux points de vue qui se combattent.

La question identitaire concomitante de problématiques ethniques et raciales est un sujet auquel Coe s'intéresse dans *The Rotters' Club* et *Middle England*. Ce dernier explore la montée du racisme et la xénophobie décomplexée en Grande-Bretagne dans les années 2010, considérées comme une des causes du Brexit. À l'instar de Kureishi, Coe semble imbriquer le traitement du racisme à celui de la classe sociale, décrivant des personnages de la classe moyenne ouvertement racistes en opposition avec une classe moyenne supérieure progressiste. Cette oscillation

⁴⁰¹ *Ibid.*, 53.

⁴⁰² *Idem.*

⁴⁰³ Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, *op. cit.*, 358.

entre ces milieux sociaux met en lumière une colère sociale ainsi qu'une nouvelle marginalisation, celle d'une classe moyenne blanche se sentant exclue et invisible. Contrairement à Kureishi, Coe aborde également la question du racisme et cette confrontation des classes sociales au prisme d'une esthétique du racisme différente. Ce racisme dont les voix se mettent en scène autrement que par la parole, en hantant le texte, devient une performance relevant du non-dit, se lisant dans les silences, les corps et les émotions de ces personnages.

La scène du stage de sensibilisation que Sophie est amenée à suivre au début de *Middle England* introduit un racisme ambiant et non-verbal, auquel se greffe une colère sociale. Les propos ou idées de certains personnages sont dissimulés ou à mi-voix. Derek et le groupe d'élèves font preuve d'hostilité à l'égard de Naheed⁴⁰⁴, monitrice d'auto-école d'origine étrangère. Le « you » dans les propos de Derek envers Naheed (« Why should I take lessons from someone like you? »⁴⁰⁵) est ambigu et laisse planer le doute quant à la nature de ce qui lui est reproché : sa position de monitrice, de femme, ou ses origines. Ses propos insultants (« that sanctimonious b- »⁴⁰⁶) ne sont pas assumés et ouvertement adressés à l'égard de la monitrice : ils sont articulés à voix basse et sont incomplets, interrogeant le lecteur sur ce « b » qui peut être celui de « black ». Derek, sous-entendant qu'une nouvelle forme de racisme à l'égard des Anglais pur souche serait née (« The new fascism »⁴⁰⁷), pose les jalons d'une colère sociale dont le racisme serait vecteur. Surnommé « M. Angry »⁴⁰⁸ par Naheed, il est le symbole d'une Angleterre en colère, plus particulièrement d'une classe moyenne blanche qui serait victime de racisme. De façon similaire, Peter Stopes propose à Philip Chase de publier un livre sur une Angleterre d'antan, composé de photos représentant des Anglais pur souche, et insinue que si ces photos étaient prises aujourd'hui, elles révéleraient une autre réalité. Les propos de Stopes faisant entendre un discours raciste sans l'exprimer formellement, sont rendus invisibles par des points de suspension, et un

⁴⁰⁴ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 40.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, 40.

⁴⁰⁶ *Idem.*

⁴⁰⁷ *Ibid.*, 42.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 43.

passage elliptique où le narrateur reprend le contrôle de la narration pour présenter le plan Kalergi et ses dérives eugénistes : « What they have in common, is that they are all indigenous English folk. Now, the title of my book is the Kalergi Plan, and it starts from the premise that if you were to take such photographs now... »⁴⁰⁹. L'hypothèse que les blancs seraient voués à disparaître⁴¹⁰ selon Stopes est en filigrane, mais cachée par ce narrateur, la rendant indirecte et implicite pour le lecteur. Qui plus est, pour expliquer ses motivations, Stopes conduit Philip et Benjamin dans une cabane de jardin pour s'exprimer et isoler un discours raciste qu'il tente de dissimuler⁴¹¹. Cette scène qui s'apparente à un jeu de cache-cache (« After glancing back and forth to make sure they weren't being followed »⁴¹²) s'accompagne de moments de silence et de chuchotements devenant de plus en plus étouffés : « a long silence [...] in a low voice »⁴¹³ et « The story. Now, what I have to tell you –' his voice sank even lower '– must never leave the walls of this shed.' »⁴¹⁴. Le jeu du narrateur qui reprend le contrôle pour occulter le discours de Stopes, cette mise en scène prenant la forme d'un cache-cache, et cette voix qui joue avec le silence et s'en rapproche, contribuent au caractère spectral du racisme, hantant le texte sans pour autant être incarné dans la diégèse.

Si certains personnages n'articulent pas clairement leurs opinions racistes ou se cachent pour pouvoir défendre des thèses xénophobes, d'autres l'expriment sur leur corps. Quand Lois affirme que son fils pourrait revenir du Japon avec des petits-enfants eurasiens, Colin se met à froncer des sourcils⁴¹⁵. Mais le racisme qui semble le plus témoigner d'une dynamique oscillatoire entre silence et parole, spectralité et corporalité, est celui de Helena, la mère de Ian. Passant pour un racisme ordinaire, il se manifeste dans l'insinuation ou à demi-mot au début du roman. Helena se plaint que certaines caissières de sa supérette ne parlent pas en

⁴⁰⁹ *Ibid.*, 67.

⁴¹⁰ *Idem.*

⁴¹¹ *Ibid.*, 65-68.

⁴¹² *Ibid.*, 65.

⁴¹³ *Ibid.*, 66.

⁴¹⁴ *Ibid.*, 67.

⁴¹⁵ *Ibid.*, 48.

anglais⁴¹⁶ et n'appelle pas sa femme de ménage par son prénom Grete, mais par l'expression péjorative « that girl »⁴¹⁷. Étonnée de ses origines lituaniennes, n'appréciant pas son fort accent, elle s'en plaint et doute de sa gentillesse⁴¹⁸. Lors d'une conversation avec Sophie, elle est d'ailleurs surprise que des intellectuels comme Sophie s'intéressent à l'existence d'écrivains noirs au XIX^e siècle et préfère occulter cette découverte : « Black Europeans? What on earth could you mean? », « She would rather not learn at all »⁴¹⁹. Elle clôt la discussion en proposant du crumble à la rhubarbe car elle ne veut pas en savoir davantage : « How utterly fascinating. Would anybody care for some rhubarb crumble? Having closed off the subject effectively in this manner, Helena busied herself fetching the pudding from the oven, and making custard »⁴²⁰. À ce moment du roman, le racisme est étouffé, mis sous silence par ce refus de constater son existence. Quand Helena évoque les émeutes de 2011 en Angleterre, « conflit racial »⁴²¹ opposant la police blanche et des émeutiers à la suite du meurtre d'un Britannique d'origine antillaise, elle demeure vague par la sémantique floue des termes qu'elle emploie : « this dreadful business »⁴²² et « These things blow after a while »⁴²³. Son racisme finit toutefois par éclater, par prendre chair, quand Helena mentionne le discours raciste « Rivers of blood » d'Enoch Powell à Sophie. Alors que le racisme était habituellement latent, enfoui, comme noyé par l'indicible dans le roman (« The subject that wouldn't, couldn't, be discussed »⁴²⁴), les mots le verbalisent, l'actualisent et lui donnent corps : (« Here it was, after all »⁴²⁵). À la fin du roman, Ian confirmera à Sophie que sa mère était d'ailleurs dans un état de guerre non déclaré : « in a state of undeclared war »⁴²⁶. Cette incarnation du racisme est renforcée par le lexique de la maladie quand Sophie compare le discours de Powell

⁴¹⁶ *Ibid.*, 73.

⁴¹⁷ *Ibid.*, 88.

⁴¹⁸ *Ibid.*, 73.

⁴¹⁹ *Ibid.*, 74.

⁴²⁰ *Idem.*

⁴²¹ *Ibid.*, 85.

⁴²² *Ibid.*, 89.

⁴²³ *Ibid.*, 90

⁴²⁴ *Idem.*

⁴²⁵ *Idem.*

⁴²⁶ *Ibid.*, 384.

à un cancer, un abcès ayant pourri de l'intérieur le peuple britannique (« the expression of an essential but unspeakable truth and had lain hidden in their hearts like a cancer, festered »⁴²⁷) ou encore l'odeur nauséabonde que dégage le référendum : « *How foul this referendum is* »⁴²⁸. Face au choc de ces mots dont la portée politique permet de sonder les âmes sur cette question raciale, Sophie se fige et se glace (« froze »⁴²⁹ et « chilled to the bone »⁴³⁰) comme si le racisme, ainsi verbalisé, levait son voile dans un élan fantomatique. La métaphore du gouffre abyssal entre Helena et Sophie accentue le caractère spectral et d'épouvante du racisme lors de cette scène. Sophie, demeurant silencieuse, décide finalement d'ignorer le sujet⁴³¹, cette « vérité indicible »⁴³², préférant parler des paysages rencontrés sur sa route, rappelant ainsi Helena et la scène du crumble dans sa stratégie du silence. Au fil du roman, le racisme sera progressivement verbalisé. Lors d'une croisière, Sophie et Ian dînent avec Mr Wilcox, un passager raciste qui ne comprend pas que Naheed, « asiatique », ait le poste convoité par Ian et tient un discours réactionnaire visant à victimiser l'Anglais moyen blanc hétérosexuel⁴³³ : « If you're from a minority – fine. Go to the front of the queue. Blacks, Asians, Muslims, gays: we can't do enough for them »⁴³⁴. Le silence persistant et quelque peu complice de Ian face aux déclarations de Mr Wilcox laisse poindre ses inclinations populistes lorsqu'il découvre les chiffres annoncés du gouvernement au sujet de l'arrivée de 330 000 immigrants en 2015 : « We're full up. The country's full up. Something's got to be done »⁴³⁵. Le référendum dont la question de fond est l'immigration, est le débat qui permettra d'extérioriser ce racisme latent et policé dans *Middle England*⁴³⁶. Il sera une boîte de pandore légitimant et matérialisant une haine de l'autre par le biais de personnages tels que Mr Wilcox, les conflits entre

⁴²⁷ *Ibid.*, 378.

⁴²⁸ *Ibid.*, 307.

⁴²⁹ *Ibid.*, 90.

⁴³⁰ *Ibid.*, 378.

⁴³¹ *Idem.*

⁴³² *Idem.*

⁴³³ *Ibid.*, 166.

⁴³⁴ *Idem.*

⁴³⁵ *Ibid.*, 298.

⁴³⁶ *Ibid.*, 382.

Krystal et Aneeqa au sujet de l'immigration⁴³⁷, les penchants démagogues de Ian ou la politique du *Leave* dont la focale s'oriente sur l'immigration⁴³⁸, et dont la stratégie xénophobe assumée devient évidente lorsque Nigel Farage pose devant une affiche montrant des immigrants essentiellement de couleur faisant la queue et sur laquelle se trouve la formule « BREAKING POINT » (« Benjamin actually shuddered at the crude, unapologetic xenophobia of the image »⁴³⁹). Enfin, ce racisme décomplexé devenant physique atteint un paroxysme dans sa corporalité lorsque Grete se fait insulter et cracher dessus par un raciste dans un supermarché⁴⁴⁰. Le crachat, indiquant la matérialité de ce qui sort de la bouche, est la réification de cette parole raciste sur Grete.

The Rotters' Club a également pour thématique le racisme des années 1970 mêlé à des questions d'ordre social et syndical. Les années 1970 sont une décennie durant laquelle le National Front s'est développé en demandant la fin de l'immigration non blanche, le rapatriement des immigrants de couleur, et le retour de la peine capitale. De nombreux événements historiques sont mentionnés et décrits de façon précise, soulignant la veine réaliste de cette œuvre. Le roman évoque The Association of British People ainsi que leur présumée implication dans l'agression de deux adolescents asiatiques à Moseley⁴⁴¹, la manifestation antiraciste contre le National Front ayant conduit à la mort de Blair Peach, un activiste luttant contre le racisme⁴⁴², et la déclaration d'Eric Clapton soutenant les propos d'Enoch Powell lors d'un concert en 1976 où il affirme que l'Angleterre est devenue la colonie de ses colonies⁴⁴³. Le portrait de la montée du racisme en Grande-Bretagne est également associé à des scènes de violence lors du conflit de Grunwick :

A teenager being lifted by two policemen and smashed head first into the bonnet of a car.

A press photographer having his camera seized and stamped to pieces.

An elderly West Indian being rammed up against a low garden wall and then levered over it, his legs contorting as he landed in a twisted heap.

⁴³⁷ *Ibid.*, 294.

⁴³⁸ *Ibid.*, 299.

⁴³⁹ *Ibid.*, 306.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, 381.

⁴⁴¹ J. Coe, *The Rotters' Club*, *op. cit.*, 38.

⁴⁴² *Ibid.*, 390.

⁴⁴³ *Ibid.*, 142.

Jayaben Desai being dragged by her hair through the flinching and bewildered crowd.⁴⁴⁴

Cette écriture prend une dimension quasi-impressionniste et journalistique où se juxtaposent des propositions courtes à la voix passive et à la construction syntaxique paratactique donnant au lecteur l'impression de voir une succession de clichés. Toutefois, Coe ne réduit pas son traitement du racisme à une contextualisation accrue de cette époque, le traitement de cette question nationale oscille à deux échelles locales faisant vaciller une vision nostalgique de cette décennie. Cette représentation métonymique des problématiques raciales du pays s'établit en effet à deux niveaux : au sein de l'usine de Longbridge ainsi qu'à l'école de King William.

Dans ce roman commençant avec Roy Slater faisant la grimace lorsqu'il découvre que le chauffeur de taxi porte un turban⁴⁴⁵, les immigrants sont représentés comme les bouc-émissaires des difficultés économiques de la classe ouvrière dans l'usine de Longbridge. Des tracts et des pamphlets racistes de l'extrême droite circulent dans cette usine contre les Irlandais et les noirs, ces derniers décrits inférieurs aux blancs sur le plan intellectuel et physique⁴⁴⁶. Ces tracts dont les idées sont présentées comme scientifiques et historiques, font écho aux lettres que le personnage aristocratique d'extrême droite fait publier sous le pseudonyme d'Arthur Pusey-Hamilton à King William, dans lesquelles les références au discours de Powell sont nombreuses.

L'école King William se présente en effet comme un microcosme, une métonymie de la société britannique dans les années 1970 où Steve Richards est le réceptacle des tensions raciales du pays, qui sont d'ailleurs mises en scène et en abyme dans une pièce de théâtre, *Othello*, jouée à King William. Dans cette école où le principal, Mr Warren, n'hésite pas à exprimer sa ferveur pour Enoch Powell⁴⁴⁷, tous les élèves de King William appellent Steve « Rastus »⁴⁴⁸, à

⁴⁴⁴ *Ibid.*, 276-277.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, 23.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, 42-43.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, 178.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, 31.

l'exception de Doug Anderton. Culpepper utilise en outre des termes racistes quand il parle du personnage noir dans *How To Kill a Mockingbird* de Harper Lee (« Nigger »⁴⁴⁹ et « Wog. Coon. Darkie »⁴⁵⁰) et qualifie ce roman de propagande. Ce personnage ouvertement raciste et envieux de Steve, est d'ailleurs l'auteur de son empoisonnement afin de le faire échouer lors de son concours d'entrée à l'université. Lors de Bonfire Night, Harding, autre personnage raciste dont le sens du comique n'a que peu de limites, imite un leader du National Front et reprend son discours raciste sur la dégénérescence du peuple britannique si la politique de tolérance raciale se poursuit⁴⁵¹. Cette parodie de A. K. Chesterton, leader du National Front, lors d'une élection à King William, entre en résonance avec les tracts racistes du début du roman : « droves of dark skinned sub-racials », « race-degeneration », « the lie of racial equality », « the maws of doom » répétés trois fois⁴⁵². Harding, dans ses lettres aux idées réactionnaires, alerte contre les baisers interracialisés et alerte que l'union de Steve interprétant Othello et de Cicely jouant Desdémone conduit à un métissage inapproprié (« miscegenation »⁴⁵³). Lorsqu'il commente la pièce *Othello* jouée à King William, il n'hésite pas à citer le discours de Powell et sa mise en garde contre l'immigration : « I found that the climax illustrated, most powerfully, Mr Powell's chilling vision of 'rivers of blood', and provided an ample demonstration of the perils of unrestricted immigration »⁴⁵⁴. Ses lettres s'en prennent également à la communauté irlandaise et déplorent le nombre réduit d'exactions commises à l'égard de cette communauté depuis l'attentat de 1974⁴⁵⁵. La métonymie devient sylleptique lorsque l'école, théâtre de multiples conflits raciaux, devient littéralement le lieu d'une pièce de théâtre tragique de Shakespeare. Ainsi, *Othello* dont le rôle principal est joué par Steve, annonce le destin tragique de ce personnage. Exclu de la représentation de la tragédie à King William, Culpepper est à l'image de Iago, un personnage raciste,

⁴⁴⁹ *Ibid.*, 29.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, 30.

⁴⁵¹ *Ibid.*, 189.

⁴⁵² *Idem.*

⁴⁵³ *Ibid.*, 205.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, 192.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, 247.

qui n'aura de cesse de discréditer Steve. La dimension tragique est en outre renforcée par une logique déterministe à laquelle Steve ne peut échapper :

I feel that we have lost Steve, lost him to something, what can you call it?, history, politics, circumstance, it's a horrible feeling, actually, a feeling that our time together at school was a sort of brilliant mistake, it was against the normal order of things, and now everything is back to how it is meant to be, Steve has been put back in his proper place and it is monstrous [...].⁴⁵⁶

Dans cette longue phrase empreinte de courant de conscience, Benjamin se rend compte que le racisme dont Steve est victime relève d'un fatalisme impossible à renverser. Quand bien même l'école semble une parenthèse dans cet ordre social irréversible, le racisme s'inscrit dans une logique monstrueuse qui finit par le rattraper. La fatalité s'en prendra à nouveau à Steve et sa famille quand Benjamin rejette sans le savoir un prêt destiné à développer l'entreprise de fish-and-chips de la famille de Steve, une entreprise dans laquelle la famille avait fondé de nombreux espoirs pour se remettre à flot.

Cette écriture du racisme revêt un caractère politique dans la mesure où elle est celle d'un contre-récit historique des années 1970 que Doug présente notamment comme un souvenir auquel il est heureux de tourner le dos lors d'une cérémonie intitulée « Good-Bye To All That »⁴⁵⁷ en 1999 :

People forget about the 1970s. They think it was all about wide collars and glam rock, and they get nostalgic about Fawley Towers and kids' TV programmes, and they forget the ungodly strangeness of it, the weird things that were happening all the time. They remember that the unions had real power in those days but they forget how people reacted [...] They forget about the Ugandan Asian refugees who arrived at Heathrow in 1972, and how it made people say Enoch had been right in the late sixties when he warned about rivers of blood, how his rhetoric echoed down the years, right down to a drunken comment Eric Clapton made on stage at the Birmingham Odeon in 1976. They forget that in those days, the National Front sometimes looked like a force to be reckoned with.⁴⁵⁸

Malgré cette volonté de faire voler en éclats une vision nostalgique de cette décennie, les conflits raciaux continueront dans *The Closed Circle*. Steve écrit à Philippe pour l'informer de crimes racistes et que des émeutes raciales ont éclaté à Bradford et Oldham. Il y évoque également Combat 18, un groupe néo-nazi fondé par des skinheads en 1992.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, 401.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, 185.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, 187.

Certes le fruit d'une vision subjective altérée par un certain chauvinisme, la diatribe d'Uncle Glyn, l'oncle gallois de Cicely, au sujet du passé colonial de l'Angleterre, oscille entre tonalités postcoloniale et postmoderne dans *The Rotters' Club*. Le personnage dresse un portrait peu flatteur de l'Angleterre et de son histoire marquée par des siècles de colonisation, de domination et de massacres : « A nation of butchers and vagabonds »⁴⁵⁹. Élargissant sa critique de l'impérialisme anglais à l'ensemble des anciennes colonies (Écosse, Irlande, Australie), il s'adresse à Benjamin en l'appelant « Englishman », le prend à parti en l'accusant d'être responsable de l'histoire raciste de son pays dans un discours foisonnant de précisions historiques. Son long monologue devenant un cours d'histoire sur les relations entre le Pays de Galles et l'Angleterre, dans lequel son emballement frise la folie à l'égard de Benjamin, finit par porter préjudice à son contenu, ce à quoi Benjamin répond de façon presque postmoderniste en relativisant son discours : « It's a point of view »⁴⁶⁰. La façon qu'Uncle Glyn a de personnaliser l'histoire de son pays fait écho aux dangers que la métafiction historiographique semble pointer, ceux d'une version subjective de l'histoire qui ici se confond avec un nationalisme exacerbé.

En conclusion, l'oscillation semble être un outil critique envisageable en contexte postcolonial à travers les deux notions principales qui la fondent : l'hybridation sans hybridité créant une dynamique contradictoire féconde et le racisme dont les voix et les nuances se révèlent multiples et paradoxales. Si les deux écrivains paraissent se rejoindre sur l'idée que le racisme est intimement lié à une dominante politique, elle-même représentative de certaines strates de la société, elle n'en est pas moins une question esthétique. Que le racisme s'exprime de façon décomplexée ou déguisée, dans le silence ou la parole, l'oscillation semble montrer qu'il relève d'une construction sociale dont les modes d'écriture peuvent osciller entre spectralité et corporalité. Le caractère latent et indicible du racisme hante le

⁴⁵⁹ *Ibid.*, 369.

⁴⁶⁰ *Idem.*

texte jusqu'au moment où la parole et la violence s'engagent pour lui donner corps. Ce chapitre révèle qu'une éventuelle catégorisation de la fiction de Coe en tant que littérature postcoloniale peut être envisageable mais celle-ci ne constituerait qu'une étiquette supplémentaire. La fiction a bien souvent abordé les thématiques d'altérité et de racisme. Shakespeare s'intéressait déjà à ces questions dans *Othello* (1603), pièce à laquelle *The Rotters' Club* fait la part belle, et dans *The Tempest* (1610-1611). Dans la tragédie, la peur de l'autre et du métissage sont en effet exploitées par Iago qui tente de discréditer Othello auprès de Brabantio, père de Desdémone, comparant leur union à un acte contre-nature. Dans la comédie qu'est *The Tempest*, Caliban, un esclave devant servir un mage qu'il déteste, Prospero, est une représentation de l'indigène opprimé et déshumanisé. Bien que ces œuvres ne se situent pas dans un contexte historique ultérieur à la colonisation, une lecture postcoloniale paraît possible, ce qui montre qu'une catégorisation à cette affiliation serait avant tout l'affaire d'un prisme analytique.

D'après ces observations, l'oscillation permettrait ainsi de désavouer voire de déconstruire la notion de courant littéraire, soulignant ses failles épistémologiques et méthodologiques, et sa tendance à figer des caractéristiques dans le temps et dans l'espace. À l'instar de l'oscillation sur le plan théorique et critique, l'oscillation en contexte postcolonial contribue à relativiser la portée conceptuelle de tout mouvement tant dans ses articulations souvent pensées en termes de rupture ou de continuité que dans ses tentatives d'historicisation culturelle et littéraire. En montrant que ces courants sont des constructions critiques et en mettant en exergue leurs écueils, l'oscillation devient ainsi l'opportunité d'interroger les relations entre genre littéraire et appartenance textuelle comme l'observe Derrida dans *Parages* : « [U]n texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance »⁴⁶¹.

⁴⁶¹ Jacques Derrida, « La loi du genre », *Parages* (1986), Paris, Galilée, 2003, 264.

Après avoir examiné l'oscillation sur le plan théorique, plus précisément en contexte postmoderne/iste et postcolonial, interrogeons à présent l'oscillation sur le plan des identités dans notre corpus. Qu'il s'agisse de son esthétique sondant une nostalgie autant intime que nationale, des mécanismes oscillatoires faisant figures de proue dans la caractérisation des personnages, ou encore des jeux oscillatoires dans le domaine du genre et du sexe, tous peuvent se lire à la lumière d'une vision politique du concept d'identité.

|| . ÉCRIRE LES OSCILLATIONS IDENTITAIRES

3. NOSTALGIE(S) OSCILLATOIRE(S) ET IDENTITÉ(S)

A. ENTRE NOSTALGIE INTIME ET NOSTALGIE COLLECTIVE

La nostalgie, explorée comme une émotion du retour et abondamment exploitée en littérature, a imprégné de nombreuses époques et cultures, mais le terme en lui-même est relativement récent. Il apparaît en 1688 sous la plume du médecin mulhousien Johannes Hofer confronté aux manifestations dépressives de jeunes soldats suisses envoyés à l'étranger. Hofer est célèbre pour être à l'origine du concept de nostalgie : « Le sentiment nostalgique devient une attitude pathologique, une maladie de l'imagination naissant d'un dérèglement de l'imaginaire »⁴⁶². Au fil du temps, le concept est passé du champ scientifique et médical au champ sentimental, et la littérature s'en est emparée. La nostalgie, dont la popularité remonte pourtant à la mythologie grecque avec les célèbres récits d'Ulysse regrettant Ithaque, est en effet devenue un terme littéraire et une notion largement travaillée par les écrivains, surtout à l'époque romantique. Au XIX^e siècle, le concept perd ses connotations cliniques pour prendre le sens métaphorique du regret pour un endroit perdu ou un temps révolu : « La nostalgie s'ouvre dans un éventail de sentiments [...] se contamine avec toutes les formes d'une sensibilité qui connaît l'abandon à la rêverie et la blanche torpeur du spleen, elle devient en somme le rivage sensible, dentelé et irrésolu de la mémoire »⁴⁶³. Bien que la nostalgie ne soit plus considérée comme une maladie, l'analyse des romans de Coe et de Kureishi semble montrer qu'elle a conservé de nombreux parallèles avec la sphère pathologique, mettant en relief une symptomatologie et une

⁴⁶² Johannes Hofer, *Dissertatio medica de nostalgia*, Bâle, 1688, traduit par Anspach Carolyn Kiser, « Medical Dissertation on Nostalgia by Johannes Hofer, 1688 », *Bulletin of the Institute of the History of Medicine*, vol. 2, n°6, 1934, 376-391.

⁴⁶³ Antonio Prete, « La nostalgie dans tous ses états », Appel à communications, Colloque Nancy, Université de Lorraine, 30 novembre 2017, <https://emma.hypotheses.org/files/2017/03/La-nostalgie-dans-tous-ses-e%CC%81tats.pdf> (dernière consultation le 29 août juin 2023).

étiologie⁴⁶⁴ oscillatoires, d'où une matrice allégorique du mal et de l'affectation prégnante. Force est de constater que la nostalgie ne relève pas d'un engouement récent, mais semble toutefois exercer un retour en force, que ce soit dans le discours politique national du « nous » ou l'écriture plus intime du « je » en littérature, le développement d'une réécriture du passé à travers un ultranationalisme exacerbé, une industrie florissante du tourisme d'antan, ou encore une commercialisation du passé et des traditions en vogue. Autant de thématiques que les deux écrivains abordent dans leurs œuvres, que ce soit dans le cadre d'une écriture fantasmée de l'Inde ou de l'Empire britannique, par exemple.

Au sein du discours post-postmoderne, les thématiques du temps et de la nostalgie jouent en effet un rôle significatif, et font la part belle au passé et à la tradition, que ce soit l'hypermodernisme de Lipotevsky, le *renewalism* de Toth (« respect the specter »⁴⁶⁵), l'altermodernisme de Bourriaud ou le digimodernisme de Kirby. Selon Lipotevsky, cette préoccupation pour le temps et la perception d'un présent trop exigeant seraient source de pression et conduiraient les individus à trouver dans la nostalgie une sorte de refuge à travers les mémoires d'un passé culturel, d'où le développement massif de l'industrie du patrimoine, de l'artisanat traditionnel, de l'obsession des objets retro et vintage, du retour aux traditions et à la religion : « It is no longer class against class, but time against time, future against present, present against future, present against present, present against past »⁴⁶⁶. Le présent que Lipotevsky place sous le signe de la consommation frénétique et le futur auquel il associe de nombreuses incertitudes et inquiétudes raviveraient notre intérêt pour le passé. Sjoerd van Tuinen souligne également cet attrait actuel pour le passé et l'artisanat qu'il nomme « artisanal turn » :

The moderns wanted to make a *tabula rasa* of the past, but we are rehabilitating it; their ideal was to break away from the grip of traditions, but those traditions have acquired a new social dignity. Celebrating the slightest object from the past, invoking the duties of memory, remobilizing religious traditions, hypermodernity is not structured by an absolute present, it

⁴⁶⁴ L'étiologie désigne l'étude des causes et des mécanismes d'une maladie.

⁴⁶⁵ J. Toth, « from The Passing of the Posmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary », *op. cit.*, 219.

⁴⁶⁶ Gilles Lipotevsky, « Time Against Time, or The Hypermodern Society », in David Rudrum et Nicholas Stavris, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 153-172, 162.

is structured by a *paradoxical* present, a present that ceaselessly exhumes and ‘rediscovers’ the past.⁴⁶⁷

D’après les travaux sur l’histoire de la mélancolie de Patrick Dandrey, la nostalgie reposerait sur et oscillerait entre trois dimensions temporelles : « le regret du passé, l’insatisfaction du présent et le désespoir du futur »⁴⁶⁸. Elle renverrait ainsi à une forme de décentrement, d’oscillation spatiale et temporelle à l’image de celle que l’on peut retrouver dans la fiction de Coe et de Kureishi⁴⁶⁹. En plus de cette physionomie oscillatoire, la notion se caractérise par une sorte de balancement, de dynamique entre des pôles contraires (présence et absence), ce que les propos de Vladimir Jankélévitch illustrent : « [elle] est en même temps ici et là-bas, ni ici ni là-bas, présent et absent, deux fois présent et deux fois absent »⁴⁷⁰.

Nous transportant entre un « ici » angoissant (présent) et un « ailleurs » sécurisant (passé), cette écriture de la nostalgie semble osciller entre trois versions différentes dans notre corpus : une intime liée à l’enfance, une politique construisant un imaginaire collectif, et une esthétique ravivant certaines traditions littéraires et consolidant une culture nationale. De par sa forte polysémie et polymorphie (regret du temps et d’un espace), sa forte charge philosophique (ontologique, épistémologique voire éthico-politique), ainsi que ses liens avec d’autres thématiques (mélancolie, mémoire et passé), la notion de nostalgie se prête ici à de nouvelles conceptualisations idéologiques, mais aussi esthétiques. À l’aune de la critique et de notre corpus, il conviendrait ainsi d’analyser les modalités oscillatoires de la nostalgie et le message qu’elle semble susceptible de véhiculer sur le caractère statique ou dynamique de certains personnages. En effet, comment se manifeste la nostalgie sur le plan politique, intime voire esthétique, et qu’est-ce que ces versions nostalgiques disent de la notion d’identité ? Enfin, que reste-t-il

⁴⁶⁷ *Ibid.*, 165.

⁴⁶⁸ Patrick Dandrey, « Le Médecin découvreur : Hofer, « inventeur » de la nostalgie », Université de Genève, Faculté de médecine, Conférence du programme « D’Hippocrate au Docteur 2.0 Les rôles du médecin hier, aujourd’hui... et demain » Sous la direction des Professeurs Christian Lovis et Alexandre Wenger et du Docteur Radu Suci, 23 octobre 2014, 5, <http://patrickdandrey.com/wp-content/uploads/2012/10/Dandrey-Nostalgie-Gene%CC%80ve.pdf> (dernière consultation le 28 juillet 2023).

⁴⁶⁹ L’oscillation à l’œuvre dans notre corpus réside principalement dans une tension entre présent et passé.

⁴⁷⁰ Vladimir Jankélévitch, *L’Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, 280-281.

lorsque les personnages ont retrouvé l'endroit ou l'objet dont ils étaient nostalgiques ?

Le rapport au passé souvent couplé d'un sentiment nostalgique, semble une notion cruciale dans *What a Carve Up!*, *Number 11* ou *Middle England*, ce que Coe définit d'ailleurs comme une qualité typiquement anglaise :

To be more precise, what you often find in my books is humour and nostalgia. Nearly all the melancholy in my books comes from nostalgia for something and other, looking back on the past as an era of opportunities which were either not taken or choices which were made badly. [...] All I can say is that I have always been, as a person, very subject to nostalgia, since I was a very young boy, as far as I can make out. My parents used to tell me that when I was thirteen, I was intensely nostalgic for being eight, and when I was sixteen, I was incredibly nostalgic for being thirteen and so it has gone on, really. There is a great tendency for the characters in my novels to look back on the opportunities missed in the past, not taken. Maybe that is a quintessentially British — or at least English — quality as well, that we are a nostalgic nation which is sometimes forward-looking but also obsessed with tradition.⁴⁷¹

Les romans de Coe et de Kureishi semblent en effet peindre une nostalgie complexe, balançant entre différentes versions (intime, politique et esthétique), ancrant paradoxalement certains personnages dans une sorte de paralysie et de statisme, qui nourrissent le sentiment d'échec qui les caractérise⁴⁷². Le portrait de Benjamin paraissant en décalage avec son expérience du présent, donnera l'impression que son âme semble détachée de son corps, tant son présent semble dé-conscientisé et réduit à une enveloppe charnelle. La nostalgie collective d'un passé glorieux exprimée à travers la grandeur de l'Empire britannique ou de l'État Providence, et la nostalgie plus intime d'un premier amour et de l'enfance, ne sont pas en outre sans signes cliniques (mélancolie et obsession) participant de cette impression d'immobilisme et d'un ressentiment vis-à-vis du présent.

⁴⁷¹ Vanessa Guignery, « Laughing Out Loud with Jonathan Coe » : A Conversation », *Études britanniques contemporaines*, 51, 2016, <http://journals.openedition.org/ebc/3371> (dernière consultation le 20 juillet 2022).

⁴⁷² Paralysant le présent et bloquant la projection vers le futur de certains personnages, elle semble avertir le lecteur du danger de la personne qui se noie dans la nostalgie. Cet état d'esprit est palpable lorsque Coe décrit l'Angleterre sous les traits d'un personnage fuyant un présent stagnant et insatisfaisant, trouvant refuge dans la mémoire, la tradition et la gloire du passé : « a shabby country with a failing economy, obsessed with memories of its former Imperial glory, taking refuge in tradition and outdated ritual in an attempt to forget its contemporary problems ». Jonathan Coe, *Marginal Notes, Doubtful Statements*, London, Penguin ebook, 2013, emplacement 2495.

Middle England met en relief et dissocie une nostalgie collective à une autre intime, pouvant contribuer de l'immobilisme, notamment idéologique, de certains personnages. Benjamin, grand nostalgique, semble incapable d'apprécier son présent. Sa mémoire paraît paralysée dans une vision d'une Angleterre unie, mais pourtant ébranlée par le sarcasme de sa sœur Lois :

He was annoyed with his sister for making that sarcastic comment about the dearth of TV channels in the 1970s, which undermined (without her realizing it, probably) one of his most cherished early memories. It was still a cornerstone of his belief system that Britain had been a cohesive, united, consensual place during his childhood (all that had started to unravel with the election result of 1979), and the fuzzy glow he still got from watching seventies comedy shows was proof of that, somehow. But of course, for Lois, none of that could be expected to register: for her, that decade had been a time of tragedy, of horror.⁴⁷³

Son groupe d'amis, tous nostalgiques des années 1970, n'est pas épargné non plus par ce même rapport au passé pour qui l'immutabilité semble profondément rassurante⁴⁷⁴. Philip est devenu éditeur de *Chase historical*, et propriétaire d'un centre commercial, Woodlands, mettant en scène une Angleterre pittoresque où des cartes postales d'une Angleterre folklorique sont vendues ainsi que des fish and chips, des steaks and ale pies, du Yorkshire tea, des scones et des cakes au citron⁴⁷⁵. Il en va de même pour Doug, rassuré que certaines choses ne changent pas telles que le café proche du métro Temple lui rappelant l'Angleterre des années 1970 avec ses sandwichs et ses pains ronds au bacon d'antan⁴⁷⁶. Lorsque le groupe d'amis retourne à l'école King William, passage prenant des airs de souvenirs proustiens, Doug prononce les mêmes mots que quarante ans plus tôt et décrit la nostalgie comme un mal anglais (« Nostalgia is the English disease », « Obsessed with their bloody past »), névrose dont ils admettent tous être affectés⁴⁷⁷. Colin, le père de Benjamin, est un personnage qui incarne une autre nostalgie, celle de l'ère industrielle de l'Angleterre. Le personnage ne reconnaît plus Longbridge, l'ancienne usine automobile où il travaillait, et a du mal à se confronter à la transformation économique de son pays. La description qu'il fait du lieu qui l'a

⁴⁷³ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 49.

⁴⁷⁴ *Idem.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*, 59.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, 328.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, 391.

remplacée en devient presque dystopique, un lieu qui n'est plus, comme si la mémoire collective avait été enterrée⁴⁷⁸. Nous pourrions dire que ce lieu qui n'est pas ou qui n'est plus devient celui d'un « non-lieu » pour reprendre les termes de Pascale Tollance dans son article « Lieu et non-lieu dans *Wish You Were Here* de Graham Swift »⁴⁷⁹. Comme pour Jack ne trouvant ni refuge dans l'île sur laquelle il s'est installé ni dans sa ferme natale, appartenant désormais à des étrangers, le lieu dans *Wish You Were Here* se caractérise par ce qu'il n'est plus⁴⁸⁰, et n'est pas sans faire écho à celui que Colin découvre à Longbridge. Pascale Tollance voit dans l'œuvre de Graham Swift, plus précisément dans *Wish You Were Here*, une tension entre lieu et non-lieu, qui n'est pas éloignée de l'oscillation entre absence et présence qui travaille notre corpus. L'espace que décrit Pascale Tollance à travers le motif récurrent de la fumée, une masse nébuleuse qui s'échappe tout en planant au-dessus de ces personnages, oscille entre ce qui est voué à disparaître et ce qui ne disparaît pas : « Ce dont la fumée est l'indice ne cesse de se transformer au fil du roman, mais c'est surtout comme image que cette fumée s'impose dans sa fixité et son insistance — image de tout ce qui est à la fois voué à disparaître et se refuse à disparaître »⁴⁸¹.

Cette vision d'un passé idéalisé voire fantasmé devient en outre la pierre angulaire d'un discours nostalgique et raciste chez certains personnages, que ce soit à travers les propos mélancolique d'Helena, la belle-mère de Sophie dans *Middle England*, au sujet du discours « Rivers of Blood » d'Enoch Powell⁴⁸² (« he was quite right, you know. 'Rivers of Blood'. He was the only one brave enough to say it »⁴⁸³), la nostalgie d'une Angleterre blanche à travers les cartes postales de Peter Stopes – composées uniquement d'Anglais de souche⁴⁸⁴ – et qui sous-entend que les

⁴⁷⁸ *Ibid.*, 259-261.

⁴⁷⁹ Pascale Tollance, « Lieu et non-lieu dans *Wish You Were Here* de Graham Swift », *The Imaginaries of Space*, *Études britanniques contemporaines*, 47, 2014, <https://journals.openedition.org/ebc/1772> (dernière consultation le 10 août 2023).

⁴⁸⁰ *Idem.*

⁴⁸¹ *Idem.*

⁴⁸² J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 90.

⁴⁸³ *Idem.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*, 67.

blancs sont sur le point de disparaître en citant le Plan Kålergui⁴⁸⁵, ou encore les slogans favorables au Brexit⁴⁸⁶ faisant la promotion d'un retour dans le passé. Ronald Culpepper, ancien camarade de classe du groupe d'amis de Benjamin dans *The Rotters' Club* et fondateur d'un think tank d'extrême-droite « Imperium Foundation »⁴⁸⁷ dans *Middle England*, se servira en outre de cette version nostalgique du passé à des fins politiques contrairement aux amis d'enfance de Benjamin qui s'en servent pour échapper à leur présent⁴⁸⁸.

Si une forme de nostalgie nationale semble occuper une place importante dans *Middle England*, une nostalgie plus intime peut également se lire dans une moindre mesure. Benjamin est régulièrement décrit comme prisonnier de son amour, coincé dans une nostalgie amoureuse ayant viré à l'obsession pendant plus de trente ans⁴⁸⁹. Il demeure encore un grand rêveur qui a acheté un moulin qu'il a aménagé, dans un coin reculé en espérant qu'un jour il vivrait avec Cicely, son amour de jeunesse qui l'a quitté⁴⁹⁰. Errant dans les méandres de son passé intime, le corps de Benjamin n'en sera que victime d'un décentrement aux conséquences physiologiques. Le corps ne peut fonctionner que s'il est alimenté par la conscience du passé. Lors de sa première relation sexuelle avec Jennifer, Benjamin a du mal à avoir une érection⁴⁹¹. Malgré les nombreuses tentatives de Jennifer pour stimuler Benjamin, ce dernier ne réussira à avoir une érection qu'en se plongeant dans le passé, plus précisément dans l'armoire où il a eu sa première relation sexuelle dans la chambre des parents de Doug. Ils essaieront de reproduire la scène de cette première fois⁴⁹², mais cette rencontre des corps se soldera par un échec. La scène illustre à quel point la nostalgie emprisonne Benjamin dans le passé, au point d'en

⁴⁸⁵ *Idem*.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, 269.

⁴⁸⁷ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 357.

⁴⁸⁸ Dans *Middle England*, Coe semble avoir à cœur de dresser le portrait d'une nation enlisée dans son passé, ce que le Brexit et les politiques n'ont pas hésité pas à exploiter. Dans l'émission « La Grande Librairie » en 2019, Coe avance que le Brexit a en effet touché une corde sensible au sein de la société britannique : l'identité nationale, le sens d'appartenance à un pays et la représentation que les Anglais en ont, provoquant une rupture entre partisans et pourfendeurs du Brexit.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, 16.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, 10.

⁴⁹¹ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 324.

⁴⁹² *Ibid.*, 235.

rendre son corps tributaire, renforçant le sentiment d'échec que traîne le personnage tout au long de sa vie.

Si dans *Middle England*, il est question d'une nostalgie politique dissociée d'une autre plus intime, *Number 11* semble jouer des frontières entre celles-ci. Dans *Number 11*, Roger nourrit également une nostalgie des années 1960 et 1970⁴⁹³, une période politique qu'il semble associer à celle de son enfance et à celle d'une stabilité qui font écho aux remarques de Vanessa Guignery : « Like other books by Coe, *Number 11* [...] offers a partly nostalgic perspective [...] in its yearning for stability and security of childhood and of the welfare state »⁴⁹⁴. Si comme Benjamin, nous pouvons nous demander si l'objet du regret de Roger est l'enfance ou le contexte politique, quand bien même ces deux éléments sont intimement liés et semblent déteindre l'un sur l'autre, cette ambiguïté semble plus travailler *Number 11*. Le personnage semble confondre, brouiller enfance et atmosphère politique. Selon Laura, Roger était convaincu que la vie était meilleure et plus simple dans le passé, dans les années 1960 et 1970, mais cette ère est subjective à travers le « thought » en italiques et se révèle la seule perception de Roger⁴⁹⁵ :

like a lot of people Roger was convinced – even if he never really admitted it, even to himself – that life was better, simpler, easier, in the past. When he was growing up. It wasn't just a hankering for childhood. It was bigger than that. It was to do with what the country was like – or what he *thought* it had been like – in the sixties and seventies.⁴⁹⁶

Nous pouvons nous demander si cette ère politique ne serait pas regrettée car vécue à un moment d'insouciance, celle de l'enfance, une période de soin et d'assistance, élément regretté dans le champ de l'intime comme celui du national. Les passages suivants suggèrent un transfert réciproque de l'enfance et du politique à travers le champ lexical de la maternité, de la passivité, de l'absence de choix – thématique centrale dans l'œuvre de Coe – que l'on retrouve dans l'infantilisation regrettée du pays :

⁴⁹³ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 176.

⁴⁹⁴ Vanessa Guignery, « Gothic Horror and Haunting Processes in Jonathan Coe's *Number 11* », in Philip Tew, dir., *Jonathan Coe: Contemporary British Satire*, London, Bloomsbury, 2018, 169-183, 169.

⁴⁹⁵ Comme pour Benjamin dans *Middle England*, le regard de Roger sur le passé est à nouveau ébranlé par celui d'un autre personnage le relativisant.

⁴⁹⁶ *Idem.*

For Roger, it was about welfarism, and having a safety net, and above all... not being so weighed down by choice all the time, I suppose. He hated choice [...] a time when we trusted the people in power, and their side of the deal was to treat us... not like children exactly, but like people who needed to be looked after now and again.⁴⁹⁷

The whole thing that defined that situation, and the whole beauty of it, as far as he was concerned, was passivity. Other people were making choices for him. People he trusted. He loved that. He loved the idea of trusting people to make decisions on his behalf.⁴⁹⁸

Cette oscillation entre infantilisation du politique et politisation de l'enfance, véhiculée par l'absence de choix, nourrit une confusion entre nostalgie intime et nationale. Ces lignes à propos d'une ère politique dont l'assistance est regrettée – État-providence – ou vers une nostalgie du conservatisme des années 1980 à travers le discours élogieux de Margaret Thatcher⁴⁹⁹ par le grand-père de Rachel, membre d'un « club de conservateurs »⁵⁰⁰ – et ressemblant au personnage de Colin qui dit que le pays était mieux⁵⁰¹ avant dans *Middle England* –, accentuent la dichotomie entre présent et passé et créent une atmosphère de désillusion. Ce désenchantement pour une période qui n'a sans doute jamais existé rejoint les observations de Philip Tew et de James Walton⁵⁰² au sujet du traitement de la nostalgie et ses réverbérations dans le discours de Jeremy Corbyn :

James Walton records Coe's commentary on Corbynism, which represents 'a nostalgic hankering for a politics that didn't, or possibly couldn't, ever exist.' Walton suggests:

The novel adds further layers of ambiguity, as Coe wonders whether the desire of old Lefties to return to a kinder, gentler Britain might sometimes be based on a simple longing for childhood.⁵⁰³

À la recherche de ce film dont il se rappelle peu de choses, Roger mène une quête qui semble être finalement celle de son enfance et des souvenirs qu'il a avec ses parents : le retour vers une vie avant Thatcher – inconsciemment associé à l'enfance du personnage pouvant expliquer sa nostalgie – car la vie semblait plus facile, plus sécurisée par l'état et moins ancrée dans le choix. Le retour au lieu

⁴⁹⁷ *Ibid.*, 177.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, 176.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, 22.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, 35.

⁵⁰¹ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 262.

⁵⁰² James Walton, « Jonathan Coe: Poking Fun at Broken Britain », *The Telegraph*, 1 November 2015, <https://www.telegraph.co.uk/books/authors/jonathan-coe-interview-number-eleven/> (dernière consultation le 20 août 2023).

⁵⁰³ Philip Tew, « Neo-Gothic Minutiae and Mundanity in Jonathan Coe's Satire, *Number 11* », *Jonathan Coe: Contemporary British Satire*, London, Bloomsbury, 2018, 185-200, 193-194.

regretté dont la quête vire à l'obsession se révèle être une désillusion en raison du décalage entre le souvenir fantasmé de cet endroit et ce qu'il s'avère réellement. Ce que Roger a tant espéré et cherché ne sera finalement que le fruit de son imagination, une construction artificielle s'étant substituée au souvenir et faisant écho à la fin de *Middle England* : Benjamin finira en effet par comprendre que la nostalgie du lieu n'a d'existence que dans son imagination⁵⁰⁴, ce qui explique son départ du Royaume-Uni pour la France⁵⁰⁵.

L'objet de cette nostalgie, lorsqu'il est retrouvé, s'avère tragique et entre en contradiction avec sa démarche initiale, celle d'une stabilité. Cette quête se révélera ainsi paradoxale dans la mesure où la reconstruction qu'elle inspire sera vouée à l'échec si ce n'est une grande mélancolie. La dimension mélancolique semble en effet une marque de fabrique des personnages de Coe : les personnages sont souvent déprimés, vulnérables, seuls et enclins à vouloir remonter le temps, une éventuelle métaphore de l'Angleterre actuelle. C'est le cas de Michael, Maxwell dans *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, Benjamin, Thomas Foley dans *Expo 58*, ou encore la mère d'Alison dans *Number 11* qui vit à travers le souvenir de son passé de chanteuse. Le temps qui passe est également synonyme d'angoisse et de dépression pour Jennifer et Benjamin dans *Middle England*⁵⁰⁶. Ces représentations font écho aux travaux de Nicolas Bourriaud qui voit dans le postmodernisme une philosophie du deuil de notre époque culturelle, représentative d'un long épisode mélancolique s'expliquant par une perte de direction de l'Histoire et son incapacité à être lue. Bourriaud qui cite Slavoj Žižek prétend que la dépression se révèle être une attitude postmoderniste par excellence dans la mesure où elle permet de survivre dans une société mondialisée tout en conservant une foi en nos racines perdues⁵⁰⁷. À lire van den Akker et Vermeulen, notre ère serait caractérisée par

⁵⁰⁴ J. Coe, *Middle England*, op. cit., 419.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, 391.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, 229.

⁵⁰⁷ Nicolas Bourriaud, « *Altermodernism* », in David Rudrum et Nicholas Stavrakis, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 255-270, 265.

une oscillation entre espoir et mélancolie⁵⁰⁸, ce qui ne reflète pas l'embarquée très mélancolique des romans de Coe.

Qu'en est-il du rapport que les personnages peuvent entretenir avec le passé dans la fiction de Kureishi ? *The Buddha of Suburbia* a des allures de roman historique, une dimension de prime abord favorable à un regard nostalgique sur le passé. Les détails et l'attention portée au contexte des années 1970 sont en effet importants⁵⁰⁹, conduisant Kaleta et Sergeant Pepper à affirmer que Kureishi a donné visage aux années 1970⁵¹⁰. Si les périodes et les lieux précis permettent à Kureishi d'ancrer son récit dans un réalisme certain, et nourrissent la nostalgie d'une période selon Kaleta, son traitement semble bien moins approfondi que chez Coe. Kureishi fait surtout référence au passé pour conférer un contexte historique et culturel à ses œuvres, notamment l'atmosphère des années 1970 à travers de nombreuses références à la culture populaire (culture punk, musique, mode vestimentaire). Il y a bien sûr quelques exemples, mais non comparables à la place prépondérante de la nostalgie chez Coe. Nous pourrions imaginer que l'œuvre de Kureishi aurait pour principale thématique la nostalgie du pays car elle met en scène de nombreux personnages issus de l'immigration ou à cheval entre deux cultures. Les figures du métissé et de l'immigré, terreau pour traiter le déracinement, l'exil et le racisme, n'explorent finalement pas la nostalgie en profondeur dans notre corpus ; elles sont davantage utilisées pour questionner des aspects éventuellement postcoloniaux dans la fiction de Kureishi. Karim dans *The Buddha of Suburbia*, métis et n'ayant jamais connu le pays d'origine de son père, tout comme Shahid dans *The Black Album*, n'expriment aucune nostalgie pour le pays de leurs ancêtres. Les personnages qui pourraient exprimer un sentiment nostalgique voire mélancolique sont Anwar dans *The Buddha of Suburbia*, immigrant pakistanais, ou le groupe d'amis fondamentalistes de Shahid en mal d'intégration et qui finalement trouvera refuge dans l'islamisme et non dans un sentiment de regret du passé. Le père de Karim, Haroon, n'exprimera aucune nostalgie non plus : au contraire il se servira de son

⁵⁰⁸ *Ibid.*, 316.

⁵⁰⁹ K. C. Kaleta, *Hanif Kureishi: Postcolonial Storyteller*, op. cit., 76.

⁵¹⁰ *Ibid.*, 80-81.

passé à des fins lucratives, donnant des séances de bouddhisme privées dans les quartiers huppés de Londres. Les personnages de Kureishi ne semblent donc pas avoir un rapport nostalgique ou une quelconque mélancolie vis-à-vis du passé : ils s'en servent pour développer l'idée d'une vision fantasmée de l'Inde à des fins individuelles (Haroon) et pharisaïques (Anwar) dans *The Buddha of Suburbia*⁵¹¹, ou réaliser une quête identitaire fondée sur un retour aux sources à travers la religion et les traditions dans *The Black Album*.

Il y a effectivement peu de commentaires empreints de nostalgie dans les œuvres de Kureishi publiées après les années 2000, si ce n'est le passage ci-dessous où lors d'une réception, Mamoon glorifie une Angleterre du passé qui semble ne pas avoir d'avenir :

We live in a country which has only a past, but no future. If I am a conservative, it's because I want to preserve what I consider to be a character of that past, of England and the English people. I am an immigrant, but England is my home. I've spent more time in this wilderness of monkeys, this democracy of dunces, than anywhere else, and I prefer its village atmosphere of freedom and fair play to that of anywhere else. I have, too, followed its tragedy and comedy with much interest. When I was a child, Britain was the most powerful country on earth, its representatives both feared and admired. I adore the cynicism it developed in the sixties, the way political figures, far from being idealized, as they often are elsewhere, are mocked and ridiculed without fear.⁵¹²

Ce passage a de nombreux parallèles avec le regard que Coe porte sur la nostalgie, sur l'absence de projection vers le futur en raison d'une détérioration actuelle du politique et de l'importance du passé en matière d'identité anglaise. Dans un style qui est propre à Kureishi, caractérisé par de nombreuses formules antithétiques que nous retrouvons dans ce passage, l'écrivain propose un regard certes nostalgique et idéalisé des années 1960 – dans la même lignée que Coe – mais excentré et inattendu. L'immigrant en question éprouvera un sentiment nostalgique pour son pays d'accueil et non pour son pays natal. *The Last Word*, roman dans lequel Harry est pourtant commissionné pour voyager dans le passé glorieux de Mamoon, un écrivain qu'il admire malgré sa notoriété qui décline⁵¹³, ne

⁵¹¹ Nous reviendrons sur ces personnages dans les prochains chapitres.

⁵¹² H. Kureishi, *The Last Word*, *op. cit.*, 108.

⁵¹³ *Ibid.*, 3.

suscitera contre toute attente presque aucune nostalgie à l'exception du passage ci-dessus.

Waldo, dans *The Nothing*, est un personnage qui ressasse et vit dans le souvenir de son passé, celui de sa jeunesse et des années 1960 : une ère de liberté qu'il se remémore avec nostalgie⁵¹⁴. Son handicap et sa paralysie – dorénavant à l'image de sa vie sociale – le poussent à épier sa femme et son amant, Eddie, et à faire plusieurs retours en arrière dans lesquels il narre sa vie passée, ses succès en tant que réalisateur, ses nombreuses relations mondaines, le sexe et le désir qu'il pouvait éprouver pour sa femme, et ce, de façon répétitive (« I recall the taste and smell of her, my last and only love Zee, [...] I recall how shameless she became for me »⁵¹⁵) ou encore son physique autrefois avantageux tombé maintenant en décrépitude : « I had fuckability: a gorgeous man in flares and love beads, with wide shoulders, shoulder-length black hair and an ass you'd pay to bite »⁵¹⁶. Contrairement aux protagonistes des romans de Coe, cette nostalgie peut être lue comme une façon de pallier l'immobilisme de Waldo, paralysé dans un fauteuil roulant, ou de fuir la mort que l'on pressent dès la première page du roman. Sa désintégration physique et intellectuelle, au-delà de son immobilité – « a penis in a wheelchair »⁵¹⁷ – paraît inéluctable et fait écho à la mort de Waldo à la dernière page du roman. Le roman s'inspire en effet de *Rear Window* d'Alfred Hitchcock, un film en huit clos qui accentue l'effet d'immobilité et le déclin du personnage. Au fil des pages, la vision nostalgique de Waldo ne lui apportera aucune consolation : « The past looks worse the closer you look at it »⁵¹⁸. En attendant cette mort et que l'épanadiplose opère, il ne lui reste plus que le pouvoir d'imaginer les fantasmes sexuels de sa femme avec son amant, comme si l'imagination était le seul moyen de pallier les revers de la nostalgie afin de le garder en vie et de mieux supporter sa fin.

⁵¹⁴ H. Kureishi, *The Nothing*, *op. cit.*, 17-18 et 19.

⁵¹⁵ *Ibid.*, 5.

⁵¹⁶ *Ibid.*, 18.

⁵¹⁷ *Ibid.*, 5 et 88.

⁵¹⁸ *Ibid.*, 56.

Il sied de préciser que l'écriture de Coe n'est pas sans suggérer une certaine nostalgie esthétique, celle d'une tradition littéraire anglaise mettant à l'honneur la satire et le genre policier, et consolide la mémoire et l'imaginaire littéraire du pays. L'intertextualité constitue en soi un fantôme du texte passé alimentant la veine nostalgique de notre corpus que ce soit à travers l'influence du réalisme chez les deux écrivains, les nombreux clin d'œil à James Joyce, au roman policier, ou encore le rôle de la musique. Dans son analyse de l'œuvre de Peter Ackroyd, Jean-Michel Ganteau considère que la musique du passé peut se lire comme une « exhumation d'un canon national » qui participe de « la création d'une tradition »⁵¹⁹. Le chercheur avance que le recours à des traces du passé vise en effet à créer une nouvelle tradition, mais il est essentiel de rappeler que Kureishi et Coe – surtout ce dernier – semblent exploiter la tradition à des fins expérimentales. Le recours au policier, genre littéraire dont l'âge d'or apparaît avec la création du personnage d'Hercule Poirot par Agatha Christie en 1920 et dure jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, ne paraît pas nostalgique à première vue de par le caractère parodique, comique voire burlesque du genre chez Coe. Néanmoins, nous pouvons nous demander si ce pastiche ne permettrait pas de nourrir une certaine nostalgie implicite, déguisée du genre littéraire, et d'assurer sa survivance tout en étant l'objet d'expérimentation pour Coe.

Il paraît évident que les romans de Coe foisonnent de références au genre policier dont les éléments basiques consistent en la présence d'une enquête et d'un ou plusieurs détectives. Dans *What a Carve Up!*, Michael enquête sur la mort de Godfrey Winshaw et dans la tradition du genre policier fonctionnant souvent par équipe – comme Watson et Sherlock, ou Poirot et le capitaine Hastings –, il est aidé par un détective dont l'appartement est d'ailleurs décoré comme celui de Thaddeus Sholto dans *The Sign of Four* de Conan Doyle selon Vanessa Guignery⁵²⁰. Quand la jeune artiste Phoebe est invitée aux Winshaw Towers, la jeune femme est reçue par Hilary qui l'accueille au « Baskerville Hall »⁵²¹. Dans « Diary of an

⁵¹⁹ Jean-Michel Ganteau, *Peter Ackroyd et la musique du passé*, Paris, Michel Houdiard, 2008, 12.

⁵²⁰ V. Guignery, *Jonathan Coe, op. cit.*, 36.

⁵²¹ J. Coe, *What a Carve Up!*, *op. cit.*, 193.

Obsession »⁵²², l'écrivain explique que sa passion pour Sherlock Holmes date de discussions avec son grand-père maternel qui se sont transformées en obsession lors de l'adaptation de *The Private Life of Sherlock Holmes* de Billy Wilder. *What a Carve Up!* obéit effectivement aux codes du récit policier puisque le roman commence par deux morts mystérieuses, une enquête menée par Michael, mais renverse les codes avec l'apparition d'un détective homosexuel comique, Findlay Onyx, ayant un faible pour le « cottaging »⁵²³, activité sexuelle entre hommes dans les toilettes publiques ou prenant plaisir à admirer les fesses de Michael qu'il trouve étrangement fermes pour un écrivain⁵²⁴. Nous sommes en effet loin des caractéristiques traditionnelles du détective victorien censé incarner une certaine masculinité du gentleman anglais.

What a Carve Up! respecte également les codes du « Whodunnit », sous-genre du récit policier. Avec ses messages codés, ses indices, ses fausses pistes, ses manuscrits, le vol de photographies et de documents, un homme mystérieux suivant Michael et le guettant dans l'ombre, le roman obéit aux conventions du roman problème. *Number 11* comporte des éléments typiques du genre policier : des meurtres, une tentative de viol, et des personnages essayant de jouer les enquêteurs et de résoudre des affaires mystérieuses. Toutefois, Coe revisite encore une fois le récit policier avec ces deux jeunes filles, Alison et Rachel, se transformant en détectives à la recherche d'indices pour élucider cette histoire de cadavre et de cartes étranges autour d'un arbre⁵²⁵. Coe continue cette expérimentation du genre, dans ce même roman, en nous proposant un détective intellectualisé oscillant entre enquêteur et sociologue :

PC Pilbeam's theory, developed over many years' reading and thinking, was that every crime had to be seen in its social, political and cultural context. The modern policeman, he maintained, had, to be familiar with, attuned to, all the most diverse currents of contemporary thought.⁵²⁶

⁵²² J. Coe, « Diary of an Obsession », *9th & 13th*, London, Penguin, 2005, 45.

⁵²³ J. Coe, *What a Carve Up!*, *op. cit.*, 217.

⁵²⁴ *Idem.*

⁵²⁵ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 31.

⁵²⁶ *Ibid.*, 184.

Le contexte sociopolitique devient ainsi primordial pour à la fois analyser le criminel et aborder des questions contemporaines⁵²⁷. Cette dimension fait écho à la catégorisation « state-of-nation novel », à laquelle sont parfois associés les romans de Coe, et à laquelle le surnom de Nathan Pilbeam est un clin d'œil : « Nate of the Station »⁵²⁸. Pilbeam, détective et intellectuel, analyse également l'épistémologie de l'humour, allusion certaine à l'ouvrage de Coe intitulé *Marginal Notes, Doubtful Statements* dans lequel l'écrivain aborde les mêmes thèmes, et découvre que peu de travaux ont été publiés sur l'histoire et la philosophie de l'humour⁵²⁹.

Un autre aspect revisité par Coe est la romanticisation du détective, dont la sphère privée – notamment sexuelle – est souvent peu abordée. Miss Marple, Sherlock Homes, ou encore Hercule Poirot paraissent asexués tant ces questions intimes sont très peu abordées et laissent planer le doute d'une éventuelle homosexualité en filigrane avec leur co-équipier. Dans le chapitre, *The Winshaw Prize*, Pilbeam qui enquête sur les meurtres en lien avec la famille Winshaw, tombe amoureux d'une jeune femme Lucinda, une belle enseignante qui travaille à la banque alimentaire locale. Le personnage de Lucinda, figure de désir et de perfection ressemble à l'amour secret et impossible qu'Hercule Poirot ressent pour la comtesse Vera Russakoff, et devient un moyen d'introduire des passages romantiques où la passion de Pilbeam se transforme en obsession⁵³⁰.

En somme, cet état de mélancolie, de regret et de tristesse, donne lieu à une écriture des nostalgies (intime, collective voire esthétique) pouvant se prêter aisément à des transferts conceptuels entre la critique (Lipotevsky, Jankélévitch et plus tard Jameson) et notre corpus, entre l'intime et le politique, et qui ne font que souligner l'aspect subjectif et flottant du concept de nostalgie et d'une identité rattachée au passé pouvant se révéler pernicieuse dans son rapport à l'Histoire. Ces

⁵²⁷ *Ibid.*, 185.

⁵²⁸ *Idem.*

⁵²⁹ *Ibid.*, 203.

⁵³⁰ *Ibid.*, 187.

nostalgies renvoyant à des mouvements entre passé et présent sont qui plus est des dynamiques précieuses pour mettre en relief l'aspect paradoxalement statique de certains personnages sur le plan identitaire. À ces observations s'ajoute une nostalgie esthétique où le pastiche peut se lire comme une forme nostalgique du texte, incarnant une tradition séculaire et collective qui n'en est pas moins l'occasion d'expérimentation narrative mêlant tradition anglaise et humour, et jouant avec les codes tout en les dépassant. Ces deux œuvres, *Number 11* et *What a Carve Up!*, oscillent entre continuités – la nostalgie de tropes anglais et du genre policier grâce au pastiche – et discontinuités – dimension comique, ironique et expérimentation narrative –, mettant au jour des formes de résistance et de déplacement constant entre ces deux pôles. Malgré cette ironie, le pastiche se révèle toutefois vecteur d'un sentiment nostalgique déguisé de la tradition anglaise – en l'occurrence du récit policier – et donc d'une culture nationale. L'aspect parfois ridiculisé du récit policier qui pourrait paraître anti-nostalgique, suggère un retour impossible tout en participant à la survivance d'une certaine tradition littéraire et d'une nostalgie nationale.

B. UNE ÉTI OLOGI E OSCILLATOI RE

La nostalgie est un concept à la forme oscillatoire : elle est à la fois une oscillation temporelle entre le présent et le(s) passé(s), une oscillation spatiale entre l'ici et les ailleurs, entre le sentiment agréable dont elle est la quête et la mélancolie qu'elle engendre, une maladie du temps et de l'espace ainsi que celle du physique et du psychique, une affectation du corps et de l'esprit. À cela s'ajoute une oscillation entre une nostalgie curable – celle de l'espace lorsque le retour à un lieu s'opère – et celle du temps, irréversible car il a été vécu et ne pourra jamais l'être à nouveau. L'oscillation s'opère, comme nous avons pu le constater, entre mal national et mal intime. Paradoxalement, la littérature qui a permis de dé-pathologiser la nostalgie grâce au romantisme, conserve cette dimension pathologique dans la fiction de Coe. La nostalgie peut ainsi se lire au prisme de la maladie : le diagnostic d'un mal être collectif à travers une symptomatologie oscillatoire accompagnée d'effets secondaires, celle d'une vision de l'Histoire brouillée, pour autant source de création littéraire. C'est le cas de Roger dans *Number 11* dont l'inspiration réside dans la nostalgie des années 1960 et 1970⁵³¹, ainsi que le souvenir d'un film qui le hante⁵³², altérant son regard sur le passé. La nostalgie de Benjamin se révèle à la fois triste et féconde ; elle est le fruit d'une production artistique et d'une imagination qui devient poétique. Dans le discours politique, nous avons vu que la nostalgie était également un moyen de redonner vie à une anglicité qui semblait en perte de vitesse. Il est vrai que l'anglicité – d'un point de vue synchronique ou diachronique, avec ou sans connotations nostalgiques – n'est pas un motif nouveau, que ce soit dans la représentation des valeurs anglaises à l'époque victorienne à travers la critique des codes du gentleman dans *The Picture of Dorian Gray* ou *The Importance of Being Earnest* d'Oscar Wilde, dans l'exploration des tensions entre modernité et traditions anglaises à l'époque édouardienne dans les œuvres d'Edward Morgan Forster et ses adaptations

⁵³¹ *Ibid.*, 152.

⁵³² *Ibid.*, 159.

cinématographiques de James Ivory dans les années 1980, ou dans la série *Downton Abbey* dans les années 2010.

Après l'observation des manifestations de ce sentiment pouvant relever de la maladie, il convient de nous demander quels sont les mécanismes et les causes permettant le développement de cette pathologie dans les romans de Coe et éventuellement de Kureishi. Cette section sera le moyen de considérer la nostalgie comme une construction présentant une logique oscillatoire dans son mode de fonctionnement : différents concepts, tels que l'espace, la matière, la mémoire et l'imagination, s'effleurent, s'enchevêtrent et oscillent pour mettre en voix la nostalgie et lui donner chair. L'espace au prisme du paysage, du jardin, ou encore des ruines ou de la maison, et la matière à travers la réification de l'image, comme la photographie ou le film, oscillent entre pouvoir mnémonique et impuissance à représenter le réel, suggérant qu'une nostalgie visible, malléable et matérialisable est possible. Par ailleurs, l'oscillation entre l'imagination et la mémoire, dont la dualité et le conflit relèvent de l'invisible et de l'abstrait, contrairement à l'espace et la matière, est l'opportunité d'interroger la notion d'authenticité dans la fiction des deux auteurs. Ces différentes notions prenant la forme de mécanismes oscillatoires nourrissent l'épistémologie de la nostalgie et cette alternance entre le réel et l'imaginaire, le désir de reconstituer les trous de la mémoire et une certaine méditation affective et sentimentale, et révèlent la complexité qu'il y a à dire et écrire ce sentiment tout en proposant différentes formes de visibilité de la nostalgie. Ces concepts qui semblent brouiller et contrarier la mémoire, oscillent en effet entre visibilité et invisibilité, accentuant le caractère insaisissable, illusoire et fantomatique de la nostalgie.

La nostalgie de Coe semble se construire à partir d'une vision stéréotypée de la vie provinciale dont le paysage devient un corps conscientisé au service de la nostalgie. L'espace prend le rôle d'un agent conducteur de la mémoire, activant la mécanique de la nostalgie, une dimension faisant écho aux travaux de Catherine

Bernard qui soutient que « la conscience historique habite l'espace »⁵³³, ou encore Maurice Halbrachs affirmant que la mémoire est conditionnée par l'espace dans *La Mémoire Collective*⁵³⁴. En effet, de nombreux décors et paysages sont décrits comme des témoins et des traces du passé ainsi que des traumatismes nationaux⁵³⁵. Si après la destruction de Longbridge dans *Middle England*, le paysage est décrit comme des ruines et un corps marqué de cicatrices (« large, ugly scars »⁵³⁶), la mémoire peut également être incarnée physiquement comme par la maison de la tante Rosamond dans *The Rain Before it Falls*. Les espaces et les choses ont ainsi une discursivité, celle de l'imaginaire anglais tout en étant des réactivateurs de la mémoire. Le jardin, plus particulièrement l'hortus conclusus, a toujours été un topos et un locus très exploité par la littérature, par exemple. Dans *Number 11*, il est un espace qui réactive la mémoire et le moyen d'une représentation oscillant entre imaginaire et réel. Le jardin ravive la mémoire de Rachel ainsi que celle de Roger, lui rappelant le court-métrage intitulé *The Crystal Garden* vu lorsqu'il était enfant. Plus qu'un retour à l'enfance pour Rachel⁵³⁷, le jardin se transformera en une obsession mettant Roger dans un état de transe où la nostalgie oscille entre souvenir et imagination⁵³⁸, brouillant le rapport des personnages au réel.

Coe explore ce rapport au passé en réifiant la mémoire, en lui donnant chair à travers des objets transitionnels – film et photos – agissant comme des ponts entre le passé et le présent, le connu et l'inconnu, et procurant un réconfort psychologique. La nostalgie s'opère ainsi à travers l'objet, un environnement matériel offrant des prises indispensables à l'expression de la nostalgie. Dans leur ouvrage, van den Akker et Vermeulen prétendent que notre époque ne serait plus caractérisée par la métafiction historiographique de Hutcheon, mais par la

⁵³³ Catherine Bernard, *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*, Paris, PUPS, 2018, 191.

⁵³⁴ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective* (1950), Paris, Albin Michel, 1997, 195 et 236.

⁵³⁵ Davantage d'exemples seront donnés dans le chapitre sur la politique des espaces.

⁵³⁶ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 316.

⁵³⁷ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 144.

⁵³⁸ *Ibid.*, 157.

métafiction historioplastique de Toth⁵³⁹ dans la mesure où le passé serait une substance, pliable et malléable, donc matière : « the past as plastic »⁵⁴⁰ et « This ability to ‘refurbish’ the past, or to keep certain aspects of it whole via a reliance on fragmentation (on an ability to focus, only, on ‘parts’), is intimately tied to the essential and ultimately empowering plasticity of the past »⁵⁴¹. À l’instar de la célèbre madeleine de Proust, les objets et les choses peuvent ainsi déclencher de fortes réponses mnémoniques, et interviennent à ce titre comme des médiateurs privilégiés dans la relation que les individus établissent avec leur passé, la capacité des objets et des pratiques esthétiques à exprimer la nostalgie dans ses formes multiples (le film, les photographies, l’objet perdu⁵⁴²...). Dans *Mr Wilder and Me*, roman ponctué d’analepses (années 1930 et 1970), le passé tient effectivement une place prépondérante tant dans la vision nostalgique de Calista⁵⁴³ que dans les nombreuses références à *Fedora*, un film qui raconte l’histoire d’une célébrité déchue. Le personnage éponyme qu’est Billy Wilder, tourmenté par la Shoah et la disparition de sa mère dans un camp de concentration, se lance à sa recherche au moyen d’un film qui se mue en la réification obsessionnelle de ce pont vers le passé. Si ce dernier n’est pas toujours accompagné d’un sentiment nostalgique quand il évoque la montée du nazisme et l’holocauste narrée cette fois-ci par le réalisateur, la quête de sa mère – et de sa famille – prendra une tonalité nostalgique voire mélancolique qui sera matérialisée par le documentaire *Death Mills*⁵⁴⁴. Ce court-

⁵³⁹ Josh Toth, « Toni Morrison’s *Beloved* and the Rise of Historioplastic Metafiction », in Robin Van den Akker, Alison Gibbons et Timotheus Vermeulen, dirs., *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*, London, Rowman and Littlefield, 2017, 41-54, 43.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, 45.

⁵⁴¹ *Ibid.*, 46.

⁵⁴² Vanessa Guignery évoque cette obsession fréquente pour les films perdus chez l’écrivain : « Coe, who used to be a film critic, is well-known for his obsession with lost films or lost scenes – Billy Wilder’s *The Private Life of Sherlock Holmes* as recorded in ‘Diary of an Obsession’ in *Marginal Notes, Doubtful Statements*, Michael Powell’s *Gone to Earth* in *The Rain Before it Falls* and the fictional *Latrine Duty* in *The House of Sleep* – and he returns to this motif in *Number 11*, in which the haunting memory of a film seen as a child drives the character to insatiable nostalgia and longing for the past, and eventually to grotesque death ». V. Guignery, « Gothic Horror and Haunting Processes in Jonathan Coe’s *Number 11* », *Jonathan Coe: Contemporary British Satire*, *op. cit.*, 170.

⁵⁴³ Le roman est principalement narré par Calista, un personnage qui se remémore avec nostalgie son expérience de traductrice au côté du célèbre réalisateur Billy Wilder, ainsi que l’ambiance des années 1970.

⁵⁴⁴ *Death Mills* est un court-métrage réalisé par Billy Wilder en 1945. Il s’agit du premier documentaire montrant la découverte des camps de concentration par les Alliés au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

métrage qu'il visionne de façon compulsive en y espérant apercevoir sa mère, ne lui apportera aucune réponse : les cadavres défilent, et aucune image de sa mère parmi les victimes ne surgit⁵⁴⁵. À défaut de pouvoir donner littéralement chair à cette famille disparue dans ce « paysage de cadavres »⁵⁴⁶, le documentaire en devient l'incarnation de ce qui subsiste quand la traversée temporelle est avortée et la réconciliation avec le passé se fait impossible. Les photos dans *The Rain Before it Falls*⁵⁴⁷ deviennent des traces matérielles du passé oscillant entre pouvoir métafictionnel et impuissance à représenter le réel. Les photos, déclencheurs de mémoire tout comme le paysage, hantent le texte : c'est un combat entre représentativité du texte et de l'image où ils trompent le lecteur et les personnages du récit, créant de fausses pistes et perturbant le pacte de lecture. Les propos de Catherine Bernard au sujet de la matrice allégorique instable de la photographie sont très éclairants et permettent d'illustrer la contradiction que la photographie renferme à la fois dans sa représentativité et dans son discours, ainsi que le caractère oscillatoire du sens qu'elle peut produire. Elle est vectrice de sens au sein même de la déconstruction et de l'instabilité qu'elle suscite : « Comme la mémoire post-traumatique, la mimésis est en conflit avec elle-même, et la photographie travaille à mettre ce conflit au jour, à le produire et à le rendre paradoxalement productif d'un sens, quand bien même ce sens serait lui-même contrarié »⁵⁴⁸.

La dynamique de la nostalgie est également celle d'une oscillation conflictuelle entre imagination et mémoire. Pour que la nostalgie opère, elle a besoin d'être alimentée par la mémoire qui entre en conflit avec l'imagination. La construction mémorielle se heurte à l'imagination, ébranlant ainsi le pacte de lecture et la notion de vérité. La nostalgie de Colin, de retour à Longbridge, illustre ce conflit mémoriel dans le chapitre vingt-huit⁵⁴⁹. Sa mémoire flanche et se montre sélective ; il se souvient seulement de faits antérieurs à sa retraite et sa mémoire est

⁵⁴⁵ J. Coe, *Mr Wilder and Me*, London, Penguin Books, 2020, 180.

⁵⁴⁶ *Idem*.

⁵⁴⁷ Jonathan Coe, *The Rain Before it Falls* (2007), London, Penguin Books, 2014.

⁵⁴⁸ C. Bernard, *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*, op. cit., 95.

⁵⁴⁹ J. Coe, *Middle England*, op. cit., 256.

brouillée, comme fragilisée par une représentation fantasmée du passé : « a blur », « fuzzy » et « starting to fail »⁵⁵⁰. Il se souvient de l'époque de l'industrie britannique, mais a du mal à se confronter à la réécriture et la transformation de l'histoire économique de son pays. Il ne reconnaît plus Longbridge, lieu où se trouvait son ancienne usine d'automobile remplacée par un magasin Marks and Spencer⁵⁵¹. La situation de l'Angleterre sous le regard effaré et nostalgique de Colin est tragique ; c'est en effet une description dystopique du pays que Colin partage avec Benjamin car le pays ne produit plus rien alors que sa survie en dépend, ce qui n'a pas de sens selon lui⁵⁵². Mémoire collective et mémoire intime semblent ainsi entrer en conflit. Ainsi que l'affirme Svetlana Boym dans *The Future of Nostalgia*, la mémoire du passé d'un pays joue un rôle crucial dans la construction d'une identité collective de ses habitants : l'identité culturelle repose sur différents cadres de la mémoire voire stéréotypes⁵⁵³. Boym développe l'existence de deux types de nostalgies qui, dans les romans de Coe, semblent osciller : « restorative » et « reflective ». La première propose de reconstruire le foyer perdu et de reconstituer les trous de la mémoire alors que la deuxième s'attarde dans les sentiments de nostalgie et de perte, le processus imparfait du souvenir⁵⁵⁴. La nostalgie « restorative » est caractéristique de ces réveils nationalistes à travers le monde, au moyen du retour en force de symboles et de mythes nationaux ; elle gravite autour de ces symboles visuels dans le but de conquérir et de spatialiser le temps, tout en mythologisant le passé à travers des images idéalisées dans un espace précis⁵⁵⁵. La nostalgie « reflective » ne se concentre pas sur le retour de ce qui est perçu comme une vérité absolue, mais sur une méditation de l'histoire⁵⁵⁶. Ce type de nostalgie peut être ironique et comique, et révèle que désir nostalgique et réflexion nostalgique ne sont pas antinomiques, dans la mesure où les mémoires affectives ne nous empêchent pas d'éprouver à la fois compassion et réflexion

⁵⁵⁰ *Idem.*

⁵⁵¹ *Ibid.*, 259.

⁵⁵² *Ibid.*, 261.

⁵⁵³ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2002, 42.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, 41.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, 141.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, 49.

critique⁵⁵⁷. Pour Boym, la nostalgie « reflective » est créative dans la mesure où elle révèle les fantasmes d'une période, et c'est dans ces fantasmes et possibilités que le futur naît. Nous ne sommes pas nostalgiques de ce que le passé était, mais de ce qu'il aurait pu être. C'est ce conditionnel passé que nous nous efforçons de réaliser dans notre futur⁵⁵⁸. La nostalgie s'inscrit ainsi dans une quête créative de l'identité. Comme l'écrit Boym en 2001, la nostalgie ne porte pas toujours sur le passé ; elle peut avoir une portée rétroactive ou prospective⁵⁵⁹. Elle réapparaît lorsque des inquiétudes sur l'avenir surgissent, ce qui semble en lien avec le Brexit et la peur d'une perte d'identité nationale, cause de nostalgie dans *Middle England*. La nostalgie revêt de ce fait une dimension ontologique, qui surgit lors de périodes de changements, nous éclairant sur le regard et la posture des individus sur le passé, le présent et le futur.

Ces observations nous montrent que la nostalgie peut représenter un danger quand elle se substitue à la mémoire et se transpose à l'identité. La nostalgie prend la forme d'une construction voire d'une performance dont l'authenticité peut donc être interrogée : Benjamin découvre de façon épiphanique⁵⁶⁰ qu'elle n'est qu'imagination à la fin de *Middle England*. Par extension, l'anglicité qui se nourrit de cette construction nostalgique et qui peut être remaniée et exploitée en fonction de son contexte politique, économique et social, semble être une notion fautive dont l'authenticité mérite d'être remise en question. Le passé et l'identité anglaise deviendraient des marchandises faisant fait écho à la thèse de Jameson sur la culture du simulacre, caractérisant notre époque par une certaine marchandisation de l'histoire, de l'identité ainsi qu'une forme d'aliénation à la consommation qui renforcent l'idée de consumérisme : « a whole historically original consumers' appetite for a world transformed into sheer images of itself and for pseudo- events and 'spectacles' [...] the past is' [...] has meanwhile itself become a vast collection of images, a multitudinous photographic

⁵⁵⁷ *Ibid.*, 49-50.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, 35.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, 27.

⁵⁶⁰ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 419.

simulacrum »⁵⁶¹. L'histoire et l'identité de l'Angleterre sont ainsi transformées en une série d'images stéréotypées sans profondeur et sans contexte, extraites d'époques lointaines et mélangés de façon hasardeuse⁵⁶², où la nostalgie représentée par Coe renforce la logique capitaliste du simulacre. Le pays n'aurait effectivement à offrir qu'une version simplifiée de son passé, devenu un produit de consommation en lien avec la thèse de Jameson⁵⁶³.

Toute définition de l'identité à travers la critique de la nostalgie n'est donc que construction et artifice tant elle a une propension à falsifier les récits historiques, déformer et idéaliser le passé⁵⁶⁴. Néanmoins, *Yearning for Yesterday* de Fred Davis⁵⁶⁵, publié en 1979, est le premier ouvrage qui explore les aspects sociaux de la nostalgie et s'oppose diamétralement à l'idée que les aspirations rétrospectives seraient politiquement réactionnaires et véhiculeraient des sentiments négatifs. Davis souligne l'importance de la nostalgie : « one of the means [...] we employ in the never ending work of constructing, maintaining, and reconstructing our identities »⁵⁶⁶. La littérature récente a montré que la nostalgie, qu'elle prenne la forme d'affect, de rhétorique ou de pratique, participe à la construction des identités collectives sociales, ethniques et nationales selon William Bissell⁵⁶⁷, Rebecca Bryant⁵⁶⁸ ou encore Michael Herzfeld⁵⁶⁹.

En somme, la nostalgie s'avère un concept polymorphique et nivelé : nostalgie intime quand elle renvoie à l'enfance à travers un objet perdu ou un ancien amour, nostalgie nationale quand il s'agit d'un passé fantasmé comme celle de la gloire de l'Empire britannique qui peut être mise au service d'une rhétorique politique, ou encore nostalgie esthétique d'une tradition littéraire anglaise. À travers

⁵⁶¹ F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., 18.

⁵⁶² Frederick M. Holmes, *Julian Barnes*, Basingstoke, Palgrave, 2008, 91.

⁵⁶³ F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., 18.

⁵⁶⁴ David Lowenthal, « Nostalgia Tells It Like It Wasn't », in Christopher Shaw et Malcolm Chase, dirs., *The Imagined Past: History and Nostalgia*, 1989, Manchester, Manchester UP, 18-32.

⁵⁶⁵ Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York, Free Press, 1979.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, 31.

⁵⁶⁷ William Bissell, « Engaging Colonial Nostalgia », *Cultural Anthropology*, vol. 20, n°2, 2005, 215-248.

⁵⁶⁸ Rebecca Bryant, « Writing the Catastrophe: Nostalgia and Its Histories in Cyprus », *Journal of Greek Modern Studies*, vol. 26, n°2, 2008, 399-422.

⁵⁶⁹ Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*, New York, Routledge, 2005.

la nostalgie, les auteurs, plus particulièrement Coe, explorent ainsi la représentation de l'identité anglaise en déconstruisant les versions nostalgiques de l'anglicité qui font du passé une marchandise et une construction artificielle complice de la logique du consumérisme et du simulacre de Jameson. Ils soulignent à quel point l'existence d'une conception de l'identité nationale se révèle inauthentique.

Par ailleurs, la représentation de la nostalgie soulève des questions épistémologiques et théoriques importantes permettant de mieux comprendre et de questionner notre rapport au passé. La crise actuelle, notamment celle du Brexit, a fait naître l'envie de retrouver un ordre social d'autrefois qui s'apparente à une forme de fuite du présent et à un décentrement spatial et temporel entrant en résonance avec la définition de Dandrey⁵⁷⁰ (entre regret du passé, insatisfaction du présent et désespoir de l'avenir), et donc en contradiction avec la veine optimiste remarquable dans les travaux de van den Akker et Vermeulen. Elle devient ainsi un excellent moyen d'exprimer la notion d'échec et d'immobilisme que développent les deux auteurs – surtout Coe – dans leurs romans.

Pour ce faire, la nostalgie reprend son sens premier, celle d'une pathologie dont l'étiologie oscille entre espace, matière, mémoire et imagination, déstabilisant le pacte de lecture et brouillant notre lecture du passé. Ainsi, elle nous montre que tout récit est biaisé, renforçant la thèse postmoderniste de Hutcheon, confirmant que la mémoire est ancrée dans l'instabilité surtout quand elle (se)-joue de l'imagination. L'oscillation reflèterait ainsi les apories d'une conceptualisation fixe de l'identité par le truchement d'une représentation oscillatoire, complexe et dynamique de la nostalgie, accentuée par la matrice du simulacre et de la pathologie.

⁵⁷⁰ P. Dandrey, « Le Médecin découvreur : Hofer, « inventeur » de la nostalgie », *op. cit.*, 5.

4. MÉCANISMES OSCILLATOIRES DES IDENTITÉS

A. ENTRE DILEMME, INDÉCISION ET REFUS DE CHOISIR

Le dilemme est la nécessité de devoir choisir entre deux termes ou propositions contradictoires, un choix quasi impossible et souvent douloureux face auquel un personnage est confronté. Bien que ce trope ait souvent été exploité dans la littérature britannique et américaine, notamment si l'on pense à des romans comme *Sense and Sensibility* de Jane Austen ou encore *Sophie's Choice* de William Styron, il n'apparaît pas comme un élément sur lequel se sont penchés des théoriciens rattachés au postmodernisme ou au post-postmodernisme. Par exemple, aucune mention du dilemme dans les travaux de van den Akker ou Vermeulen. Pourtant, le dilemme, l'indécision ou encore la contradiction et le paradoxe, sont des motifs qui présentent une forme oscillatoire et qui coïncident avec la définition morphologique et sémantique du métamodernisme :

The metamodern structure of feeling is also characterized by an oscillating in-betweenness or, rather, a dialectical movement that identifies with and negates – and hence, overcomes and undermines – conflicting positions, while being congruent with these positions [...] We would describe this oscillation as a both-neither dynamic (2010). The prefix 'meta' here refers to the Platonic notion of *metaxy* [...] Plato uses *metaxy* in *Symposium* to describe a sense of in-betweenness.⁵⁷¹

Cette oscillation se caractériserait par le refus de tout positionnement radical et privilégierait donc la cohabitation des contraires à travers une dynamique « both-neither ». Cette position de l'entre-deux semblerait dépasser les notions de conflit et de nécessité du choix. Ces motifs qui, de prime abord, participeraient à la construction de l'individualité et de la singularité des personnages dans les œuvres de Coe et de Kureishi, proposeraient ainsi une réflexion également éthique et épistémologique de notions telles que le choix, l'indécision ou encore l'alternative,

⁵⁷¹ R. van den Akker et T. Vermeulen, *Metamodernism*, *op. cit.*, 10.

dont la charge sémantique revêt des particularités différentes en langue anglaise et française.

Le dilemme, que nous pouvons définir comme l'incapacité de décider, un motif récurrent dans la fiction de Coe accentuant l'immobilité et la vulnérabilité de ses personnages, a une dimension oscillatoire puisqu'il suggère un balancement entre deux possibilités et/ou des pôles contraires. En effet, cette nécessité du choix caractérise de nombreux personnages se trouvant en conflit avec eux-mêmes, tourmentés entre sentiment et raison, et se rapproche du dilemme cornélien, entre amour et désir, entre rectitude morale et perversion, entre anglicité et altérité ou encore entre construction du singulier et du collectif. Le dilemme, provenant du grec signifiant « double proposition », exerce une tension et nourrit une certaine complexité au sein des personnages dans la mesure où il intègre une logique de conflit et de contradiction qui permet d'engager le lecteur émotionnellement, sans doute une des meilleures façons de l'intégrer dans le pacte de lecture. Ce tiraillement véhiculé par le dilemme met en évidence l'indécision et la dimension tragique des personnages tels que Zeeneb dans *The Nothing*, partagée entre deux hommes et en conflit entre adultère et devoir conjugal, Karim dans *The Buddha of Suburbia* oscillant entre ressentiment et fierté à l'égard de ses origines, ou encore Jamila dont les valeurs balancent entre émancipation et conformisme. Le dilemme semble ainsi fonctionner comme un moteur narratif dont le nœud est oscillatoire. Il deviendra lui-même la trame narrative de *Intimacy* avec comme question centrale : quitter ou non sa femme et ses enfants pour retrouver sa maîtresse. Nous verrons que le dilemme, en plus des motifs de l'indécision, de la contradiction et du paradoxe, repose sur des mécanismes oscillatoires permettant de déconstruire la notion d'identité(s) fixe(s) et de les inscrire dans une certaine fluidité. Ce sera par ailleurs l'occasion de constater que certaines intrigues sont souvent construites sur une dualité de pôles contraires dans les romans de Kureishi – Karim, Shahid, Mamoon, Waldo, sans mentionner certains personnages secondaires – que ce soit par l'intermédiaire du dilemme, du paradoxe ou du trouble bipolaire. Zeeneb qui vit ses émotions avec une intensité démesurée, aura du mal à les maîtriser dans *The*

Nothing. L'oscillation pourrait donc être le moyen d'écrire le trouble bipolaire, maladie psychique qui se manifeste par des variations extrêmes et opposées de l'humeur. Toutes ces notions permettront d'explorer la question du choix en filigrane tout en nous éclairant sur d'éventuelles alternatives et possibilités de réconcilier les contraires.

Dans *The Buddha of Suburbia*, Karim et Jamila sont des personnages qui semblent confrontés à des dilemmes d'ordre moral, culturel et sexuel. À l'instar de Mowgli, Karim doit choisir et négocier entre sa vie d'homme et de loup, entre humanité et instinct animal. Toutefois, la question du dilemme chez Karim est plus complexe et ambivalente que chez d'autres personnages dans ce roman. Il sera avant tout d'ordre moral, devenant un choix entre loyauté envers les autres ou suivre ses passions afin de construire son individualité, ce qui annonce les prémisses d'une ère individualiste. Dans le chapitre douze, Karim rend visite à Changez pour l'informer qu'il va jouer son personnage au théâtre, mais Changez parvient à lui faire promettre de ne pas le faire. Karim se trouve ainsi confronté à un dilemme moral et se sent coupable, partagé entre la promesse qu'il a faite à Changez et le besoin de jouer ce rôle pour réussir au théâtre et se réaliser. Soit il demeure un ami loyal, soit il rompt sa promesse pour servir ses propres intérêts. Face à ce conflit qui semble être la manifestation d'une certaine maturité et une des caractéristiques du Bildungsroman auquel sont affiliés *The Buddha of Suburbia* et *The Black Album*, Karim décidera finalement de suivre ses propres intérêts, le choix de la construction de son individualité au détriment de sa loyauté envers Changez :

As I sat there I began to recognize that this was one of the first times in my life I'd been aware of having a moral dilemma. Before, I'd done exactly what I wanted; desire was my guide and I was inhibited by nothing but fear. But now, at the beginning of my twenties, something was growing in me. Just as my body has changed at puberty, now I was developing a sense of guilt, a sense not only of how I appeared to others, but of how I appeared to myself, especially in violating self-imposed prohibitions. Perhaps no one would know I'd based my character in the play on Changez; perhaps, later, Changez himself wouldn't mind, would be flattered. But I would always know what I had done, that I had chosen to be a liar, to deceive a friend, to use someone. What should I do? I had no idea. I ran over it again and again and could find no way out.⁵⁷²

⁵⁷² H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, op. cit, 186-187.

Jamila rencontre également un dilemme moral : ce personnage est en conflit entre les traditions et les conventions imposées par son père, et son sens de l'engagement, son féminisme et son goût pour la liberté. Elle ne supportera plus ce dilemme auquel son père la confronte ainsi que la grève de la faim dont il se sert pour exercer un chantage affectif et la marier de force. Face à cet état d'indécision (« I can't carry on with this indecision »⁵⁷³), Jamila demandera à Haroon de persuader son père de changer d'avis, et il répondra : « We old Indians come to like England less and less and we return to an imagined India »⁵⁷⁴. Jamila choisit finalement de sacrifier son bonheur et ses idéaux en acceptant ce mariage forcé, un « choix »⁵⁷⁵ ne visant pas le bonheur mais la « paix »⁵⁷⁶, ce que Karim lui reprochera⁵⁷⁷. La question du dilemme fait émerger une autre problématique, celle du bonheur, centrale dans *Intimacy*. Haroon se pose la question : « Should people pursue their own happiness at (other) expense? Or should they be unhappy so others can be happy? »⁵⁷⁸. Haroon, devenant un bouddha de banlieue – figure d'orientalisme par excellence –, finit par adopter un comportement qualifié d'occidental et recentré sur son individualité. À l'instar de Karim, Haroon est à l'écoute de ses désirs : il fait le choix de quitter sa famille pour retrouver Eva Kay.

Le dilemme culturel auquel Karim semble être confronté, illustré à travers la nécessité du choix d'appartenir à une communauté, est néanmoins un dilemme qui lui est imposé par les autres personnages qui projettent en lui ce conflit et ce besoin d'assignement identitaire : rejeter ou adopter – donc choisir – une culture. Certes, Karim n'essaiera jamais de définir son identité sur le plan sexuel ; il refusera de choisir ce binarisme – homosexuel, hétérosexuel – et assumera ses différentes identités mais sur le plan culturel – Britannique ou Indien – sa position demeure ambiguë. Dès le début du roman, Karim essaiera de faire carrière en créant son propre personnage dépassant toute catégorisation, mais ses racines le rattraperont.

⁵⁷³ *Ibid.*, 72.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, 74.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, 84.

⁵⁷⁶ *Iddem.*

⁵⁷⁷ *Idem.*

⁵⁷⁸ *Ibid.*, 76.

Il sera piégé entre l'exotisme qu'il dégage et que les autres lui rappellent, à l'origine de fantasmes, et ce besoin de créer sa propre identité. Il sera partagé entre la marchandisation de son identité que le rôle de Mowgli et celui d'un Asiatique dans un soap opera⁵⁷⁹ mettent en évidence, et ce désir de construire cette identité dont il vante la fluidité dès le début du roman. À la fin du récit et en réponse à ce dilemme, il ne choisira pas à quelle culture appartenir et refusera toute forme de compromis. Cette indétermination qui plane sur Karim fait que le lecteur ne pourra jamais vraiment définir ce personnage, ce qui explique le charme et l'intérêt qu'il dégage selon Waddick Doyle :

Homosexual or heterosexual, as English or Indian, as true or false, that creates the pleasure, attractiveness or enticement of both the novel and the character [...] Karim is not only seductive to other characters ... but also to the reader as our desire to know his identity can never be fully satisfied.⁵⁸⁰

Sur le plan sexuel, Karim n'a pas de dilemme, quand bien même son père prend mal le fait qu'il ait des relations sexuelles avec Charlie⁵⁸¹. En effet, Karim se délecte de sa bisexualité – « I felt it would be heart-breaking to have to choose one or the other, like having to choose between the Beatles and the Rolling Stones »⁵⁸² – et de son refus de ne pas choisir, ne s'imposant aucune contrainte de genre en termes de partenaire sexuel. Il ne semble pas avoir de dilemme entre raison et passion, se considérant comme un être libre à la conquête du monde, un monde où règne la culture occidentale – livres, musique et politique – et où l'héritage des valeurs et de la moralité indiennes n'a que peu de place. Contrairement à la thèse de Moore-Gilbert⁵⁸³, Karim, comme de nombreux personnages dans les romans de Kureishi, ne connaît donc pas de dilemme sexuel : il appréciera aussi bien les hommes que les femmes et refusera de choisir, comme Jamila. Son dilemme sera davantage d'ordre moral – conflit de loyauté envers l'autre – et culturel, exploiter ou pas une culture orientale ignorée voire rejetée comme son père.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, 259.

⁵⁸⁰ Waddick Doyle, « The Space Between Identity and Otherness in Hanif Kureishi's *The Buddha of Suburbia* », *Commonwealth Essays and Studies* 4, 1997, 110-118, 111.

⁵⁸¹ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 17.

⁵⁸² *Ibid.*, 55.

⁵⁸³ B. Moore-Guilbert, *Hanif Kureishi*, *op. cit.*, 113.

Intimacy est un court roman qui peut renvoyer à l'histoire personnelle de Kureishi. Il relate la vie maritale du narrateur Jay, homme d'une quarantaine d'années en pleine crise nous faisant part de son dilemme, de ses angoisses et de ses questionnements sur la mort de son couple dont il fait l'autopsie pendant vingt-quatre heures. Kureishi dépeint une conscience tourmentée par la solitude et tiraillée entre deux choix : rester au domicile familiale – avec sa femme et ses deux fils – ou partir avec sa nouvelle maîtresse, Nina, d'une vingtaine d'années. Ce récit plonge le lecteur dans un conflit entre désir sexuel et devoir moral, entre le besoin de liberté et l'enfermement et la culpabilité que lui inspirent le mariage et la paternité, d'où la question du bonheur qui parcourt l'œuvre : peut-on être heureux tout en étant loyal ? Le dilemme de Jay entre loyauté envers l'autre ou soi est un schéma familial qu'il souhaite éviter, prenant l'exemple du mariage de ses parents : « Nevertheless they were loyal and faithful to one another. Disloyal and unfaithful to themselves. Or do I misunderstand? »⁵⁸⁴. Malgré de nombreuses affirmations comme celle-là tout au long du roman ou dès la première ligne d'*Intimacy* (« It is the saddest night, for I am leaving and not coming back ») qui donnent l'impression que Jay a fait son choix, le personnage sera torturé et oscillera entre le choix de partir ou de rester, lui donnant des traits égoïstes voire cruels tout en disséquant la conception bourgeoise du mariage. À la fin, Jay semble avoir fait son choix quant à ce dilemme : « A discussion followed, around the table, on the ethics of such a dilemma. But I could only think that there are some fucks for which a person would have their partner and children drown in a freezing sea »⁵⁸⁵.

Dans *The Black Album*, Shahid est également confronté à un dilemme qui paraît plus dichotomique et binaire que celui de Karim dans *The Buddha of Suburbia*. Le personnage est tiraillé entre la liberté, le progrès et le consumérisme que représente l'occident, et le fondamentalisme et le poids des traditions véhiculés par l'orientalisme, quelque peu caricatural, à travers le dogmatisme de Riaz fondé sur une conception oscillatoire de l'identité : le rejet ou l'assimilation. L'identité que

⁵⁸⁴ Hanif Kureishi, *Intimacy* (1998), New York, Scribner, 1999, 44.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, 91.

Shahid tente de percer semble insaisissable et composée d'une multitude de micro-identités. Le narrateur évoque une identité fluide oscillant entre des pôles contraires, ce qui semble perturber le personnage :

His own self increasingly confounded him. One day he could passionately feel one thing, the next day the opposite [...] How many warring selves were there within him? Which was his real, natural self? Was there such a thing? How would he know when he saw it? Would it have a guarantee attached to it?⁵⁸⁶

Le personnage principal, Shahid, oscille entre raves et mosquée, entre fiction – poèmes – et réalité, entre les plaisirs de la chair et de l'esprit, entre une quête religieuse à travers Riaz et une vie matérialiste à la manière de Chili. Cette oscillation entre fondamentalisme, impliquant une certaine abstinence dont Riaz et son groupe d'amis font la promotion, et la vie hédoniste que propose Deedee Osbourne conduisant Shahid à faire l'expérience du désir et de la transgression sexuelle, plonge le personnage dans un conflit dans lequel il fera preuve de fluidité. Ces deux personnages que sont Riaz et Deedee sont en effet antinomiques ; ils représentent deux mondes dont la confrontation atteindra un pic lors de la scène de l'autodafé dans le roman. Riaz propose une identité et un ensemble de valeurs bien définies et fondées sur la répression, contrairement à Deedee qui lui propose une liberté, via le désir sans limites et le plaisir sexuel. Deedee est celle qui initiera Shahid à la drogue, à l'alcool, au sexe et aux raves :

Deedee held up the bottle once more.
Shahid shook his head. 'You're slurring your words. Why are you always trying to make me take things?'
'Alcohol is one of the great pleasures?'
'Is life just for pleasure, then?'
'What else is there?'
'I'm not sure? I know you're just trying to provoke me. But pleasure isn't enough, is it?'
'It's a start.'
'What about making the world better?'
She made a face. 'Is that what you think Riaz does?'
'At this moment he is risking his life guarding the flat of a persecuted couple.'
'Riaz was kicked out of his parent's house for denouncing his own father for drinking alcohol. [...] Riaz is one of the kindest people.'⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ *Ibid.*, 122.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, 115-116.

C'est un passage où Shahid est perdu et en conflit entre deux pôles : le plaisir et le radicalisme, mais de façon plus générale entre la légèreté que l'occident semble offrir et le poids des traditions culturelles et des restrictions religieuses. Deedee qui incite Shahid à boire de l'alcool dévoile la vacuité de son discours et montre que sa conception de l'hédonisme est limitée car réduite à cette consommation qui semble représenter une fin en soi. Sur le plan formel, ce dialogue pourrait presque se résumer à une alternance – échange oscillatoire – de questions sans réponses entre les deux personnages, ce qui souligne la fragilité idéologique de Deedee tout en suggérant de façon paradoxale une certaine autorité morale sur Shahid. Face à l'incapacité d'articuler la moindre réponse aux questionnements existentiels de Shahid, les questions de Deedee s'avèreront en retour fermées et orientées, illustrant l'ascendant qu'elle exerce sur Shahid en matière de raisonnement et d'éthique, suivi plus tard d'une domination sexuelle. Son idéologie, s'apparentant à l'origine à un combat contre la société de consommation et le capitalisme, prend finalement la forme d'une consommation pure qui devient un instrument de pouvoir prosélyte à l'égard de Shahid et destructeur dans la famille de Riaz. La quête de plaisir de Deedee se transforme en une démarche égocentrique et individualiste qui semble sacrifier l'élévation de l'âme et contraste avec le fondamentalisme et l'engagement de Riaz. Cette morale hédoniste éloignerait ainsi l'individu de toute activité spirituelle, intellectuelle – paradoxe pour une universitaire qui se revendique féministe – voire de toute forme d'engagement et ne viserait pas à remettre en cause l'ordre établi. Lorsqu'il est question de rendre le monde meilleur, les propos de Shahid feront en outre grimacer Deedee (« she made a face »), réaction nettement en opposition avec les aspirations de Riaz, certes questionnables, mais qui se révéleront plus humanistes et altruistes, ce qui rendra la lecture du fondamentalisme encore plus ambivalente. Le choix de l'un ou l'autre provoquerait la négation d'une partie voire de toute son identité. Face à cette nécessité de choisir, Kureishi semble offrir deux options à ce binarisme à travers l'importance du plaisir – notamment sexuel – éprouvé par le protagoniste et l'acceptation que l'identité est un concept malléable, polymorphe et inachevé. À la

fin du roman, le narrateur propose une conclusion qui semble résoudre la problématique de l'identité dans ce roman, tant il y aurait de façons d'être soi :

How could anyone confine themselves to one system or creed? Why should they feel that they had to? There was no fixed self; surely our several selves melted and mutated daily? There had to be innumerable ways of being in the world. He would spread himself out, in his work, and in love, following his curiosity.⁵⁸⁸

Dans cette dualité entre sexualité et religion qui parcourt le roman, Shahid choisira à la fin de rejeter toute idéologie traditionnaliste qui l'empêche de vivre et de jouir de son présent. Shahid semble plus apaisé car il refuse de choisir et accepte le caractère insaisissable et pluriel de son identité. Dans une scène où il consomme du vin, acte symbolique de son affranchissement du rigorisme de Riaz⁵⁸⁹, il décide de suivre Deedee et donc implicitement le choix du plaisir et de l'amour. Tout comme la fin de *The Buddha of Suburbia* qui nous montre que l'identité n'est jamais achevée, Shahid choisit l'aventure, la passion avec Deedee, mais cela reste une réponse temporaire à son dilemme : « Until it stops being fun,' she said. 'Until then,' he said »⁵⁹⁰. Comme l'affirme Kaleta, ce roman est avant tout affaire de reconstruction et de ré-invention constantes de l'identité de Shahid, ce que l'oscillation à travers le dilemme permet de suggérer : « In the end, [the novel] demands a reinvention of identity. It is, therefore, a story not only of power but of mutability. It is a novel of movement, change, and action. *The Black Album* is, at its root, a story about provisionality »⁵⁹¹. Shahid choisit la passion, le plaisir et non la politique, qu'elle soit religieuse – islamiste – ou sexuelle – hédoniste - et échappe ainsi au dilemme et sa vision binaire. Cette fin rejoint la voie que propose *Middle England*. La solution serait peut-être l'amour et la liberté : « and I think what a bright future we have in front of us, if this is what we choose to become: people no longer tethered by the narrow, imprisoning bonds of blood or religion or nationhood »⁵⁹².

⁵⁸⁸ *Ibid.*, 281.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, 283.

⁵⁹⁰ *Idem.*

⁵⁹¹ K. C. Kaleta, *Hanif Kureishi, op.cit.*, 140.

⁵⁹² J. Coe, *Middle England, op. cit.*, 344.

L'amour semble également triompher et être la consolation de tout problème dans la dernière phrase de *Intimacy* : « It could only have been love »⁵⁹³.

Dans *Les Identités meurtrières*, Amin Maalouf prend l'exemple d'un Allemand issu de parents turcs que l'on pourrait comparer à Shahid : « Aux yeux de sa société d'adoption, il n'est pas allemand ; aux yeux de sa société d'origine, il n'est plus vraiment turc »⁵⁹⁴. En partant de ce constat, Maalouf explore des thématiques telles que le rejet des extrêmes, la catégorisation ou encore la nécessité de choisir telle ou telle appartenance, et se pose des questions sur ces personnes « mises en demeure de choisir leur camp »⁵⁹⁵. L'écrivain y répond : « À cause de ces habitudes de pensée et d'expression si ancrées en nous tous, à cause de cette conception étroite, exclusive, bigote, simpliste qui réduit l'identité entière à une seule appartenance »⁵⁹⁶. Il évoque en outre des pistes de solution comme l'acceptation d'une identité multiple, d'un juste milieu et le refus des extrêmes au fil de son essai : « La sagesse est un chemin de crête, la voie étroite entre deux précipices, entre deux conceptions extrêmes »⁵⁹⁷. Ces idées seront reprises dans « Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust »⁵⁹⁸ par Hassan, un des théoriciens phares du postmodernisme.

Au-delà du dilemme entre hédonisme et radicalisme, il s'agit d'un dilemme entre l'individualisme et le communautarisme, la construction du singulier et celle du collectif. Chez Kureishi, les personnages semblent osciller entre la volonté de se définir individuellement, de suivre leurs désirs tout en ayant le désir d'appartenir à un groupe ou à une communauté. Shahid oscille entre le désir d'être accepté par la communauté asiatique musulmane, l'apanage de Riaz et son groupe d'étudiants, et par les Britanniques en se centrant sur lui-même grâce à l'idéologie hédoniste et individualiste de Deede. Dans les romans de Kureishi, surtout les derniers, il semble que ce soit l'individualisme qui triomphe. Cette oscillation entre

⁵⁹³ H. Kureishi, *Intimacy*, *op. cit.*, 118.

⁵⁹⁴ Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1998, 9.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, 11.

⁵⁹⁶ *Idem.*

⁵⁹⁷ *Ibid.*, 47.

⁵⁹⁸ Ihab Hassan, « Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust », *op. cit.*, 18.

individualisme et désir d'appartenance à une communauté est à replacer dans le contexte historique des années 1970 et 1980. *The Buddha of Suburbia* peut se lire comme un roman de la transition politique, celle de l'idéalisme des années 1960 au thatchérisme prônant l'individualisme. La perte de l'innocence de Karim semble être en phase avec la perte d'innocence qu'exprimaient les années 1970. Le roman commence avec l'innocence de Karim et se dirige progressivement vers des notions d'individualisme, d'autoréalisation, d'expression de soi, de l'importance de l'auto-accomplissement, ce qui annonce l'arrivée en force des doctrines politiques et économiques de la Grande-Bretagne qui coïncident avec l'arrivée de Margaret Thatcher. De ces notions d'autoréalisation et d'individualisme vont naître des mouvements contestataires et identitaires comme le mouvement Punk abordé dans *The Rotters' Club*. Haroon représente également cette transition vers l'individualisme, un désir d'introspection, lorsqu'il devient le bouddha ; ce guru dira à ses disciples : « Follow your feelings [...] Only do what you love »⁵⁹⁹.

Dans la fiction de Coe, l'indécision peut s'inscrire dans une logique oscillatoire dans la mesure où de nombreux personnages vacillent entre de nombreux choix, la nécessité et/ou le refus de choisir. Cette incapacité à se décider est une thématique qui parcourt de nombreux romans : que ce soit à travers la description de personnages désorientés et hésitants ou des intrigues faisant de l'indécision et des choix intimes et/ou politiques, une trame narrative. Dans *Middle England*, la question du choix, pour ou contre le Brexit, se révèle cruciale. Nombreux sont en effet les personnages indécis mais à quoi servent-ils ? Que disent-ils de la notion de choix et de l'indécision, aussi bien sur le plan intime que politique ? Est-ce que Coe réduit les personnages à une vision binaire ? Le motif de l'indécision est en effet présent dans tous les romans de l'écrivain et donne l'impression que les personnages s'en remettent à leur destin pour décider à leur place, ce qui peut expliquer la place prépondérante que Coe attribue à la fatalité, sans doute une option autre que la prise de décision. Son premier roman *The Accidental Woman* relate la vie de Maria, une jeune femme perdue, indécise et

⁵⁹⁹ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, op. cit, 49.

nostalgique. Robin est également un personnage passif et indécis par nature dans *A Touch of Love* : « Do you ever feel, said Robin, ‘that you’ve gone through your whole life making the wrong decisions? Or worse still, that you’ve never really made *any* decisions »⁶⁰⁰. Dans ce même roman, Aparna fera planer le doute sur le choix de continuer ou non sa thèse de doctorat : « I’m still a free agent. I can still choose. I can choose to carry on fighting or I can *choose* to give in. And that might just be what I do »⁶⁰¹. Elle sommerá Rob d’arrêter de flirter avec l’homosexualité et de prendre une décision pour une fois dans sa vie⁶⁰². Dans *What a Carve Up!*, Michael, que Laurent Mellet décrit comme étant « incapable de distinguer sa vie de ses fantasmes »⁶⁰³, est tiraillé entre la mémoire qu’il a de la projection de *What a Carve Up!* et la charge érotique que le film fera naître en lui. Se posera encore une fois la question du choix, conduisant Michael à choisir une écriture oscillant entre vérité et imagination pour rédiger les chroniques des Winshaw⁶⁰⁴, la manifestation « d’un dilemme d’ordre narratif » selon Pamela Thurschwell⁶⁰⁵. Dans *Expo 58*, Thomas Foley doit choisir entre deux femmes et entre deux pays. Dans *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, Maxwell Sim déclare : « As usual, I couldn’t quite decide »⁶⁰⁶. Dans *Number 11*, Charlie demande à Aneeqa de lire un poème (qu’elle étudie) qu’il reprend dans son journal intime : « Through the indecisive branches went a girl who was life. Through the indecisive branches. She reflected daylight with a tiny mirror which was the splendour of her unclouded forehead »⁶⁰⁷. Rachel est indécise, perdue entre l’acceptation de sa mémoire ou celle de son imagination, et devra faire un choix, croire ou ne pas croire en ce qu’elle voit⁶⁰⁸ : « Because what’s the alternative? The alternative is to believe that the thing I saw the other night was real. [...] In other words, I’m trapped. Trapped between two choices, two paths, both of which lead to insanity. [...] that’s why I’ve decided to revisit that memory

⁶⁰⁰ Jonathan Coe, *A Touch of Love* (1989), London, Penguin Books, 2014, 19.

⁶⁰¹ *Ibid.*, 170.

⁶⁰² *Ibid.*, 176.

⁶⁰³ L. Mellet, *Jonathan Coe. Les Politiques de l’intime*, *op. cit.*, 218.

⁶⁰⁴ J. Coe, *What a Carve Up!*, *op. cit.*, 91.

⁶⁰⁵ Pamela Thurschwell, « Genre, Repetition and History in Jonathan Coe », *British Fiction Today*, *op. cit.*, 31.

⁶⁰⁶ Jonathan Coe, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, London, Penguin Books, 2010, 144.

⁶⁰⁷ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 344.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, 319.

now »⁶⁰⁹. Coincée entre deux voies menant l'une comme l'autre à la folie⁶¹⁰, Rachel est confrontée à un choix qui devient impossible et s'apparente à un piège. Pourtant, face aux apories du choix, Rachel ne refuse pas de choisir et se réfugie dans l'imagination comme alternative, et ce, au détriment de la mémoire. *Middle England* débute en effet avec ce trope qu'est l'indécision mettant la question du choix au centre des préoccupations de ses personnages : « Every few minutes you come to a different junction, and you have to make a choice. And every choice you make has the potential to alter your life »⁶¹¹. La vie est comparée à une route sur laquelle l'homme est un conducteur et dont les choix seraient irréversibles. Comme dans *Number 11*, Coe n'hésite pas à utiliser la métaphore pour explorer la notion de choix. Métaphore de la route qui revient à plusieurs reprises : par Naheed, moniteur d'auto-école, lors du mariage de Sophie⁶¹² et ensuite par cette dernière faisant le bilan de son mariage en voiture avec Ian⁶¹³. Benjamin, personnage indécis dès le début du roman⁶¹⁴, ne sait pour qui voter lors des prochaines élections. Lui qui doit écrire une tribune au sujet du Brexit, hésite alors qu'il était convaincu d'être un partisan du camp « remain »⁶¹⁵. Après la sidération de Phil au sujet d'une prise de position inhabituelle de la part de Benjamin (« you're taking position on something ? »⁶¹⁶), ce dernier lui répond finalement qu'il y aurait des arguments pour et contre : « There are a lot of different arguments on both sides »⁶¹⁷. Philip lui conseillera de faire comme tout le monde, de voter avec ses tripes (« Vote with your gut »⁶¹⁸), mais Benjamin est noyé dans les informations contradictoires. Il semble incapable de décider tant il trouve tout cela absurde, partagé entre voter contre le pouvoir abusif des institutions européennes et éviter d'être dans le camp de Boris Johnson et Nigel Farage⁶¹⁹.

⁶⁰⁹ *Idem.*

⁶¹⁰ *Ibid.*, 316.

⁶¹¹ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 128.

⁶¹² *Ibid.*, 102.

⁶¹³ *Ibid.*, 284-285.

⁶¹⁴ *Ibid.*, 4.

⁶¹⁵ *Ibid.*, 301.

⁶¹⁶ *Idem.*

⁶¹⁷ *Ibid.*, 302.

⁶¹⁸ *Idem.*

⁶¹⁹ *Idem.*

Toujours dans *Middle England*, l'indécision s'inscrit de façon métonymique à travers le couple de Sophie et Ian, personnages principaux du roman dont l'un est un fervent partisan du Brexit et l'autre une européenne convaincue, ainsi qu'à travers la multitude de personnages dans l'entourage du couple à qui Coe donne autant de poids. Dans l'émission *La Grande Librairie*, Coe déclare :

Aucune de ces voix n'a plus de voix qu'une autre, et j'étais très inquiet de pouvoir suivre ce modèle, je ne voulais pas juger mes personnages, et certains de ces personnages ont des points de vue qui coïncident avec mes points de vue et d'autres sont totalement opposés à ce que je pense. Mais je voulais transcrire dans plus qu'aucun de mes livres, cet exercice d'écoute et de transcription. Les personnages sont imaginaires mais beaucoup des conversations qu'ils ont, la plus grande majorité, sont basées sur des conversations que j'ai eues avec des amis ou des étrangers, des collègues, des membres de la famille au cours des dernières années. C'est le plus réaliste de mes romans. Rien de ce qui se passe ne s'est pas produit avec moi ou je n'en ai pas entendu parler sous une forme ou une autre dans la vie réelle. [...] J'ai voulu portraiturer autant que faire se peut la société britannique, de façon assez inclusive que je puisse le faire.⁶²⁰

L'indécision pourrait être un moyen de répondre à l'absence d'une offre politique satisfaisante : pour qui voter quand les partis politiques sont tous « mauvais » ? À la suite des premiers résultats du référendum, Doug dit à sa fille Coriander : « Well, what choice did they have ? Since in your opinion, the Labour Party's just as bad. [...] 'Which way would you have voted?' »⁶²¹. Question à laquelle Coriander, « épargnée de cette décision »⁶²² car n'étant pas encore majeure, décide de ne pas répondre. Le paysage politique britannique n'offrirait aucun choix possible :

The people of Middle England,' she said, addressing the Chinese guest directly, 'voted for Mr Cameron because they had no real choice. The alternative was unthinkable. But if the time ever comes when we are given the opportunity to let him know what we really think of him, then believe me – we will take it.'⁶²³

L'indécision fait ainsi part d'un certain désenchantement qui serait paradoxalement le moteur de la politique : « I call it radical indecision – the new spirit of our times. And Nick and Dave embody it perfectly »⁶²⁴.

⁶²⁰ J. Coe, « La Grande Librairie », *France 5*, 2020, <https://www.france.tv/france-5/la-grande-librairie/la-grande-librairie-saison-12/1079593-le-coeur-de-l-angleterre-le-brexit-vu-par-le-romancier-anglais-jonathan-coe.html> (dernière consultation le 5 juin 2020).

⁶²¹ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 189.

⁶²² *Idem.*

⁶²³ *Ibid.*, 214.

⁶²⁴ *Ibid.*, 35.

Si l'indécision caractérise de nombreux personnages, ceux qui font des choix trop hâtifs ou qui demandent à d'autres d'en faire à leur place en paieront le prix fort. C'est le cas de Maria dont l'indécision qui la caractérise donne l'impression qu'elle est malmenée à la fois par son destin – une suite d'accidents – et les décisions qu'elle ne semble pas capable de prendre à temps ou correctement⁶²⁵, son mariage avec Martin qui la bat⁶²⁶ entre autres. À travers les décisions de Maria, Coe suggère, dès son premier roman, la nécessité éventuelle de ne pas faire de choix et interroge au passage notre propre responsabilité dans les actions qui en découlent :

All her life she had, it was starting to seem, been at the mercy of forces beyond her control, so perhaps she had come to feel comfortable that way. This does not mean that Maria accepted no responsibility for her own actions. She knew for instance, that there had once been a moment at which she had been presented with a choice as to whether or not to marry Martin, and she knew that she had made that choice too quickly and too carelessly. And was it her fault that the choice had to be made at a time when she was alone, unhappy, and quite without a direction in life?⁶²⁷

Dans *The Closed Circle*, Malvina demande à Paul de choisir entre elle ou son épouse, Susan. Hésitant et ne voyant pas la nécessité d'un tel choix⁶²⁸, il décide de ne pas quitter sa femme, ce qui provoque le désarroi de Malvina. Elle ne veut plus le revoir, mais Paul, désespéré, lui dit qu'une autre approche, « route »⁶²⁹, est possible. Elle conclut qu'il n'existe pas de « troisième voie » dans une situation pareille⁶³⁰. Sophie, dans *Middle England*, est un autre personnage qui paiera également un lourd tribut pour avoir demandé à une élève transgenre, semblant indécise, de prendre une décision concernant son emploi du temps, mais qui sera mal comprise⁶³¹ : « You have a lot of difficulty making your mind up about things, don't you? »⁶³². Alors que Sophie parlait de choisir un jour, le mercredi ou le jeudi,

⁶²⁵ Jonathan Coe, *The Accidental Woman* (1987), London, Penguin Books, 2014, 105.

⁶²⁶ *Ibid.*, 89.

⁶²⁷ *Ibid.*, 105.

⁶²⁸ J. Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 185.

⁶²⁹ *Ibid.*, 188.

⁶³⁰ *Idem.*

⁶³¹ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 242.

⁶³² *Ibid.*, 247.

en plus d'une autre indécision entre deux tableaux pendant le cours, et non de sa transition sexuelle⁶³³, ce quiproquo lui vaudra une mise à pied.

Dans *The Buddha of Suburbia*, Karim fait également un choix qu'il regrettera. Il choisit de quitter sa mère, esseulée, et de suivre ses pulsions en se rendant chez Jamila avec qui il aura des rapports sexuels⁶³⁴. Cet acte ne sera pas sans conséquence : Karim se sent coupable d'avoir délaissé sa mère pour le lit de Jamila⁶³⁵ et participé à un adultère dont Changez sera témoin. Il aura le sentiment d'avoir trahi de nombreuses personnes et lui-même en ayant choisi l'appel de la chair, plutôt que celui du cœur⁶³⁶. Le choix de la raison, notamment celle des conventions à travers l'acceptation du mariage forcé de Jamila, se révélera également un échec pour ce personnage.

Après divers exemples révélant que les personnages de Coe sont incapables de choisir, Mellet conclut qu' :

Un des enjeux politiques, mais aussi intimes, auxquels sont confrontés les héros de Coe, consiste bien à comprendre qu'à l'expérience illusoire du choix trop vaste doit se substituer la nécessité éthique de choisir de ne pas choisir, de croire à la préservation des contraires et d'une alternative salvatrice.⁶³⁷

Ce choix de ne pas choisir devient « une éthique personnelle »⁶³⁸ selon Laurent Mellet. Dans *What a Carve Up!*, Mark Winshaw conseille à son cousin banquier de prêter autant de l'argent à l'Irak qu'au Koweït⁶³⁹ et Hilary écrit deux opinions contradictoires au sujet de Saddam Hussein dans deux rubriques⁶⁴⁰. Dans *Expo 58*, Thomas découvre deux éditoriaux : l'un pour et l'autre contre la stratégie de désarmement nucléaire dans *The Observer*⁶⁴¹. Dans *The Rotters' Club*, Benjamin est caractérisé ainsi : « he was cursed with the compulsion always to see both sides of every argument »⁶⁴².

⁶³³ *Ibid.*, 247.

⁶³⁴ *Ibid.*, 107.

⁶³⁵ *Ibid.*, 108

⁶³⁶ *Ibid.*, 109.

⁶³⁷ L. Mellet, *Jonathan Coe. Les Politiques de l'intime*, *op. cit.*, 127.

⁶³⁸ *Idem.*

⁶³⁹ J. Coe, *What a Carve Up!*, *op. cit.*, 17.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, 63-64.

⁶⁴¹ J. Coe, *Expo 58*, *op. cit.*, 16-17.

⁶⁴² J. Coe, *The Rotters' Club*, *op. cit.*, 281.

Le motif de l'indécision renvoie à la pensée derridienne, révélant les articulations entre philosophie et littérature, et nous propose une fois de plus une réflexion sur le choix. Selon Jacques Derrida dans *Papier Machine*, pour qu'une décision soit juste et éthique, il faut qu'elle affronte « l'épreuve de l'indécidable », dont il reste à jamais une trace vivante, un fantôme qui déconstruit de l'intérieur toute certitude : « Il n'y a de décision ni de responsabilité sans l'épreuve de l'aporie ou de l'indécidabilité »⁶⁴³. L'incertitude, comme l'expérience du doute envisagé par Coe, est le principe même de la décision continuant à l'habiter et la hanter. Une décision considérée comme inéluctable ne serait donc pas une réelle décision. Dans son ouvrage *Apories*⁶⁴⁴, Derrida développe l'idée que l'éthique passe par l'épreuve et l'expérience de l'aporie, ce que les motifs de l'indécision et du dilemme, tout comme ceux du paradoxe et de la contradiction que nous analyserons, permettent.

En dépassant la logique traditionnellement binaire et dichotomique du choix, ces personnages proposent ainsi d'autres possibles face à l'impossibilité de décider, clin d'œil à Derrida⁶⁴⁵. Le respect de choix différents sera davantage approfondi dans *Middle England*, grâce à un portrait plus équilibré entre pourfendeurs et partisans du Brexit donnant davantage de visibilité à toutes les strates de la société britannique. Cette indécision qui semble à première vue nourrir le sentiment d'échec et d'immobilisme chez les personnages de Coe, propose en son sein une réflexion sur notre rapport aux choix et ce refus de choisir, qui selon Laurent Mellet incarne une réflexion à la fois politique et éthique. Ce désir ou cette possibilité de ne pas choisir serait un moyen d'allier les opposés et de « conjuguer les contraires »⁶⁴⁶ donnant à voir une esthétique et politique de l'oscillation. Laurent Mellet propose de lire en ce choix qui ne s'opère pas, une alternative qui confirme « cette oscillation entre deux pôles définitoires », et reprend les travaux de Nicky Marsh au sujet de *What a Carve Up!* :

⁶⁴³ Jacques Derrida, *Papier Machine*, Paris, Galilée, 2001, 358.

⁶⁴⁴ Jacques Derrida, *Apories*, Paris, Galilée, 1996.

⁶⁴⁵ L'un des enjeux de la déconstruction de Derrida sera de révéler les apories relatives aux systèmes et aux concepts, de voir en l'impossible le possible, en le possible l'impossible, « la possibilité de l'impossible », expression empruntée à Martin Heidegger.

⁶⁴⁶ L. Mellet, *Les Politiques de l'intime*, op. cit., 161.

The symbolism of Tabitha being both right *and* insane embodies, as it simultaneously fulfils Michael's two contradictory fantasies for himself, Coe's resistance to resolving the false priorities suggested by the novel's self-consciously ironical attitude to its own political critique. The endings of the first and second part of the novel are in a dialectical relationship with one another. In the first ending death is rendered cinematic (as Fiona dies Michael is described as leaving the 'frame' of reality) and in the second ending the cinematic is rendered deathly (Michael perishes in a literal fulfilment of his screen dream). The conclusion makes it apparent that the novel's reluctance to demarcate between the fantastic and the real — or between the pleasures of popular culture and the commitment of political critique — is the fulcrum of its engagement with the deft political rhetoric of a decade that successfully represented the negation of democracy and the narrowing of political power as a coup for meritocracy.⁶⁴⁷

L'oscillation pourrait être considérée comme une réconciliation sémantique du terme « alternative » en français et en anglais. En français, ce terme est polysémique et revêt deux sens : l'alternance entre deux états opposés et une situation dans laquelle deux possibilités ou deux choix sont possibles, ce que les personnages révéleront à travers les motifs du dilemme et les conflits auxquels ils sont confrontés, ballotés entre des idéologies et des modèles contraires. En anglais, cette polysémie est également de mise : l'alternative suppose une ou plusieurs options possibles ainsi que le sens d'alternatif, non conformiste ou contraire – encore une fois – à l'idée commune. Nous pourrions ainsi déceler en l'oscillation, en plus d'une réconciliation des contraires, une réconciliation de ces divergences polysémiques et linguistiques (anglais et français). L'oscillation incarnerait donc une autre sémantique qui ne serait pas coincée dans un dualisme, une dichotomie que le sens français renferme. De plus, elle représenterait un choix « alternatif » tel que dans son sens anglais, c'est-à-dire une troisième voix sur le plan éthique – le refus de choisir – ainsi qu'une nouvelle façon d'envisager le concept d'alternative : réconciliation à la fois des contraires et des sémantiques. Nous verrons dans les prochains chapitres que l'oscillation des genres et des identités sexuelles, le refus de choisir entre des idéologies politiques opposées à travers une satire dont la volonté est de « cumuler les contraires et le refus de choisir entre eux, apparaissent comme les principes fondateurs de l'écriture satirique »⁶⁴⁸ selon Sophie Duval et Marc Martinez, contribuant à nourrir en filigrane la politique et l'esthétique de l'indécision et de l'oscillation.

⁶⁴⁷ Nicky Marsh, *Money, Speculation and Finance in Contemporary British Fiction*, London, Continuum, 2007, 85.

⁶⁴⁸ Sophie Duval et Marc Martinez, *La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000, 253.

La place prépondérante de l'indécision peut s'expliquer par la volonté de Coe de placer le doute au cœur de sa fiction. L'ensemble du recueil d'articles *Marginal Notes, Doubtful Statements* fait la part belle à cette notion : « the importance of doubt to [my] writing, its potential as both a liberating and an inhibiting force »⁶⁴⁹. Coe n'hésite pas à faire part de ses failles et de ses doutes dans son écriture au détriment de la forme du roman⁶⁵⁰, pouvant expliquer la grande vulnérabilité de ses personnages fictifs. L'écrivain ne cherche pas à trouver des structures rassurantes dans ses romans, et suggère que depuis le modernisme, il n'est plus possible d'attendre du roman des certitudes et du sens : « They [the readers] come to fiction to be comforted, to be reassured, to see order re-created from chaos. But they will no longer find it: they *cannot* find it, certainly not in the work of any serious writer »⁶⁵¹. Cet attrait pour le doute semble justifier le choix de Coe pour l'indécision et légitime cette logique du refus de choisir. Nous verrons également que ce doute aussi bien chez les personnages que dans l'écriture de Coe, à travers une narration ambiguë et peu fiable, contribuera à donner une certaine place au lecteur, lui conférant de nouvelles missions : « The reader is expected to be a social critic, a theorist on the role of the novel, a moral arbiter [...] to become engaged, thinking human beings »⁶⁵².

En somme, le dilemme revêt différentes natures dans la fiction des deux auteurs. Chez Kureishi, il semble avant tout d'ordre moral, éthique, et culturel à travers Karim, Jamila et Shahid. Néanmoins, Kureishi montre que c'est un motif complexe en y ajoutant le fait qu'il peut être subi et donc extrinsèque au personnage. Les deux écrivains suggèrent que d'autres réponses ou alternatives semblent possibles : pour Kureishi ce serait l'amour et pour Coe, le refus de la nécessité du choix. Ces deux positions permettent de montrer qu'une cohabitation

⁶⁴⁹ J. Coe, « Author's Note », *Marginal Notes, Doubtful Statements*, *op. cit.*, emplacement 89.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, emplacement 4663.

⁶⁵¹ *Ibid.*, emplacement 2877.

⁶⁵² *Ibid.*, emplacement 2840.

voire une réconciliation des contraires est possible, une logique qui s'applique également à la sphère politique.

B. DE LA CONTRACTION AU PARADOXE : LES CONTRAIRES ET LE FAUX POUR SE RÉALISER

Kureishi's contemporary world is a contradictory, hyphenated society. Like music and fashion styles, empire and colonialism, individualism and assimilation, freedom and exile are now often inverted. Thus, depicting this dynamic world in fiction also includes paradoxes in structure and point of view.⁶⁵³

Le motif de la contradiction, oscillation entre des pôles contraires, est un élément caractérisant de nombreux personnages à la fois dans l'œuvre de Coe et dans celle de Kureishi. Les ambiguïtés et les contradictions sont récurrentes, que ce soit à travers la conception « paradoxale » de Britannia⁶⁵⁴ oscillant entre modernité et tradition à l'image de la vie intime de Thomas et de sa comparaison à Bruxelles dans *Expo 58* (« how could that feeling be reconciled with the life he had temporarily abandoned, the life that Sylvia remained marooned in? The two things seemed profoundly contradictory »⁶⁵⁵), ou ses interrogations sur la coexistence de contraires : « How could these bizarre adventures exist in the same universe as this neat vegetable patch [...] ? »⁶⁵⁶. Thomas ira jusqu'à ressentir et concilier des émotions contraires : « Thomas saw what they were driving at, at last. He didn't know whether to be horrified or flattered. At the moment, indeed, he felt a combination of the two »⁶⁵⁷. Laurent Mellet, qui voit dans cette représentation des oppositions une langue des écarts⁶⁵⁸, cite Eliane Escoubas et son analyse de l'Entsprechung chez Martin Heidegger : « Non pas langue de l'opposition, de l'irréductible opposition, mais langue de l'écart – en tant que l'écart tient ensemble les deux versants dont il est l'écart. Langue de l'écart (ent-) : langue des écarts de langue »⁶⁵⁹. Cette préservation des contraires illustrée par la logique de l'alternative

⁶⁵³ K. C. Kaleta, *Hanif Kureishi, op. cit.*, 9.

⁶⁵⁴ J. Coe, *Expo 58, op. cit.*, 31.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, 68.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, 167.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, 148.

⁶⁵⁸ L. Mellet, *Jonathan Coe. Les Politiques de l'intime, op. cit.*, 178.

⁶⁵⁹ Eliane Escoubas, *Imago Mundi. Topologie de l'art*, Paris, Gallilée, 1986, 233.

et construite par l'écart selon Laurent Mellet⁶⁶⁰, fait écho à la thèse métamoderniste et plus précisément à sa caractéristique principale, l'oscillation, dans les travaux de van den Akker et Vermeulen. Comme présenté précédemment, cette oscillation privilégierait une alternance entre des contraires et serait ancrée dans ce qu'ils qualifient de « both-neither dynamic »⁶⁶¹ : elle validerait ainsi ces pôles opposés tout en les niant, ce que les motifs de la contradiction et du paradoxe suggèrent dans cette partie. Pour autant, van den Akker et Vermeulen n'explicitent pas le concept de l'oscillation sur le plan littéraire, leurs travaux ne proposent pas de définition ni une quelconque conceptualisation de l'oscillation. À l'exception de quelques articles dans leur ouvrage *Metamodernism*, compilation d'articles de chercheurs qui décèlent dans les arts et la culture du XXI^e siècle des caractéristiques rejoignant les thèses des deux chercheurs, van den Akker et Vermeulen ne développent pas le concept d'oscillation sur le plan esthétique, politique et éthique. Autrement dit, les deux universitaires sont avant tout des théoriciens de la culture qui tentent d'historiciser notre ère culturelle. Ils essaient de périodiser la production artistique contemporaine et proposent de grands axes idéologiques contextualisés, d'où le titre de leur article et premier chapitre dans *Metamodernism* intitulé « Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism ». Face à cette périodisation de la littérature et des arts dans un contexte de débat théorique où de nombreux chercheurs avancent la fin du postmodernisme, symptomatique d'une course terminologique et d'une myriade de néologismes, il serait néanmoins judicieux et prudent d'écarter toute catégorisation temporelle pouvant se révéler à la fois réductrice et englobante à l'instar du métamodernisme. Il est vrai que l'oscillation est une caractéristique qui fait figure de proue dans notre corpus littéraire ainsi que dans les travaux des deux chercheurs, mais elle ne semble pas développée et conceptualisée sur le plan littéraire. Elle ne paraît pas appliquée à une quelconque esthétique, politique, philosophie ou éthique bien définie, ce que

⁶⁶⁰ L. Mellet, *Jonathan Coe. Les Politiques de l'intime*, op. cit., 178.

⁶⁶¹ R. van den Akker et T. Vermeulen, *Metamodernism*, op. cit., 10.

notre étude tente de démontrer et de conceptualiser à travers les motifs de la contradiction et du paradoxe dans cette section.

Dans *Middle England*, les hommes politiques se caractérisent par une certaine versatilité et une contradiction : l'exemple le plus probant est Nigel Ives qui travaille au sein du cabinet de David Cameron et ensuite de Theresa May, se contredisant constamment. Nigel, contre le suffrage universel proposé par le référendum (« I mean, think of all the fruitcakes, loonies and closet racists up and down the country, and imagine what would happen if they were given an equal say with everyone else on matters of national history »⁶⁶²), finit par en vanter les mérites : « We're about to embark on an amazing exercise in direct democracy »⁶⁶³.

Le chapitre trente-six est un éloge des années Cameron, celles d'une grande époque avec un chef politique qui aura marqué l'histoire : « The Cameron years will come to be looked back on as a halcyon era [...] A modernizer. A man of vision. A man of great personal and moral courage [...] a man of principle. A man who keeps his promises »⁶⁶⁴. Nigel interrompt brutalement ce discours élogieux par l'expression « We're fucked »⁶⁶⁵ et s'ensuit une critique acerbe, jusqu'à la fin du chapitre, de l'homme politique qu'il tient pour responsable de la fracture du pays : « a twat. What a grade-one, first-class, copper-bottomed arsewhole »⁶⁶⁶. Les propos de Nigel sont plus qu'ambivalents, ils sont contradictoires et semblent illustrer la politique conservatrice de Cameron, une idéologie fondée sur des contradictions. Ces apories se manifestent à travers une dimension illogique et absurde des politiques, qui au lieu de se soigner les causes, préfère s'occuper des conséquences. À défaut de régler cette crise profonde causée par les émeutes de Londres, Nigel suggère une solution du gouvernement en place : augmenter les effectifs de la police dans les rues et investir dans l'équipement et les armes⁶⁶⁷. Theresa May,

⁶⁶² J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 268.

⁶⁶³ *Idem.*

⁶⁶⁴ *Ibid.*, 338.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, 333.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, 334.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, 95.

deuxième personnage pour qui Nigel travaille, sera également décrite comme un personnage contradictoire : une personne attachée à l'adhésion de l'UE et qui pourtant a accepté de mener son pays au Brexit : « performed such a smooth U-turn and assumed the task of steering the country towards Brexit »⁶⁶⁸. Elle se révélera énigmatique et pleine de contradictions : « What she's like? 'Working for Theresa. What's *she* like? She's such an enigma. None of us can work out what she really wants, or really thinks, or really believes »⁶⁶⁹, et « I would say she was a woman of ... many contradictions »⁶⁷⁰.

Dès les premières lignes de *The Buddha of Suburbia*, le personnage principal est caractérisé par un sentiment de contradiction qui l'habite, partagé entre deux histoires, deux continents, la banlieue et l'envie d'explorer d'autres ailleurs, en conflit avec lui-même, entre ennui et désir de rompre cet état⁶⁷¹ :

My name is Karim Amir, and I am an Englishman born and bred, almost. I am often considered to be a funny kind of Englishman, a new breed as it were, having emerged from two old histories. But I don't care Englishman I am (though not proud of it), from the South London suburbs and going somewhere. Perhaps it is the odd mixture of continents and blood, of here and there, of belonging and not, that makes me restless and easily bored.⁶⁷²

Ces premiers mots annoncent la complexité identitaire du personnage, celle de ne pas être totalement identifié à la nation britannique tout en étant pas exclu de celle-ci, annonçant l'oscillation du protagoniste entre rejet et assimilation. Karim se qualifie tantôt « proper Englishman » et se contredit rapidement avec le mot « almost »⁶⁷³. Karim continue le jeu de la contradiction : « But I don't care - Englishman I am (though not proud of it) » ou « of belonging and not »⁶⁷⁴. Le teint de Karim, « creamy », ni noir ni blanc, fait écho à son prénom et nourrit cette logique de l'opposition qui animera le personnage en conflit avec son hybridité tout le long du roman. Il fera en outre preuve de contradiction en critiquant

⁶⁶⁸ *Ibid.*, 331.

⁶⁶⁹ *Idem.*

⁶⁷⁰ *Idem.*

⁶⁷¹ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 1.

⁶⁷² *Idem.*

⁶⁷³ *Idem.*

⁶⁷⁴ *Idem.*

L'hypocrisie d'Anwar⁶⁷⁵ ou en singeant Changez, personnage qu'il finira par exploiter avec hypocrisie au théâtre. Le conflit intérieur de Karim, que Paul Gilroy met sur le compte d'une crise identitaire propre à la deuxième génération d'immigrants, met en exergue deux modèles différents. Gilroy, dans son essai, résume ce conflit intérieur ainsi :

the image of the respectable and hard-working first generation of black immigrants locked in struggle with their children whose 'identity crises' and precarious 'between two cultures' impel them into deviant behaviour. Rejecting the parental culture whilst reproducing its pathological characteristics, these young people, whether of Asian or Afro-Caribbean origin, are presented as divorced from their parents' concerns.⁶⁷⁶

L'attitude de Karim, dont l'oscillation s'illustre par les termes opposés « restless and easily bored » et « ready for anything », serait le symptôme d'une pathologie identitaire où l'individu appartenant à cette deuxième génération d'immigrants serait tiraillé entre deux cultures et deux schémas, celui de l'assimilation impliquant la reproduction d'un schéma collectif et celui du rejet qui permettrait la construction d'une singularité.

Jamila, qui veut ressembler à Simone de Beauvoir⁶⁷⁷ et navigue entre plusieurs identités – mère, amante et activiste –, oscille entre deux pôles contraires : résistance et résignation, activisme et sacrifice. Elle finit par être mariée de force avec Changez, mariage au sein duquel elle refuse d'avoir des relations sexuelles, mais finit par avoir un bébé avec Simon tout en ayant une relation lesbienne. Jamila est un personnage qui accepte les traditions, mais trouvera dans le sexe une forme de rébellion et de liberté en se refusant à Changez et en se tournant vers des relations extraconjugales. De plus, elle éprouvera des sentiments ambivalents à l'égard de ce mari qu'elle n'a pas voulu : « Jamila was soon in the felicitous position of neither liking nor disliking her husband »⁶⁷⁸. Elle finira par aimer deux personnes à la fois : « Jammie loves two people, that's all. It's simple to grasp. She loves

⁶⁷⁵ *Ibid.*, 64.

⁶⁷⁶ Paul Gilroy, « You Can't Fool the Youths...Race and Class Formation in the 1980s », *Race and Class: Britain 81: Rebellion and Repression*, 23: 2/3, 1981-1982, in N. Yousaf, dir., *Hanif Kureishi's The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 52.

⁶⁷⁷ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 52.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, 98.

Simon, but he's not here. She loves Joanna, and Joanna is here. She has told me »⁶⁷⁹. Dans la même veine, Haroon n'est pas épargné par la contradiction, devenant un bouddha de banlieue alors qu'il s'est efforcé de paraître anglais depuis des années : « years trying to be more of an Englishman, to be less risibly conspicuous »⁶⁸⁰. Qui plus est, alors qu'il condamne la relation sexuelle de son fils avec Charlie au début du roman, c'est pourtant lui qui transmet à son fils l'art de séduire les deux sexes : « Dad taught me to flirt with everyone I met, girls and boys alike, and I came to see charm, rather than courtesy or honesty, or even decency, as the primary social grace »⁶⁸¹.

L'esprit de contradiction du début du roman résonne à la dernière page car Karim est à la fois heureux et très triste : « happy and miserable at the same time »⁶⁸². Cette épanadiplose rappelle ces questions liées au choix et qu'une coexistence des contraires est possible. La contradiction de Karim à la fin du roman est à l'image du dissensus de nombreuses interprétations universitaires. Sangeeta Ray voit en Karim un personnage luttant activement contre le discours patriarcal et raciste de Pyke (« we see [him] actively trying to resist the clutches of a paternalistic and tyrannical racist discourse »⁶⁸³) tandis que Seema Jena le considère Karim comme un lâche, ce qui expliquerait la profonde tristesse qu'il ressent à la fin du roman (« because he realizes he has become a non-person, a coward who couldn't face the hard facts of life »⁶⁸⁴). L'interprétation de Susie Thomas est plus nuancée : « one could interpret it either way; it is both selling out and changing the script of what it means to be English »⁶⁸⁵. Il en va de même pour Buchanan : « [calling Karim a] 'non-person' for abandoning some 'other' non English self, as Jean does, is naïve »⁶⁸⁶. Il est évident que *The Buddha of Suburbia* et sa fin ont une

⁶⁷⁹ *Ibid.*, 273.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, 21.

⁶⁸¹ *Ibid.*, 7.

⁶⁸² *Ibid.*, 284.

⁶⁸³ Sangeeta Ray, « The Nation in Performance: Bhabha, Mukherjee and Kureishi », in Monika Fludernik, dir., *Hybridity and Postcolonialism: Twentieth Century Indian Literature*, Tübingen, Stauffenburg, 1998, 219-238, 235.

⁶⁸⁴ Seema Jena, « From Victims to Survivors: The Anti-Hero in Asian Immigrant Writing with Special Reference to *The Buddha of Suburbia* », *Wasafiri* 17, Spring, 1993, 3-6, 6.

⁶⁸⁵ S. Thomas, *Hanif Kureishi, op. cit.*, 69.

⁶⁸⁶ B. Buchanan, *Hanif Kureishi, op. cit.*, 53.

charge herméneutique forte, accentuée par la logique du dilemme et celle du paradoxe que nous aborderons à la fin de cette section. Ce roman fait débat et est représentatif d'une période culturelle et socio-économique que Kureishi peint avec ambivalence pour éviter toute conclusion simpliste. Karim est en effet un personnage qui refuse d'assumer le rôle de l'activiste, une sorte de parangon de l'anticolonialisme, étiquette qui lui serait imposée, mais déplore en même temps ce sentiment de trahison et de complaisance qui l'habite. Dans tous les cas, face à ces sentiments contrariés, il sera soit jugé en tant que fondamentaliste soit en tant que traître. Le refus de choisir semble être la seule option, un entre-deux entre sa volonté d'individualisme et sa conception identitaire dont il veut être le maître :

I felt ashamed and incomplete at the same time, as if half of me were missing, and as if I'd been colluding with my enemies, those whites who wanted Indians to be like them. Partly I blamed Dad for this. After all, like Anwar, for most of his life he'd never shown any interest in going back to India. He was always honest about this: he preferred England in every way. Things worked; it wasn't hot; you didn't see terrible things on the street that you could do nothing about. He wasn't proud of his past, but he wasn't unproud of it either; it just existed, and there wasn't any point in fetishizing it, as some liberals and Asian radicals liked to do. So if I wanted the additional personality bonus of an Indian past, I would have to create it.⁶⁸⁷

Dans *The Black Album*, Deedee est comparable au personnage de Jamila dans *The Buddha of Suburbia*. Elle est pleine de convictions, se dresse contre la tentative des étudiants musulmans de brûler un livre qu'ils jugent blasphématoire⁶⁸⁸ et n'hésite pas à prôner la violence si nécessaire. Cependant, le personnage semble fragile sur le plan idéologique : « she feared that her politics had merely been an extension of nurturing, taking care of the oppressed instead of a husband »⁶⁸⁹. Son féminisme interroge et n'est pas exempt d'ambiguïtés :

She said that women in the 1980s, even the lefties, had aimed to get into powerful positions, be independent, achieve. But it had cost them [...] Too many had forfeited the possibility of children. For what? In the end a career was merely job, not a whole life. How little enjoyment there had been! In those days commitment while the world remained unchanged...pleasure could only be provisional and guilty.⁶⁹⁰

⁶⁸⁷ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, op. cit., 212-213.

⁶⁸⁸ H. Kureishi, *The Black Album*, op. cit., 234.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, 121.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, 122.

Deedee, qui défend les libertés, continue son discours sur ce livre controversé de façon autoritaire face à ses étudiants (« like some dictator »⁶⁹¹), et Andrew Brownlow, son mari, universitaire de gauche et féru de libertés, finit par participer à un autodafé : « I must admit, the c-c-c-onflagration did stick in my throat »⁶⁹².

Comme dans ses autres romans, Kureishi crée des personnages extrêmement complexes et contradictoires, en constante transition, dont les aspirations et les identités sont difficiles à saisir. Ce sont des personnages hybrides, en conflit avec eux-mêmes, leur sexualité ainsi que leur milieu ethnique, social et politique. L'écrivain ne présente jamais le même groupe communautaire de façon homogène et statique : il y a des blancs racistes comme Hairy Back et d'autres qui sont en quête d'exotisme comme Eva Kay. Il complexifie encore plus les relations entre les personnages en faisant s'entrecroiser des notions de race, de sexe et de classe sociale telle que la relation entre Charlie et Karim ou celle avec Pyke et Eleanor que nous analyserons. Pour cela, Kureishi développe ses personnages préalablement dans un journal très précis – telle « une sorte d'armée »⁶⁹³ – et travaille sur leur organisation, leur rigueur et l'élaboration d'un contexte historique en amont bien définis dans le but d'en accentuer le réalisme.

Dans *The Last Word*, la contradiction s'opère dans la représentation de Mamoon, figure à la fois diabolique et divine⁶⁹⁴, qui suscite l'admiration en tant qu'artiste et la haine de son entourage en tant que personne, position que le narrateur confirme par l'antithèse : « a writer is loved by strangers but hated by his family »⁶⁹⁵. Mamoon est en effet un personnage qui incarne de nombreuses contradictions et tensions, à l'image de tous les écrivains présentés dans le roman. La contradiction entre l'homme et l'artiste, entre art et éthique, devient une problématique centrale dans *The Last Word* : peut-on admirer un artiste détestable, comme Mamoon, dont la moralité fait défaut ? À travers ce personnage, Kureishi nous propose une réflexion sur les artistes (« People admired Britain only

⁶⁹¹ *Ibid.*, 223.

⁶⁹² *Ibid.*, 249.

⁶⁹³ K. C. Kaleta, *Hanif Kureishi, op. cit.*, 75.

⁶⁹⁴ H. Kureishi, *The Last Word, op. cit.*, 173.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, 93.

because of its literature ; the pretty little sinking island was a storehouse of genius, where the best words were kept, made, and remade »⁶⁹⁶) dont la face cachée et obscure met en lumière de nombreuses contradictions.

Mamoon est présenté comme un grand homme dès la première page alors qu'à la fin du roman, il est entouré de proches qui le détestent sur son lit de mort⁶⁹⁷. Harry qui doit rédiger la biographie de l'écrivain, est naïf et admiratif de l'œuvre de Mamoon. Il pense que les écrivains sont « des dieux, des héros, des rock stars »⁶⁹⁸. Mamoon, qui ressemble à Waldo dans *The Nothing*, se montre sadique, profondément méchant, mais fragile, peureux dans *The Last Word*. Il pleure comme un nourrisson dans sa chambre, hurle la nuit et a des envies de suicide⁶⁹⁹, mais trouve du plaisir dans l'humiliation des autres (« the humiliation was the touchstone of Mamoon's character [...] his enjoyment »⁷⁰⁰) rappelant la personnalité de Waldo, un artiste vieillissant, mourant et entouré par des proches qui le détestent ou qu'il déteste. Ses idées politiques sont également ambivalentes : il est à la fois le Camus de l'Inde⁷⁰¹ et conservateur, ami avec Margaret Thatcher⁷⁰². Les gens qui rencontrent Mamoon seront d'ailleurs scindés en deux catégories : la moitié le trouve sympathique et l'autre arrogant⁷⁰³. À la fin du roman, dans une scène où cette opposition atteint son paroxysme, Liana poussera son mari dans un fauteuil roulant lors d'une cérémonie de récompense alors que la foule se lève et l'acclame : « There wasn't a bookshop in the world that didn't carry this man's work, nor a serious reader who had not heard his name »⁷⁰⁴. La scène de la cérémonie dans *The Last Word* est symbolique de la contradiction caractérisant ce personnage autant adulé par le public que détesté par ses proches.

Ce roman qui grouille de références littéraires, d'écrivains et d'informations sur leur vie privée, est une mise en abyme de la biographie, mais dans ses aspects

⁶⁹⁶ *Ibid.*, 38.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, 291.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, 2.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, 41.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, 38.

⁷⁰¹ *Ibid.*, 172.

⁷⁰² *Ibid.*, 71.

⁷⁰³ *Ibid.*, 44.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, 290.

les plus sombres et est en décalage avec le regard admiratif de Harry et le pessimisme de Mamoon. À travers ses contradictions, *The Last Word* soulève la question de ces écrivains dont les vies et l'éthique interrogent. Mamoon cherchera à démystifier le statut de l'écrivain critiquant de nombreuses figures emblématiques, en contraste avec la vision enthousiaste de Harry dont l'admiration s'amenuise progressivement : « His words had to kept the writer alive in the history of literature, however much he might want to kill him personally »⁷⁰⁵. Mamoon critiquera E. M. Forster comme étant un hypocrite qui dénonce le colonialisme, mais transforme le Tiers-Monde en un lupanar⁷⁰⁶, tout comme le narrateur, très partial, évoque le goût de Philip Larkin pour les jeunes filles et sa haine des noires⁷⁰⁷, ou encore les pratiques sexuelles déviantes d'Eric Gill sur ses deux filles et son chien⁷⁰⁸. Le narrateur évoque ensuite les côtés obscurs de Marcel Proust, Charles Dickens, Lillian Hellman, Jean-Paul Sartre, John Cheever, P.G. Wodehouse, Norman Mailer, Ted Hughes, William Styron, J. D. Salinger, William Saroyan... La conclusion de ce roman semble que derrière tout artiste se cachent des contradictions voire un monstre : « Literature was a killing field »⁷⁰⁹. Kureishi n'apporte aucune solution simple ou thèse réconfortante pour le lecteur ; il demeure dans l'ironie et le vitriol pour mettre en évidence les paradoxes du monde et les contradictions de ces grandes figures de la littérature, révélant ainsi toute leur humanité.

Dans *The Nothing*, la majorité des personnages sont contradictoires et oscillent entre des positions de victimes et de bourreaux. Cette oscillation entre des positions d'exploiteur et d'exploité sème le trouble. Dans ce roman où l'on se demande quel personnage est le plus détestable, peu d'action se déroule. Toutefois, ces quelques personnages nous intriguent dans leur caractérisation : est-ce que Waldo est une victime ou un personnage réduit à son sadisme ? Est-il maltraité ou abuse-t-il des autres ? Comment cerner Zeeneb paraissant bipolaire, alternant

⁷⁰⁵ *Ibid.*, 52.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, 76.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, 37.

⁷⁰⁸ *Idem.*

⁷⁰⁹ *Idem.*

séances de torture et d'affection ? Est-ce qu'Eddie est un usurpateur fourbe ou le pion de Zeeneb ? Ces personnages qui oscillent entre haine meurtrière, amour égocentrique et attachement, complexifient les notions d'amour et de pouvoir, des thématiques centrales dans les romans de Kureishi, tout comme celle de la fidélité. Zeeneb se pose une question qui revient souvent, faisant écho à *Intimacy* : « You can't love someone your whole life, can you? Have you done that? » 'No' »⁷¹⁰. Zeeneb demande également à Eddie: « Have you ever been faithful to any woman? There is a pause. 'Not yet.' 'Why not? Is infidelity a belief or an instinct? »⁷¹¹.

Dans ce roman sur la manipulation et la séduction criminelle, l'appropriation d'un homme par un autre, le personnage d'Eddie, escroc qui finit exploité, provient d'une expérience vécue par l'auteur. Kureishi s'est fait escroquer par son comptable, une expérience qu'il décrit dans un essai datant de 2014 « A Theft: My Con Man ». S'identifiant habituellement à l'escroc, il dévoile comment il a été séduit et comment il s'est retrouvé victime :

I identified with the con man and his omnipotence over the other, and not with his victims. But in this case I was the victim; I was the seduced, taken one. Jeff Chandler [the name Kureishi gave his accountant in the essay] had helped himself to my money, and he had robbed me of more than that: of an orientating and useful connection with reality, which, once it had slipped away, left me feeling bereft, abject, dizzy and out of control. He had done me over, and done me in.⁷¹²

Pourtant, *The Nothing* est un roman où l'on est partagé entre deux représentations d'Eddie puisant dans une écriture de l'antithèse, celle de l'amant égoïste et celle de l'homme meurtri car violé pendant son enfance et devenant l'instrument de Zeeneb⁷¹³. Eddie, qui est décrit comme un gigolo vénal et qui essaie d'extorquer de l'argent du couple, est pourtant plein d'attention à l'égard de Waldo qui le déteste : il lui fait sa toilette⁷¹⁴, se montre attentionné⁷¹⁵ et le protège quand ils sortent⁷¹⁶. Bien que Waldo avertisse Eddie qu'il sera réduit en esclavage

⁷¹⁰ H. Kureishi, *The Last Word*, op. cit., 87.

⁷¹¹ *Ibid.*, 88.

⁷¹² Hanif Kureishi, *A Theft: My Con Man*, 2014, <http://www.maxima-library.org/new-books-2/b/342177?format=read> (dernière consultation le 22 août 2022).

⁷¹³ H. Kureishi, *The Nothing*, op. cit., 27.

⁷¹⁴ *Ibid.*, 36-37.

⁷¹⁵ *Ibid.*, 40.

⁷¹⁶ *Ibid.*, 39.

par Zeeneb dont le comportement est décrit comme tyrannique et liberticide (« You'll be trapped here in our life, not yours. [...] She will enslave you. You won't have a moment's freedom »⁷¹⁷), cet escroc humanisé deviendra finalement le pion de Zeeneb afin d'humilier et de punir Waldo. Le portrait de ce dernier donne lieu à une écriture mobilisant des images antithétiques. Caractérisé pourtant par son immobilisme⁷¹⁸, Waldo oscille entre la vie et la mort (« I lie down. I am still: going but not yet gone »⁷¹⁹), entre l'indolence et l'impétuosité (« I was either Stakhanov or Oblomov »⁷²⁰). Misogyne et lubrique à l'égard de Zeeneb⁷²¹, il ne cesse d'exprimer pour autant son amour pour elle⁷²². Cette écriture de la contradiction associant des images opposées et des structures antithétiques se poursuit avec Zeeneb, sans doute le personnage le plus aporétique dans ce roman, tant elle navigue entre violence et affection, entre torture et soin. Ses réactions sont en effet pleines de contradictions : elle a tantôt envie de le tuer tantôt envie d'être à son chevet⁷²³, tente de l'étouffer pour finalement lui faire du thé (« She fetches a glass of water and throws it over me. She holds the pillow over my face. My chest will explode. My bloodless head spins. Then she is done. She goes to make a cup of tea for us both »⁷²⁴). Après plusieurs passages élogieux où Zeeneb exprime une certaine reconnaissance envers Waldo⁷²⁵, elle se remet à vouloir l'étouffer⁷²⁶. En naviguant entre humanité et monstruosité, entre attachement et violence, ces personnages d'oscillation et de bascule créent une dynamique, une perspective dialectique maintenant en opposition des pôles opposés.

Le paradoxe, association de deux faits, de deux idées contradictoires, reflète également une logique oscillatoire car il associe des pôles contraires. Dans la même veine que la contradiction, le paradoxe implique les notions de tension, de conflit

⁷¹⁷ *Ibid.*, 152.

⁷¹⁸ *Ibid.*, 19.

⁷¹⁹ *Ibid.*, 28.

⁷²⁰ *Ibid.*, 30.

⁷²¹ *Ibid.*, 98.

⁷²² *Ibid.*, 92 et 157.

⁷²³ *Ibid.*, 134.

⁷²⁴ *Ibid.*, 103.

⁷²⁵ *Ibid.*, 109.

⁷²⁶ *Ibid.*, 150.

et de dissensus. Toutefois, la « doxa », idée commune, est invalidée extrinsèquement par le paradoxe alors que la contradiction implique qu'elle s'invalidé elle-même, de façon intrinsèque. Autrement dit, le paradoxe suppose qu'une idée en infirme une autre, en l'occurrence la logique ou pensée commune, alors que la contradiction sous-entend qu'une notion ou un personnage est porteur en son sein de deux idées contradictoires. Dans les œuvres de Kureishi, l'identité et sa quête prennent en effet des formes paradoxales. Alors que le sens commun sous-tend que l'accès à la vérité se fait logiquement par des moyens authentiques, cela n'est pas le cas chez Kureishi. La construction identitaire des personnages reflète une logique qui relève du paradoxe : cette quête spirituelle dont l'aboutissement logiquement authentique est la construction individuelle s'opère au moyen d'outils artificiels, par le biais de la fraude et de l'imposture, nous donnant à voir une fausse vérité. Les effets de ces paradoxes sont multiples : mobiliser l'attention du lecteur sur le plan esthétique et susciter la réflexion par l'écart que le paradoxe suscite. Le paradoxe caractérise de nombreux personnages qui oscillent entre le faux et la réalisation d'une identité authentique. Cette construction identitaire semble paradoxalement accessible à travers l'usage du faux, de la performance et de l'artifice. Les masques, la pose, le maquillage, la mode et le travestissement dans la fiction de Kureishi, sont autant d'outils qui relèvent de l'artifice et qui se révéleront utiles pour construire une identité authentique. Par ailleurs, nous verrons que l'idée de la quête et/ou de réalisation identitaire renferme un paradoxe, celle que son acceptation impliquerait son rejet, vision une fois de plus oscillatoire.

La quête identitaire semble paradoxalement accessible ou du moins escomptée via l'art du faux et de l'artifice. Karim apprendra de Charlie qu'il faut se comporter de façon artificielle (« false and manipulative way ») avec les femmes⁷²⁷ et cite son conseil « Keep 'em keen, treat 'em mean »⁷²⁸. Charlie se sert des punks pour briller en société, ainsi que de ses allures à la Bowie et sa fausse imitation.

⁷²⁷ *Ibid.*, 119.

⁷²⁸ *Ibid.*, 71.

Comme l'affirme Berthold Schoene : « Charlie turns into pop commodity ... [he] appropriates working-class youth culture as his mother appropriates Indianness, and for the same reason, which is to become culturally visible at any cost »⁷²⁹. Charlie est un personnage qui est émerveillé par la musique punk lors d'un concert et déclare qu'il faut changer pour avancer et ne pas hésiter à user d'artifice :

Charlie was excited. 'That's it, that's it,' he said as we strolled. [...] 'They're fucking the future.'
 'Yeah, maybe, but we can't follow them,' I said casually.
 'Why not?'
 'Obviously we can't wear rubber and safety-pins and all. What would we look like?'
 'Sure, Charlie.'
 'Why not, Karim? Why not, man?'
 'It's not us.'
 'But we've got to change. What are you saying? We shouldn't keep up? That suburban boys like us always know where it's at?'
 'It would be artificial,' I said. 'We're not like them. We don't hate the way they do. We've got no reason to. We're not from the estates. He turned on me with one of his nastiest looks.'
 'You're not going anywhere, Karim. You're not doing anything with your life because as usual you're facing the wrong direction and going the wrong way. But don't try and drag me down with you. I don't need your discouragement! Don't think I'm going to end up like you!'⁷³⁰

Ce passage permet de montrer que Charlie comprend vite l'intérêt d'une identité fluide pour réussir, de changer son identité (« we've got to change ») quitte à ce qu'elle soit artificielle et s'oppose à celle de Karim dont la vision serait statique (« You're not going anywhere »). Kureishi n'hésitera pas à mettre en relief les incohérences de ces personnages hédonistes dont les propos révèlent une logique utilitariste et moralisatrice. Charlie utilise à deux reprises « wrong » dont la connotation religieuse se révèle encore plus paradoxale dans la bouche d'un fan de chanteurs punks, culture fondée sur le nihilisme. Cet échange est également un moment clé entre Charlie et Karim pour le lecteur car elle confirme l'évolution de Karim, le départ d'une nouvelle conception identitaire qui sera aussi fondée sur l'artifice à travers les choix qu'il fera par la suite. Charlie saisit l'intérêt du faux, du caractère performatif de l'identité, et ce, bien avant Karim ce qui l'aidera à devenir une superstar punk à New York avant lui et à adopter un nouveau nom : Charlie

⁷²⁹ Berthold Schoene, « Herald of Hybridity: The Emancipation of Difference in Hanif Kureishi's *The Buddha of Suburbia* », *International Journal of Cultural Studies*, 1 (1), 1998, 109-128, 116.

⁷³⁰ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 131-132.

Zero. De plus, Charlie n'hésitera pas à vendre une forme d'anglicité aux États-Unis « selling Englishness »⁷³¹ et à adopter un faux accent cockney qu'il n'a jamais eu, le sien étant « posh »⁷³², car le pays est admiratif du passé et de la culture britanniques.

Dans le même esprit, Haroon devient un ersatz de leader spirituel en jouant le rôle de guru. Ce personnage qui use de la fraude prétend être bouddhiste alors qu'il est musulman et vend une fausse spiritualité orientale en exagérant son côté indien : « was seriously scheming [...] He was speaking slowly, in a deeper voice than usual [...] He was hissing his s's and exaggerating his Indian accent »⁷³³. Il cache un pyjama indien et un gilet en soie en guise de costume sous son imperméable afin de jouer le bouddha⁷³⁴. Tout comme le travestissement de Shahid dans *The Black Album*, la réincarnation d'Adam dans *The Body*⁷³⁵ ou Ajita qui porte une burqa dans *Something to Tell You*⁷³⁶, les vêtements et l'art de se déguiser vont participer à cette identité floue. Les personnes qui usent de masques et se servent de vêtements pour (se) cacher ou (s') exposer, contribuent à la symbolique du faux et montre que l'identité n'est que performance et artifice, à une époque où la représentation de soi atteint son paroxysme. La décennie 1980 voit l'émergence du matérialisme, de la culture du corps et de l'ostentatoire.

Afin de représenter une certaine réalité sur scène, celle de l'étranger permettant à Karim de mieux comprendre et vivre son altérité, le protagoniste crée un personnage fictif nommé Tariq. Ce processus sera un moyen de consolider son identité : « more solid myself »⁷³⁷. Karim fera ce que Pyke lui demande de faire : « To make your not-self real you have to steal from your authentic self [...] Paradox of paradoxes: to be someone else successfully you must be yourself »⁷³⁸. Cette quête du vrai conduira Karim à se recouvrir de maquillage pour se grimer et jouer

⁷³¹ *Ibid.*, 247.

⁷³² *Idem.*

⁷³³ *Ibid.*, 21.

⁷³⁴ *Ibid.*, 29.

⁷³⁵ Hanif Kureishi, *The Body*, London, Faber and Faber, 2003.

⁷³⁶ Hanif Kureishi, *Something to Tell You*, London, Faber and Faber, 2008.

⁷³⁷ *Ibid.*, 217.

⁷³⁸ *Ibid.*, 210-220.

le rôle de Mowgli⁷³⁹ quand il ne maquille pas ses sentiments : « So the more eager I was the less eager I seemed »⁷⁴⁰. Kureishi souligne à quel point l'identité est affaire de fluidité, ce que Karim comprend en épiaut son père : « Was I conceived like this, I wondered, in the suburban night air, to the wailing of Christian curses from the mouth of a renegade Muslim masquerading as a Buddhist? »⁷⁴¹. Malgré cette mascarade, le personnage s'inscrit dans une quête introspective qui semble être sincère (« Beneath all the Chinese bluster was Dad's loneliness and desire for internal advancement. [...] He wanted to talk of obtaining a quiet mind, of being true to yourself, of self-understanding »⁷⁴²), révélant que l'imposture peut être un moyen d'atteindre le vrai. Haroon et sa stratégie ambitieuse de se réinventer ou plutôt son stratagème peuvent donc être compris, mieux tolérés et acceptés par son fils utilisant des méthodes similaires. Karim, tout comme son père, « Bouddha de banlieue », est un emprunteur d'identité voire usurpateur d'identité car il n'hésitera pas à s'emparer de celle de Changez.

Il convient de souligner que ni Haroon ni Anwar s'intéressent à la foi – islam et bouddhisme – par conviction religieuse. Le paradoxe de ces personnages permet de souligner leur hypocrisie spirituelle et religieuse, que nous pouvons considérer comme un déguisement des mœurs et du caractère. Ces personnages sont des pharisiens, dont la piété ostentatoire n'est qu'une façade. Pour Karim, Anwar ne s'était jamais comporté comme un musulman auparavant, pas plus qu'il ne croyait en quoi que ce soit : il mange d'ailleurs du porc quand Jeeta, sa femme, a le dos tourné⁷⁴³ :

It was certainly bizarre, Uncle Anwar behaving like a Muslim. I'd never known him believe in anything before, so it was an amazing novelty to find him literally staking his life on the principle of absolute patriarchal authority. [...] For years they were both happy to live like English-men. Anwar even scoffed pork pies as long as Jeeta wasn't looking. [...] Now, as they aged and seemed settled here, Anwar and Dad appeared to be returning internally to India, or at least to be resisting the English here. It was puzzling: neither of them expressed any desire actually to see their origins again. 'India's a rotten place,' Anwar grumbled. 'Why would I want to go there again?'⁷⁴⁴

⁷³⁹ *Ibid.*, 146.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, 6.

⁷⁴¹ *Ibid.*, 16.

⁷⁴² *Ibid.*, 28.

⁷⁴³ *Ibid.*, 64.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, 64.

Ce paradoxe permet de nourrir une certaine tension entre l'orient et l'ouest, entre deux générations, celle de Karim et celle de son père. Contrairement à Karim, Anwar sera un des rares personnages dans le roman qui demeurent rigides en termes d'identité, et ce, jusqu'à sa mort.

Le monde théâtral de Karim regorge également d'artificialité. Shadwell en est l'illustration : en plus de lui imposer ce personnage fondé sur des stéréotypes racistes, le réalisateur semble feindre une homosexualité qui en devient une pose sociale : « He was being totally homosexual too, except that even that was a pose, a ruse, a way of self-presentation »⁷⁴⁵. Karim, à la fois acteur social et acteur sur les planches, oscille entre des identités assumées et imposées, entre les stéréotypes culturels – accent et grimage – que Shadwell lui imposera dans l'adaptation de *Jungle Book* de Kipling dans le but d'être « authentique »⁷⁴⁶ et le refus de percevoir en lui une quelconque trace d'indianité par sa mère après sa performance :

'Wasn't I good, eh, Mum?'
 'You weren't in a loin-cloth as usual,' she said. 'At last they let you wear your own clothes. But you're not Indian. You've never been to India. You'd get diarrhoea the minute you stepped off that plane, I know you would.'
 'Why don't you say it a bit louder,' I said. 'Aren't I part Indian?'
 'What about me?' Mum said. 'Who gave birth to you? You're an Englishman, I'm glad to say.'
 'I don't care,' I said. 'I'm an actor. It's a job.'
 'Don't say that, she said. 'Be what you are.'⁷⁴⁷

Thomas affirme ce qui représente la conception de Kureishi sur le sujet, que toute identité relève de la performance et que la pose devient un moyen, comme un autre, de réaliser cette construction : « Kureishi suggests that posing can be a rehearsal for the real thing »⁷⁴⁸. Grâce à cette malléabilité et fluidité des identités que le faux et la fiction permettent, Karim acquiert de l'expérience pour s'épanouir, devient un acteur à la fin du roman et se construit. Par conséquent, la quête de l'identité et sa réalisation à travers l'acceptation de son rejet semble salvatrice. Karim admet et accepte ce qui l'a rejeté. Il semble plus en phase avec

⁷⁴⁵ *Ibid.*, 133.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, 147.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, 23.

⁷⁴⁸ S. Thomas, *Hanif Kureishi, op. cit.*, 66.

lui-même après avoir joué Mowgli, accepte les stéréotypes du personnage alors qu'il était en conflit avec l'exotisme qu'il représente. Il arrivera à oublier Charlie, personnage qu'il admire dès les premières pages en découvrant en lui ce qu'il a rejeté : « discovering myself through what I rejected »⁷⁴⁹. Le père rencontre ce même processus : trouver son identité passerait donc par accepter la perception, certes biaisée et caricaturale, que les autres ont de nous-même. Le paradoxe – oscillation entre pensée commune et son contraire – a pour but d'incarner l'hypocrisie religieuse et la confusion axiologique des personnages, tout en interrogeant notre rapport ainsi que la construction de la vérité, ballotant le lecteur entre le vrai et du réel, entre authenticité et mensonge. Cette logique qui infirme la « doxa » du vrai, nourrit l'épistémologie de l'identité comme concept morphologiquement et sémantiquement contradictoire et paradoxal reposant sur l'idée de mouvement entre personnages dynamiques et statiques.

En conclusion, les personnages de notre corpus incarnent la « crise identitaire à l'échelle mondiale »⁷⁵⁰, impulsion et caractéristique du postmodernisme selon Hassan. En plus de nous apporter une connaissance plus fine des personnages, les motifs du dilemme, de l'indécision, de la contradiction et du paradoxe, proposent des pistes pour explorer une esthétique et une politique de l'oscillation ainsi qu'une réflexion et une éthique de l'identité, du choix et de l'alternative. Tourmentés par des aspirations contradictoires, les personnages oscillent entre des émotions contraires et contrariées, nul doute la création d'un modèle où l'individualité apparaît comme une somme de contradictions et de versants opposés. Tout comme la contradiction, le dilemme, l'indécision et le paradoxe sont autant de notions qui permettent de repenser les articulations au sein et entre les personnages afin de révéler les apories et les ambiguïtés de toute identité. Partant du constat que les personnages de Kureishi sont plus ancrés dans le dilemme et la contradiction alors que ceux de Coe sont davantage caractérisés

⁷⁴⁹ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, op. cit., 255.

⁷⁵⁰ I. Hassan, « Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust », *Supplanting the Postmodern*, op. cit., 202.

par l'indécision, ces mécanismes oscillatoires interviennent pour déconstruire la notion d'identité, éviter tout binarisme réducteur, et souligner que l'identité est une entité polymorphe, fluide et un processus en constante mutation. Il n'y aura aucune solution claire proposée aux dilemmes des personnages, aucune réponse bien définie si ce n'est la possibilité de refuser le choix.

En effet, l'indécidabilité des personnages, évitant toute construction identitaire monolithique, suggère la possibilité de ne pas choisir les extrêmes. L'oscillation, par le biais de cette indétermination, propose cette possibilité et devient un outil critique pour montrer les apories du choix. En augmentant l'activité herméneutique de ses textes, résistance à toute interprétation hâtive, l'oscillation propose autre chose que l'impossibilité de choisir entre deux identités clairement opposées ou binaires. Ces mécanismes dont le mode opératoire est oscillatoire, permettent ainsi la cohabitation des contradictions, ce qui confère davantage de réalisme aux personnages et confirme que la vie est coexistence des contraires.

5. POLITIQUES SEXUELLES ET GENRÉES : CONSTRUIRE LA DÉCONSTRUCTION PAR L'OSCILLATION

A. SEXE ET OSCILLATION

Perhaps the most extraordinary example of the generalization of postmodernist thinking in the rich cultures of the North is in the area of sexuality. If, as Jameson suggests, the world has been taken over by 'culture', then there is a more recent, assimilation of culture in general to the culture of sex. Sex used to be proclaimed to be the secret of, forbidden truth of human life. It is now the most manifest, ubiquitous and compulsory truth.⁷⁵¹

S'appuyant sur les travaux de Jameson dont la thèse est que le postmodernisme décrit une spatialisation de la culture sous la pression et la logique capitalistes, Connor, dans « Postmodernism Grown Old », déclare que le sexe occupe actuellement une place prééminente au point de créer sa propre culture. Alors que le sexe est le résultat d'une transaction économique depuis des siècles, autrement dit une fin en soi, il serait dorénavant une monnaie d'échange, un médium : « Sex wants to be more than sex [...] the form and the name of transcendence [...] the very medium in which other exchange take place. You do not pay for sex with money; you pay for everything in the currency of sex »⁷⁵². Le sexe en tant que monnaie d'échange n'est pourtant pas quelque chose de nouveau : *Moll Flanders* de Daniel Defoe (1722) en est l'exemple le plus frappant. Le roman relate la vie d'une jeune femme qui essaiera d'assurer sa propre sécurité – notamment sur le plan économique – à travers ses nombreux mariages et la prostitution. Connor, un des rares universitaires à aborder la question du sexe dans les récentes recherches sur le post-postmodernisme, paraît également douter de son pouvoir politique et subversif : après avoir été brandi telle une arme contre la répression et avoir remporté de nombreux combats dans le passé, le sexe pourrait n'avoir aucune bataille ni défi, plongé par conséquent dans l'indifférence et la désaffection⁷⁵³. De par son omniprésence, sa banalisation et la disparition de sa

⁷⁵¹ Steven Connor, « Postmodernism Grown Old », *Supplanting the Postmodern*, *op. cit.*, 43.

⁷⁵² *Idem.*

⁷⁵³ *Idem.*

répression, moteur de sa discursivité, il semble que le sexe ait perdu tout sens et caractère subversif : « Repression energizes and recharges sex: indifference depletes it. Sex could never be defeated while there was repression »⁷⁵⁴. Le sexe paraît ici toutefois historicisé et réduit à une vision binaire : s'arrogeant de nombreux pouvoirs sur le plan économique, il n'aspirerait plus à une quelconque forme de contestation politique et de remise en cause de l'ordre établi. Cet aspect paradoxal du sexe dans le discours de Connor, oscillant entre déclin politique et ascension économique, interroge son esthétique dans notre corpus. Force est de constater que la symbolique de la révolution et de la transgression à travers le sexe joue un rôle majeur, surtout dans les premiers romans de Kureishi, alors qu'il est davantage question d'exploration de l'intime grâce au désir dans ses œuvres plus récentes. Dans l'optique d'une culture du sexe, nous pouvons concéder qu'une économie et une monétarisation du sexe seraient tangibles dans notre société ultra-libérale. En revanche, nous pourrions également percevoir une politique et une sociologie du sexe dans les œuvres de Kureishi où le sexe devient un instrument de domination, dépassant la simple représentation de pratiques sexuelles, et révélateur de stratégies sociales et politiques modifiant et affectant les comportements humains. Nous verrons par ailleurs que le sexe est en lui-même un thème qui oscille entre différents champs d'études ; il serait le dénominateur commun d'une multitude de disciplines sous-jacentes – politique, économique, sociologique, religieuse et ethnique – participant à la construction d'un miroir identitaire aux multiples facettes. John Hill avance en effet que le sexe peut même être le réceptacle d'une lecture coloniale dans *British Cinema in the 1980s*⁷⁵⁵. Nous nous concentrerons ici sur l'esthétique du sexe comme alternance entre instrument de domination et marchandisation de l'autre, entre arme politique et monnaie d'échange, et ce, dans une logique qui s'avèrera influencée par l'idéologie capitaliste et thatchériste. Ainsi pourrait se lire une écriture du corps et de la sexualité qui s'indignerait du sexe comme monnaie d'échange et également vecteur de fantasmes

⁷⁵⁴ *Idem.*

⁷⁵⁵ John Hill, *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*, Oxford, Clarendon Press, 1999, 106.

sans fin. Cette symbolique annoncerait une transition entre la sexualité des années 1970 et celle des années 1980, entre hédonisme et thachérisation de la sexualité, d'une sexualité associée à un bien culturel à celle d'un bien de consommation où Kureishi semble ne pas choisir son camp. Notre corpus nous révélerait ainsi que notre époque serait sous pression d'une logique culturelle du sexe dont l'esthétique résiderait dans une écriture oscillatoire, pluri-disciplinaire et pluri-identitaire. Il convient de souligner que ce chapitre se concentre davantage sur ces problématiques chez Kureishi que chez Coe, dans la mesure où le premier construit une représentation dont la dynamique est davantage pendulaire : politique, sociale, idéologique et ethnique. Cette approche sera présente également dans la section sur le genre où ce même auteur fait la part belle aux jeux oscillatoires entre le masculin et le féminin. L'exploration de ces thématiques – sexe et genre – revêt une logique de l'oscillation moins marquée chez Coe, mais certains éléments dans ses romans pourront étayer notre propos.

The Buddha of Suburbia s'inscrit dans un contexte culturel bien précis, celui d'une sexualité où le plaisir est sans limites. C'est également le cas de *The Black Album*. La représentation du sexe est fortement influencée par la mentalité des années 1960 : révolution sexuelle au moyen d'un culte du plaisir et d'un fétichisme de l'expérimentation sexuelle. Lors d'une interview avec Rachel Donadio⁷⁵⁶, Kureishi considère en effet *The Buddha of Suburbia* comme une critique de cette conception des années 1960. Cette révolution sexuelle cristallisera par ailleurs une division de la société abordée dans les romans, où s'imbriquent des questions politiques, de race et de classe sociale.

Dans *The Buddha of Suburbia*, *The Black Album*, *Intimacy* ou encore *The Nothing*, le sexe et le désir prennent une place centrale à l'image des propos de Karim : « Desire was my guide »⁷⁵⁷. Le sexe tout comme l'identité sexuelle et le genre sont

⁷⁵⁶ Rachel Donadio, « My Beautiful London », *New York Times Magazine*, 8 August 2008, <https://www.nytimes.com/2008/08/10/magazine/10kureishi-t.html> (dernière consultation le 30 août 2023).

⁷⁵⁷ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 186.

des notions qui permettront de définir les personnages et donner matière à réflexion sur une éventuelle éthique. Toutefois, dans les deux premiers romans de Kureishi, le sexe est avant tout le terreau d'une analyse politique et sociale, le moyen d'incarner une marchandisation culturelle de l'expérience sexuelle marquée par la mentalité des années 1960 et l'objet d'une critique acerbe à travers de nombreux personnages tels que Marlene et Matthew Pyke, membres de l'élite intellectuelle : « For Marlene and Matthew, who were created by the 1960s and had the money and facilities to live out their fantasies in the 1970s, sex was both recreational and informative »⁷⁵⁸. Les deux personnages consommeront à outrance le sexe au point de se lancer dans une course aux partenaires sexuels⁷⁵⁹. Le sexe prend pour eux la forme d'un voyage social devenant l'occasion délibérée de rencontrer des personnes provenant de différents milieux : coiffeur, policière, député travailliste⁷⁶⁰. Karim, qui sera un élément exotique et supplémentaire à cocher dans leur liste, les compare à des « journalistes » plutôt que des êtres en quête de sensualité⁷⁶¹. Pyke serait dorénavant en quête de partenaires sexuels provenant du monde scientifique : « I'm on the look-out for a scientist – an astronomer or nuclear physicist. I feel too arts-based intellectually »⁷⁶². Les échanges sexuels s'inscriront davantage dans l'exploration d'une sexualité sociale que transgressive. Pyke et sa femme sont en effet plus intéressés par un acte sexuel avec une personne appartenant à une autre classe sociale que par l'acte sexuel en lui-même. Cette mentalité s'articulant autour du plaisir et d'un certain hédonisme des années 1960, est décrite comme l'apanage d'une bourgeoisie intellectuelle qui finit par reproduire les mêmes schémas d'exclusion que la bourgeoisie traditionnelle. Cette consommation de l'humain, logique capitaliste appliquée aux relations humaines, sera suggérée à plusieurs reprises quand Pyke utilise le champ lexical de l'offrande afin de réifier Marlene, la donnant en « cadeau » à Karim⁷⁶³ (« a gift. A token of

⁷⁵⁸ *Ibid.*, 13.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, 190.

⁷⁶⁰ *Idem.*

⁷⁶¹ *Ibid.*, 191.

⁷⁶² *Ibid.*, 190.

⁷⁶³ *Ibid.*, 191.

appreciation »⁷⁶⁴ et « very special gift »⁷⁶⁵). Karim se révélera vite être l'objet consommé, un instrument sexuel, par ce couple et d'autres personnages. Jamila, qui les qualifie de déconnectés et s'inquiète que Karim soit manipulé et exploité, semble vouloir l'avertir : « You're moving from the real world [...] Soon you won't understand anything about the essential stuff »⁷⁶⁶. Comme souvent Karim répond par des questions, ce qui souligne combien il lui est difficile de prendre une décision : « What real world? There is no real world, is there? »⁷⁶⁷.

Lors de la scène de l'orgie, Pyke n'hésitera pas à vouloir dominer Karim, métaphore d'une hiérarchie sociale que le réalisateur semble vouloir reproduire, et ce, dans un contexte sexuel, ce que le mot « privilege » véhiculera dans les mots de Karim : « I could appreciate the privilege »⁷⁶⁸. Mais Karim, dans ce rapport socio-sexuel où il met en avant ses origines, ne se laisse pas faire pour autant : « I gave his dick a South London swipe »⁷⁶⁹. Le sexe devient ici le spectre d'un système social qui paraît n'avoir pas changé et où le pénis devient un instrument de domination pour faire taire, passer sous silence les couches sociales inférieures. Pyke, pour montrer sa domination, entre de force son pénis dans la bouche de Karim qui est en pleine communication et se trouve sous Pyke : « inserting his cock between my speaking lips »⁷⁷⁰. Sa femme sera également victime de cette mise sous silence quand Pyke lui assène pendant l'orgie des formules telles que « Stop talking »⁷⁷¹ ou « Calm down », une autre façon de lui rappeler sa condition de femme en la sommant de se contenir ou en pointant son hystérie⁷⁷², sentiment culturellement associé au féminin et dont l'origine en latin *hystera* signifie la matrice, les entrailles de l'utérus. Derrière une façade d'égalité des sexes que peut revêtir cette liberté sexuelle au sein du couple qu'il forme avec Marlene, Pyke présente une attitude sexiste dont les traces patriarcales sont encore visibles. À la

⁷⁶⁴ *Ibid.*, 192.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, 191.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, 195.

⁷⁶⁷ *Idem.*

⁷⁶⁸ *Ibid.*, 203.

⁷⁶⁹ *Idem.*

⁷⁷⁰ *Idem.*

⁷⁷¹ *Idem.*

⁷⁷² *Ibid.*, 204.

fin du passage de l'orgie, Marlene s'affaire pour aller chercher des rafraîchissements : « Let me freshen our drinks and we'll get down to it. Now, Karim, I want to put some ice up my cunt. Would you mind going to the fridge? »⁷⁷³. Rien de tel pour montrer que cette mentalité repose sur une matérialisation du sexe que de comparer celui de Marlene à une boisson consommable avec des glaçons. Dans ce même passage, Eleanor se comporte également de façon asservie en se ruant sur Pyke avec soumission⁷⁷⁴. Elle se sert du sexe comme un moyen d'entrer en contact avec le cercle intellectuel du réalisateur, « England's most interesting and radical theatre director »⁷⁷⁵, personnage admiré pour son talent, son statut et sa réputation. Cette scène est paradoxalement l'occasion d'un renversement des classes sociales, car Eleanor provenant de la « upper class », d'une famille très riche⁷⁷⁶, se met à ramper vers Pyke. Eleanor et Marlene représentent des contre-exemples de l'émancipation que l'hédonisme est censé véhiculer. Eleanor suit ses désirs et quitte par ailleurs Karim sous un motif très paradoxal : elle se veut une femme libre et affranchie de tout homme, mais quand il est question de Pyke, la donne n'est pas la même : « I can't have people – men – telling me what to do. If Pyke wants me to be with him, then I will follow my desire. There's so much for him to teach me »⁷⁷⁷. La scène de l'orgie, que l'on peut considérer comme un abus de pouvoir de la part de Pyke, rend pourtant plus forte l'admiration de Karim pour le réalisateur. Karim, en plus de légitimer les actes de Pyke, semble transcender le clivage du bien et du mal et fait planer l'éventualité d'être un objet sexuel à nouveau, ce qui rend le regard que le lecteur peut porter sur Pyke et sur une quelconque éthique du sexe encore plus difficile :

And it was this that Pyke had taught me: what a creative life could be. So despite what he'd done to me, my admiration for him continued. I didn't blame him for anything; I was prepared to pay the price for his being a romantic, an experimenter. He had to pursue what

⁷⁷³ *Idem.*

⁷⁷⁴ *Ibid.*, 203.

⁷⁷⁵ *Idem.*

⁷⁷⁶ *Ibid.*, 173.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, 226.

he wanted to know and follow his feelings wherever they went, even as far as my arse and my girlfriend's cunt.⁷⁷⁸

Charlie est également un personnage caractérisé par une sexualité empreinte d'hédonisme. Lui qui désirait comme Karim multiplier les conquêtes⁷⁷⁹, s'applique une politique de plaisir sans limite à New York par le biais du sexe BDSM (« the ultimate experience »⁷⁸⁰) et confie à Karim : « It's only by pushing ourselves to the limits that we learn ourselves. That's where I'm going, to the edge [...] We're going the whole way »⁷⁸¹. L'acte sexuel BDSM entre Frankie et Charlie devient un spectacle offert à Karim, une performance soulignant encore l'aspect commercial et sensationnaliste de cette quête hédoniste⁷⁸². Cependant, cette scène de sadomasochisme peut également se lire comme le lieu d'une domination d'une personne sur une autre, mais cette fois-ci consentie :

she [Frankie] reaching for a candle and holding it over him, tilting it over his chest until the wax fell and hit him. [...] Then she tipped wax all over him – stomach, thighs, feet, prick. [...] passing the flame of the candle over his genitals. [...] she virtually turned his prick into a hot dog. [...] Charlie's back was arched, and he seemed to be squealing through his ears. [...] And it was at this moment, as she blew out a candle, lubricated it, and forced it up his arse, that I realized I didn't love Charlie anymore.⁷⁸³

Cet hédonisme conduit Charlie à une certaine déshumanisation dans la mesure où cette description pourrait être celle d'une pièce de viande ou d'un cochon mis à la broche. Le verbe « squeal » pour décrire le cri de Charlie évoque le couinement du cochon, la bougie que Frankie insère dans son anus pourrait métaphoriquement représenter la broche et le champ lexical du feu et de la chaleur, à travers « hot wax » à deux reprises, « sizzling », « flame », « candle » et « hot dog », suggère le grésillement de l'animal cuit et de façon allégorique les sentiments de Karim pour Charlie qui partent en fumée. En plus d'un intérêt esthétique et politique, cette scène peut également être abordée sur le plan psychanalytique montrant que le sexe peut être le terreau d'une éventuelle logique lacanienne. Dans son séminaire *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Jacques Lacan avance que l'amour et

⁷⁷⁸ *Ibid.*, 217.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, 252.

⁷⁸⁰ *Idem.*

⁷⁸¹ *Idem.*

⁷⁸² *Ibid.*, 254.

⁷⁸³ *Ibid.*, 254-255.

la rencontre entre les sexes naîtraient du fantasme⁷⁸⁴ et d'une substitution d'un idéal masculin ou féminin par le biais de la mascarade⁷⁸⁵. Dans le cadre d'un cours sur l'analytique du désir de Lacan, Frédéric Regard analyse le désir dans les termes suivants :

[Il] ne peut y pas avoir de désir sans mascarade, sans la mise en œuvre spectaculaire [...] la scène du désir doit provoquer la mise en scène, la mise en jeu d'un idéal féminin et d'un idéal masculin, d'un idéal viril. C'est-à-dire qu'il ne peut pas y avoir de rencontre entre les sexes [...] sans une substitution d'un idéal.⁷⁸⁶

L'amour que Karim ressent passe en effet par un fantasme, celui d'une anglicité, d'une beauté et d'un succès idéalisés, tout ce à quoi Karim aspire (« I, who wanted to be like Charlie – as clever, as cool in every part of my soul – tattooed his words on my brain »⁷⁸⁷) et qui nourrit le désir du personnage tout au long du roman. Bien que Charlie ait une posture ambivalente sur le plan de sa sexualité ainsi que dans une moindre mesure en matière de genre – de par son apparence androgyne – il aura sans cesse une position masculine clichée et phallogocentrique à l'égard de Karim, et ce, dès leur premier rapport sexuel⁷⁸⁸ : Charlie y dégage une assurance qu'on pourrait qualifier de machiste, dit à Karim que ses habits lui donnent un air efféminé, et quand il se met à avoir une érection, Karim se rue sur son sexe, d'où des détails très explicites⁷⁸⁹. Ce passage qui prendra des allures pornographiques au début du roman, accentué par le fait que Charlie ne témoigne aucune affection pour Karim (« I tried to kiss him. He avoided my lips by turning his head to one side »⁷⁹⁰), contribue à construire ce culte et cet idéal du masculin substitués à Charlie que la scène BDSM finira par déconstruire. Autrement dit, dès lors que cette substitution de l'idéal et du genre masculin à Charlie semble s'effondrer lors

⁷⁸⁴ Voici ce que Jacques Lacan postule : « Le fantasme est le soutien du désir, ce n'est pas l'objet qui est le soutien du désir. Le sujet se soutient comme désirant par rapport à un ensemble signifiant toujours beaucoup plus complexe », « Mais l'objet du désir, au sens commun, est, ou un fantasme qui est en réalité le soutien du désir, ou un leurre ». Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Seuil, 1973, 168 et 169.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, 176.

⁷⁸⁶ Frédéric Regard, « Naît-on femme ou homme, ou le devient-on ? », Programme : Féminismes, plusieurs voix, un seul combat ?, *Histoires de comprendre*, 21:30, <https://vimeo.com/694324042/795a3dc855> (dernière consultation le 30 septembre 2022)

⁷⁸⁷ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 16-17.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, 16.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, 16-17.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, 17.

de cette scène BDSM, l'amour de Karim disparaît. Karim construit son amour pour Charlie sur des fondations – pulsions – purement sexuelles qui peuvent expliquer l'échec de leur relation. Nul doute que ce genre de passages participent au comique de l'œuvre de Kureishi, mais le sexe prend ici la forme d'une épiphanie, d'une prise de conscience non seulement d'un désamour de Karim envers Charlie, tant désiré depuis les premières pages du roman, mais aussi d'une politique sexuelle à laquelle il ne semble plus vouloir adhérer, celle de l'expérimentation du sexe sans limites. Cette distance avec cette mentalité hédoniste peut expliquer en quelque sorte la fin de *The Black Album*, davantage axée sur l'amour comme forme de réconciliation.

Dans *The Buddha of Suburbia*, le sexe devient en effet une arme souvent associée de façon paradoxale au comique, et vectrice d'un discours politique en filigrane, un outil discursif éventuellement plus fort que les mots où Kureishi mêle habilement sexualité, politique, violence et comédie. Après une dispute, Anwar jette des bananes sur son beau-fils Changez qui en retour lui jette une carotte – symboles que l'on peut interpréter comme phallique – et le frappe avec un godemichet réservé pour Shinko, sa prostituée :

As Anwar smacked downwards with his stick, Changez lumbered to one side, just in time, withdrew the knobbly dildo from its paper-bag sheath, and with a Muslim warrior shout – at least, Shinko said it was a Muslim shout, but what would she know? – wacked my uncle smartly over the head with it. Uncle Anwar, who'd come from India to the Old Kent Road [...] could never have guessed all those years ago that late in life he would be knocked unconscious by a sex-aid.⁷⁹¹

Deux visions de la sexualité, deux époques et deux ères culturelles – l'ouest et l'est – entrent en contact à travers ce godemichet, symbole du conflit entre ces deux générations dont les conceptions de l'identité sont aux antipodes. Derrière la dimension comique que revêt cette scène avec ce sextoy, la jeune génération se sert du sexe comme d'une arme afin de se libérer du poids des traditions que l'ancienne génération essaie de conserver. Le sexe devient le catalyseur d'une vision opposée et le marqueur d'une division socio-culturelle entre deux générations. Les jeunes dans *The Buddha of Suburbia* se serviraient du sexe pour s'affranchir du carcan que représentent les traditions indiennes : Karim est en opposition avec son père

⁷⁹¹ *Ibid.*, 210-211.

comme Jamila à Anwar ou Changez à son beau-père. Le godemichet pourrait être considéré comme la réification de cette opposition. Cette hypostatisation représente la sexualité que l'orient réproouve et le système patriarcal que défend Anwar. Au-delà d'une dispute, c'est un affrontement entre deux générations qui se joue, entre passé et présent, et surtout deux visions différentes de la sexualité.

À n'en point douter, l'approche sexuelle des romans de Kureishi cristallise des rapports de force et des structures hiérarchiques ; elle est affaire de pouvoir rendue encore plus complexe quand l'oscillation entre idéologie, politique, classe sociale, est accompagnée d'une lecture ethnique. Cette oscillation entre toutes ces notions, dont le dénominateur et le réceptacle sont incarnés par le sexe, laisse entrevoir une sexualité racialisée, impliquant des stratégies de domination et de pouvoir. Karim aura en effet des relations sexuelles avec Helen pour se venger de son père⁷⁹², Hairy Back, dont les *h* muets en anglais laissent à penser qu'il appartient à la classe ouvrière et qui considère Karim comme une menace à la pureté raciale du pays⁷⁹³. À travers Charlie et Eleanor, deux personnes incarnant une certaine anglicité et que Karim désire, la possession de l'autre semble permettre au protagoniste de soigner une frustration, une marginalisation voire un mal être historique. Karim souhaite « avoir » – sexuellement – Eleanor car « avoir » une Anglaise pour un mâle colonisé semble être un signe de reconquête impériale et d'intégration, voire de vengeance aux yeux de Karim :

we pursued English roses as we pursued England; by possessing these prizes, this kindness and beauty, we stared defiantly into the eye of the Empire and all its self-regard – into the eye of Hairy Back, into the eye of the Great Fucking Dane. We became part of England and yet proudly stood outside it.⁷⁹⁴

Ces lignes offrent une dichotomie importante dans la vision que Karim a de l'Angleterre et de l'Empire britannique. L'image véhiculée de l'Angleterre semble s'opposer à celle de l'Empire : la première est associée à la beauté, à la rose, symbole de l'Angleterre tandis que l'autre serait plus égoïste et raciste car personnifié par Hairy Back, métonymie de l'Empire britannique et de son passé

⁷⁹² *Ibid.*, 78.

⁷⁹³ *Ibid.*, 40.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, 227.

colonial. Dans ces lignes où Karim paraît faire preuve de nuance en dissociant « England » et « Empire », le regard du personnage est toutefois condamnable car son intégration s'opérerait par la répétition de schémas de domination de l'autre. Cette chasse aux femmes qui deviendraient des symboles de l'Angleterre et dont la réification laisse perplexe (« pursued », « prizes », « possessing »), conduirait à un sentiment d'appartenance en demi-teinte, partiel et inachevé, oscillant entre intégration et exclusion (« part of England and yet proudly stood outside it »). Karim, subjugué par le milieu social d'Eleanor, se servira d'elle pour briller en société et entrer dans certains cercles. Cette conquête sexuelle sera aussi sociale⁷⁹⁵.

Toutefois, la domination sexuelle n'est pas l'apanage des classes sociales supérieures ni des hommes. Jamila est décrite comme une combattante engagée en matière de justice sociale, mais elle se montre tyrannique sur le plan sexuel. Karim la craint tout d'abord pour sa supériorité intellectuelle et ensuite sexuelle. Quand Karim et Jamila ont des relations sexuelles, des rapports de force et d'autorité s'installent. L'échange sexuel prend des allures de relations de maître et élève – comparable à celui entre Deedee et Shahid – et semble à sens unique : Karim est en effet au service des plaisirs de Jamila qui le dirige et lui donne des consignes : « Jamila asked me to touch her and I rubbed her between the legs with Vaseline according to instructions, like 'Harder' and 'More effort, please' and 'Yes, but you're making love not cleaning your teeth' »⁷⁹⁶. Karim s'éloignera d'elle car il ne supportera pas la domination sexuelle qu'elle exerce sur lui : « I was beginning to see how scared I was of her, of her 'sexuality' [...] of the power of her feelings and the strength of her opinions »⁷⁹⁷. L'absence de sexe, autant que sa pratique, est aussi une forme de politique puisque pour s'opposer à son mariage forcé, Jamila refuse de consommer ce mariage et d'avoir des relations sexuelles avec son mari Changez, qui se résignera à fréquenter une prostituée. Jamila a néanmoins une sexualité active – adultérine – tout au long du roman, au point de paraître cruelle avec Changez.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, 174.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, 107.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, 195.

Elle a des rapports sexuels chez elle avec Karim ou Simon, quand Changez est présent dans leur foyer, ce qui le plonge dans un grand désarroi⁷⁹⁸.

Dans de nombreux romans de Kureishi, nous retrouvons la description de femmes qui abusent de leur domination – sexuelle – envers les hommes. Dans *The Black Album*, Deedee est un personnage très caractérisé par la domination qu'elle exerce sur Shahid. À l'instar de Marlene et de Pyke, elle est le symbole d'une élite intellectuelle et prône une forme d'hédonisme que Kureishi fait voler en éclat. Au-dessus de son bureau, sous des images de Prince, Madonna et Oscar Wilde, trône une citation qui résume son idéologie : « All limitations are prisons »⁷⁹⁹. De façon oscillatoire, elle sera à la fois une figure aimante et dominatrice. Le passage où elle travestit Shahid en est très représentatif : elle fait fi de la masculinité de Shahid et s'en joue, le transformant en un objet féminin, une sorte de poupée. Elle aime le voir nu quand elle demeure vêtue : « She had said she liked him naked while she was dressed »⁸⁰⁰. Néanmoins, Shahid exploite sa sexualité tout en étant exploité par Deedee et se profile une oscillation entre le maître et l'élève, la domination et la soumission. Shahid devient certes un objet sexuel soumis à Deedee, mais c'est une soumission désirée.

En plus de donner corps à des stratégies de pouvoir affectant de nombreuses classes sociales, que ce soit l'élite intellectuelle de Marlene et de Pyke, la haute société à laquelle appartient Eleanor ou les classes moyennes que Karim et Jamila essaient de fuir, le sexe reflète une migration voire une contamination des politiques capitalistes des années 1980 sur les corps et leur sexualité. Autrement dit, le sexe oscille d'une lecture politique à celle d'une lecture économique où il devient le moyen de souligner une certaine marchandisation et consommation des corps. L'exploitation des femmes par les hommes est certes tangible et accentuée par le « male gaze » comme nous le verrons, mais force est de constater que les hommes se voient également opprimés et victimes d'une logique capitaliste. Dans *The Nothing*, Kureishi fait osciller le personnage d'Eddie, prostitué, entre figures

⁷⁹⁸ *Ibid.*, 223.

⁷⁹⁹ H. Kureishi, *The Black Album*, *op. cit.*, 29.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, 213.

d'exploiteur et d'exploité, consommateur et objet de consommation. C'est un personnage vénal et monnayable aux yeux de Waldo qui inverse la figure traditionnelle de la prostitution : « And Eddie: he is one of the finest that money can buy »⁸⁰¹. Waldo le décrira par ailleurs de « dear pussy » faisant référence à son passé d'enfant violé, de « pute » à plusieurs reprises : « I hope you haven't touched him. I'm sorry you have to be celibate. But I'm telling you, Eddie's used to making a whore of himself. You told me yourself. He has no standards. He's riddled with sexual disease »⁸⁰². Eddie se fait payer de nombreuses choses avec l'argent qu'il récolte de sa prostitution et n'hésite pas à dépenser l'argent de Zeeneb et de Waldo⁸⁰³. Il est qui plus est un personnage souvent matérialisé : « Bow continued to tell him that he, Eddie, was his greatest creation, that Eddie was smart and charming, he'd never met anyone with more potential. But now he was entirely Bow's invention and project »⁸⁰⁴. Les propos qu'Eddie tient sur lui-même confirment cette comparaison à une forme de marchandise (« I'm weak. My body was never my own. I try to please everyone. I got used to serving people, it's like a favour »⁸⁰⁵) ou encore ceux de Gibney à son sujet : « You were happy to let him be used by your wife while he kept her satisfied. Nothing is for free, everyone pays for sex. She knew it would cost her now »⁸⁰⁶. Mais Kureishi, à son habitude, construit un personnage paradoxal ; Eddie est inversement consommateur de femmes⁸⁰⁷ ; Waldo découvre, grâce aux recherches d'Anita, qu'Eddie a deux autres maîtresses en plus de Zeeneb, Patricia Howard et Sarah Adler. De la première, Eddie attend de l'argent en plus de recevoir de nombreux cadeaux⁸⁰⁸ : « He is hoping she will forward him some money to make one into a film – directed by

⁸⁰¹ H. Kureishi, *The Nothing*, *op. cit.*, 86.

⁸⁰² *Ibid.*, 102.

⁸⁰³ *Ibid.*, 85.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, 56.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, 151.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, 162.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, 92.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, 100.

him »⁸⁰⁹. De la deuxième, il n'attend qu'une consommation charnelle : « his favourite fuck »⁸¹⁰. Eddie exploite les femmes autant qu'il est exploité⁸¹¹.

Le rapport des personnages au sexe prend des allures de marchandisation et d'exploitation, reflet d'une logique capitaliste empreinte de violence et d'une certaine confrontation, éléments caractéristiques de la politique économique de Margaret Thatcher. Dans *The Black Album*, Chili, le frère de Shahid est un personnage qui se qualifie de prédateur sexuel teinté d'idéaux thatchériens : « Chili called himself a predator. When a woman offered herself – it was the most satisfying moment. Often, it wasn't even necessary to sleep with her. A look in her eyes, of eagerness, gladness, acquiescence, was sufficient »⁸¹². Chili est décrit comme un violeur, qui ne recherche pas tant le sexe, mais davantage une forme de contrôle sur la femme. Deedee et Jamila, des personnages féministes dans *The Black Album* et *The Buddha of Suburbia*, vantent leur sexualité libre. Elles acceptent leurs désirs, leurs pratiques non orthodoxes. Cependant, elles se montrent excessivement dominatrices voire sadiques et semblent suggérer une certaine frustration, un féminisme vengeur et contre-productif. Quand elles sont au contact d'hommes, elles sont souvent consommatrices et se comportent telles des prédatrices qui veulent jouer aux hommes, et ce, parfois de façon stéréotypée. Deedee, dans une posture dominatrice et consommatrice, apprécie le corps de Shahid qu'elle compare à un dessert et qui se soumet à ses moindres désirs :

She had said she liked him naked while she was dressed. [...] she sat up and licked her lips. He shrank back.
 'You're looking at me as if I were a piece of cake. What are you thinking?'
 'I deserve you. I'm going to like eating you. Here. Here, I said.' On his knees he went to her.⁸¹³

⁸⁰⁹ *Ibid.*, 93.

⁸¹⁰ *Idem.*

⁸¹¹ Dans *The Last Word*, le traitement du sexe n'est pas comparable aux autres œuvres de Kureishi : il est très limité et peu d'exemples étayent notre propos. Après la mort de sa mère, Harry consomme les femmes, et ce, très jeune, dès treize ans. Il lui arrive d'avoir des rapports sexuels avec cinq femmes par jour, son record, et n'hésite pas à les comparer à un repas, se montrant sexiste tout comme Mamoon. H. Kureishi, *The Last Word*, *op. cit.*, 50, 81 et 82.

⁸¹² H. Kureishi, *The Black Album*, *op. cit.*, 56.

⁸¹³ *Ibid.*, 123.

Deedee prend des allures d'ogresse, se nourrissant de chair humaine et de petits enfants. Elle se lèche les babines (« licked her lips »), se montre autoritaire en donnant des ordres à Shahid (« Here. Here, I said ») dont la posture est progressivement enfantine et régressive : il commence par reculer (« shrank back ») et se mettre à quatre pattes (« on his knees »). À la fin du passage, Deedee en fera une poupée vivante, paroxysme de la réification. Quand bien même elle domine sexuellement Shahid, Kureishi montre que l'objectification des sexes peut être réciproque. Face à Shahid qui prend des allures de spectateurs, Deedee fera de sa sexualité un spectacle, un produit pornographique : « the drug, making her smiling face waxy, rended her in magazine soft-focus; without losing her soul she was turning herself into pornography »⁸¹⁴. Quand bien même les deux sexes se réifient, Deedee reste à l'initiative de cette marchandisation des corps. L'amour ne sera pas épargné pour autant par cette logique capitaliste :

without a fixed morality [...] love was impossible [...] people merely rented each other [...] they hoped to obtain pleasure and distraction; they even hoped to discover something which would complete them [...]. Surely, though, lovemaking was an exchange of skills and performances? [...] They had been tourists in one another's lives.⁸¹⁵

L'amour revêt une dimension capitaliste renforcée par le champ lexical de l'appropriation et de la domination du corps : « rented », « obtain », « exchange », « tourists », faisant écho à Karim qui redoute d'aimer Eleanor car il voit en l'amour une forme de possession de l'autre dans *The Buddha of Suburbia* : « I didn't want to feel this deeply: the disturbance, the possession »⁸¹⁶.

Chez Coe, le sexe ne revêt pas une dimension aussi sociale et politique que chez Kureishi. Il est davantage exploité à des fins comiques ou tragiques oscillant entre une légèreté et une certaine tristesse, la marque de fabrique de Coe. S'il n'est pas synonyme de remise en cause de l'ordre établi ni d'une monnaie d'échange, le sexe est néanmoins ce qu'il reste quand les visions politiques des personnages semblent irréconciliables, soulignant ainsi l'absence de communication et une certaine distance émotionnelle. Il devient la seule chose qui permet d'unir les

⁸¹⁴ *Ibid.*, 125.

⁸¹⁵ *Ibid.*, 247.

⁸¹⁶ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 188.

individus. Dans *Middle England*, le sexe est ce qui lie physiquement Sophie et Ian⁸¹⁷ pour mieux souligner leur distance émotionnelle et idéologique. Les descriptions où le couple échange et partage sont souvent voire uniquement associées à des échanges sexuels. Quand elle se rend chez lui au début du roman, la description de Ian par Sophie tourne principalement autour de qualités physiques : elle est en effet séduite par son sex-appeal et apprécie sentir son érection contre son bas ventre⁸¹⁸. Le chapitre commence et est rythmé par leurs ébats⁸¹⁹, par la description des goûts sexuels de Ian à travers ses magazines masculins *Stuff*⁸²⁰, et se termine par une scène sexuelle de façon elliptique⁸²¹. Après cette première nuit d'ébats sexuels, on comprend que seul le sexe pourra les lier puisque dès le lever du jour, leurs divergences politiques sont suggérées : Ian lui propose, en sortant du lit, d'aller acheter le *Sunday Times*, journal conservateur, qui elle préfère l'*Observer*, journal progressiste⁸²². Dès le début du roman, le sexe annonce l'absence de communication et l'écart qui se crée entre ces deux personnages : l'absence de points communs et les divergences politiques autour du Brexit finiront par ébranler ce couple⁸²³. Alors que le sexe dans *Middle England* paraît être le dernier moyen de communiquer ou d'entrer en communion avec l'autre, la réflexion que Kureishi propose dans *Intimacy* est diamétralement opposée. Le désir serait en effet un moyen de communication supérieur aux mots, le point culminant d'une forme d'intimité. Ce court roman foisonne de passages et de déclarations très crus de Jay qui donnent à penser que le sexe serait un moyen d'accéder à la communication avec l'autre et soi, permettant de fuir une profonde solitude et la crise existentielle que rencontre le personnage. Cette idée est reprise dans l'adaptation cinématographique par Patrice Chéreau où le réalisateur, tout comme Kureishi, déconstruit la notion idéalisée de la sexualité. Les deux amants se jettent l'un sur

⁸¹⁷ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 51 et 55.

⁸¹⁸ *Ibid.*, 160.

⁸¹⁹ *Ibid.*, 51 et 55.

⁸²⁰ *Ibid.*, 53.

⁸²¹ *Ibid.*, 55.

⁸²² *Ibid.*, 51.

⁸²³ *Ibid.*, 52.

l'autre, s'engagent dans une sexualité bestiale sans préliminaires sur le tapis d'une pièce sombre, sale et délabrée⁸²⁴.

En conclusion, le sexe est une notion que Kureishi décortique et déconstruit pour, paradoxalement, mieux construire ses personnages. Il devient ainsi la colonne vertébrale de nombreux romans, le réceptacle d'une analyse pluridisciplinaire : politique en révélant des stratégies de domination et de pouvoir, social car associé à un discours sur les différentes strates de la société britannique, économique de par la réification et la marchandisation qu'il implique et met en image. La conception que les personnages ont de leur sexualité sera une carte d'identité pour mieux sonder leur milieu social, politique et idéologique. À travers cette symbolique et esthétique oscillatoire du sexe, entre arme et marchandise, entre réification culturelle et produit du capitalisme, se lit une transition entre deux époques marquantes dans l'histoire de la Grande-Bretagne, celle de l'hédonisme des années 1960 à une autre caractérisée par les politiques capitalistes des années 1980. Toutefois, ces problématiques liées au sexe chez Kureishi évolueront : l'écrivain passera d'une lecture sociale et politique à celle d'une exploration du sens et du désir dans ses œuvres comme *Intimacy*, *The Nothing* ou *The Last Word*.

⁸²⁴ Patrice Chéreau, *Intimacy*, Studiocanal, 2001, 4:35.

B. GENRES ET OSCILLATION

Le genre est un champ d'études qui s'est considérablement développé ces dernières décennies, mais cet attrait pour les problématiques qu'il sous-tend et fait émerger n'est pas récent : Oscar Wilde, dans ses pièces de théâtre telles que *The Importance of Being Earnest*, *Lady Windermere's Fan* ou *A Woman of No Importance*, attire déjà l'attention sur l'assignation de rôles sociaux et familiaux sur le genre pendant l'époque victorienne. Ses œuvres permettent de déconstruire les codes traditionnels et patriarcaux de la société britannique en jouant sur l'inversion des genres et le renversement des rapports de force au sein de la famille. Sur le plan théorique, une des premières voix à aborder ces questions en France est Simone de Beauvoir, qui montre que le genre relève d'une production sociale, d'où sa célèbre expression : « On ne naît pas femme, on le devient ». Les travaux de la philosophe et cette citation qui marquera durablement les esprits dans son essai philosophique *Le Deuxième Sexe* en 1949, ouvrent la voie à de nombreuses recherches dont celles de Butler. La philosophe américaine revient, dans son célèbre essai philosophique de 1990, *Gender Trouble*, sur cette citation de Beauvoir et va plus loin dans la dissociation entre genre et sexe en conceptualisant la notion de performance du genre. Dans la même optique que l'esthétique et la politique oscillatoire du sexe, le genre semble influencer sur la conception identitaire et se lire au prisme d'une myriade de disciplines, ce qui nourrit son caractère performatif et renforce une éventuelle éthique et politique visant à déconstruire une vision traditionnellement binaire du genre⁸²⁵.

Force est de constater que Kureishi manifeste une réelle volonté de dépasser ce schéma binaire et opposé des genres féminin et masculin, et ce, grâce à une esthétique oscillatoire des genres dans ses romans. En effet, ces personnages naviguent, brouillent et traversent les différents genres au point d'interroger la

⁸²⁵ Les études de genres forment un champ de recherche pluri-disciplinaire dont la théorie critique est prolifique. Dans le cadre de cette section, notre démarche se concentre principalement sur les effets oscillatoires entre le masculin et le féminin, le caractère performatif du genre ainsi que les trois modèles – patriarcal, féministe, postmoderne – visant à conceptualiser cette notion.

pertinence de leur étiquette. Ce décroisement entrera d'ailleurs en opposition avec la vision très patriarcale voire misogyne des protagonistes de *Intimacy*, *The Last Word* ou *The Nothing*.

À travers cette esthétique oscillatoire des genres, ne pourrions-nous pas entrevoir les prémises d'une autre voie, d'un troisième genre où l'individu se définirait comme étant ni homme ni femme (« neither »), ou à la fois homme et femme (« both ») ? Est-ce que l'un ou les deux écrivains proposeraient un modèle dans lequel l'identité de genre serait glissements, permutations voire réinventions ? L'oscillation pourrait ainsi incarner un état alternatif comme dans son sens anglais, une fusion des deux genres où ces brouillages et croisements oscillent entre le féminin et le masculin, déconstruisant et faisant voler en éclat ce système binaire traditionnel. Les personnages qui renégocient et subvertissent les distinctions de genre, sans mentionner les relations amoureuses défiant d'une certaine façon l'hétéronormativité, rejoignent cette dynamique du « both-neither » de van den Akker et Vermeulen. Il convient de rappeler que cette partie traitera de l'identité de genre et non de l'identité sexuelle, même si cette dernière est fortement imbriquée à la première et se révèle, à travers certains exemples que nous présenterons, être un mécanisme activateur de cette destruction des genres dans notre analyse en plus de s'inscrire dans une logique de subversion d'une matrice hétérosexuelle. L'oscillation serait donc une façon de rompre la dissymétrie de la distribution des valeurs de genre et de dénoncer l'arbitraire des assignations identitaires qui nous pousseraient à devoir choisir, encore une fois, entre deux modèles, entre deux possibilités. Sur le plan épistémologique, l'étude du genre semble manifester une logique oscillatoire entre la construction qu'elle implique de par son caractère performatif, et la déconstruction des conventions sociales et des identités sexuelles qu'elle provoque. Nous verrons que la fiction n'est pas seulement un locus où prennent forme des conceptualisations sur le genre, mais elle est également vectrice de nouvelles formes d'expression et de significations à ce sujet prônant l'acceptation sociale et éthique de nouvelles formes d'identités fluides, changeantes et multiples. Le roman, notamment sa structure

narrative devient ainsi : « the place where ideology is coiled »⁸²⁶. Afin d'ancrer notre propos et notre corpus dans un cadre théorique clair, rappelons l'existence de trois modèles qui visent à conceptualiser le genre et que Kureishi fait osciller : les modèles patriarcal, féministe et postmoderne. En plus de cette oscillation des genres, nous pourrions ainsi constater qu'une oscillation épistémologique et théorique du genre semble se profiler.

Dans les romans de Kureishi, les oscillations entre le masculin et le féminin sont associées à l'idée que le genre relève d'une construction sociale qui s'inscrit dans une logique de performance, comme le suggère le célèbre ouvrage de Butler, *Gender Trouble*⁸²⁷. Autrement dit, en construisant le genre – statique et dynamique – de ces personnages, Kureishi entend tisser leur toile sociale. Dès le début du roman, Karim se construit en opposition à son père qui est l'archétype de la masculinité et d'une certaine façon d'une hétéronormativité excessive dont les paradigmes sont : sa pilosité luxuriante, sa nudité décomplexée, sa musculature impressionnante, un sexe qui laisse penser qu'il est imposant car visible à travers ses habits, sans oublier la position suggestive de la position du poirier qui met en relief ses attributs, son pénis et ses testicules⁸²⁸. Quant à Karim, il a les cheveux longs et une silhouette androgyne, il porte du rose, un serre-tête⁸²⁹, de l'eyeliner et du vernis⁸³⁰, qualifie son torse de « tits »⁸³¹, brouillant la frontière entre les genres⁸³². Karim s'habille d'une telle façon que Charlie le qualifie de « pearly queen »⁸³³. Le père de Karim est le parangon de ce modèle patriarcal et naturaliste fondé sur une « division bicatégorique des sexes »⁸³⁴, assignant des rôles sociaux différents aux

⁸²⁶ Rachel Blau DuPlessis, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana UP, 1985, 5.

⁸²⁷ J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, *op. cit.*

⁸²⁸ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 4.

⁸²⁹ *Ibid.*, 16.

⁸³⁰ *Ibid.*, 206.

⁸³¹ *Ibid.*, 97.

⁸³² *Ibid.*, 16 et 41.

⁸³³ *Ibid.*, 16.

⁸³⁴ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Les Conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, 19(2), 5–27, 2006, 7, <https://doi.org/10.7202/014841ar> (dernière consultation le 15 septembre 2022).

hommes et aux femmes et que Karim rejette. Après qu'il découvre que son fils a des vues sur Eleanor, Haroon est d'ailleurs rassuré :

This was a relief to my father, I knew, who was so terrified that I might turn out to be gay that he could never bring himself to mention the matter. In his Muslim mind it was bad to enough being a woman; being a man and denying your male sex was perverse and self-destructive.⁸³⁵

Karim s'opposera à cette conception traditionnaliste où le sexe biologique devient un élément déterminant du genre, où le comportement devient un produit culturel et ici, religieux : « [i]n his Muslim mind ». La mère de Karim, personnage quasi-inexistant dans les ouvrages et articles sur la fiction de Kureishi, est pourtant symptomatique d'un binarisme naturaliste et d'une lecture patriarcale du genre qui contribuent à construire l'écart avec la conception du genre de Karim. Margaret est une mère qui répond aux standards de la ménagère discrète et impassible, associée à une certaine domesticité et à l'univers de la cuisine, où elle se trouve souvent. Elle fait le ménage et la cuisine dans cette maison⁸³⁶, tricote et lit des romans à l'eau de rose de Catherine Cookson⁸³⁷. Elle paraît avoir une vie rythmée par la routine, révélatrice d'une identité fixe. Sa description physique contribue à cette « genrification » sociale frisant la caricature de la ménagère de la classe moyenne : elle porte un tablier à fleurs et fait partie du décor de la cuisine au point que son fils décrit son corps comme un objet qu'elle n'a jamais exploré. Le seul objet qu'elle contrôlera est son poste de télévision lui permettant de s'évader comme toute bonne ménagère : « The TV was her only area of absolute authority »⁸³⁸. Margaret est le symbole de l'abnégation et du sacrifice attendus dans un schéma patriarcal (« Mum did the washing up as usual and no one helped her »⁸³⁹), et Haroon prend le rôle du patriarche qui peut se permettre des écarts de conduite : « Dad had firm ideas about the division of labour between men and women »⁸⁴⁰. Margaret est en effet au courant de la relation adultérine de son mari avec Eva,

⁸³⁵ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 174.

⁸³⁶ *Ibid.*, 19.

⁸³⁷ *Ibid.*, 20.

⁸³⁸ *Idem.*

⁸³⁹ *Ibid.*, 19.

⁸⁴⁰ *Idem.*

mais demeure silencieuse⁸⁴¹. Elle n'a de cesse de nourrir une vision très manichéenne des hommes et des femmes, renforçant la dichotomie traditionnelle du genre : « She said she'd never liked men because they were torturers »⁸⁴².

À l'instar de Karim, Charlie est un personnage qui brouille également les frontières aussi bien en matière de sexe que de genre. Il a les cheveux longs et une apparence androgyne comme Karim⁸⁴³. L'illustration de cette oscillation s'opère à travers les nombreuses références et comparaisons à David Bowie. Charlie est décrit comme un personnage ressemblant à ce chanteur. La banlieue de Bromley dans *The Buddha of Suburbia* est d'ailleurs l'endroit où Bowie a grandi. Karim demande à son père de s'arrêter au Three Tuns Pub à Beckenham où la carrière de l'artiste a commencé. Le personnage de Bowie est présent à travers tout le roman, tout comme Prince – personnage comparable – jouant avec les codes du genre dans *The Black Album*. Au début du roman, Deedee demande à Shahid ce qu'il pense de Prince, artiste dont il est un grand fan et dont l'affiche est sur le mur de Deedee :

'He's half black and half white, half man, half woman, half size, feminine but macho, too. His work contains and extends the history of black American music, Little Richard, James Brown, Sly Stone, Hendrix...'

'He's a river of talent. He can play soul and funk and rock and rap'.⁸⁴⁴

Prince a sorti un album intitulé *The Black Album* en 1987, auquel le roman fait référence, et les points communs avec Shahid sont nombreux : le goût pour le travestissement et le maquillage ainsi que les tendances sadomasochistes sont autant d'éléments permettant aux deux personnages de brouiller la frontière des genres et d'éviter toute construction rigide de l'identité.

Bien que cette partie se focalise sur le genre et non sur l'identité sexuelle, remarquons que les pratiques sexuelles se voient dépourvues de leur « genrisation » sociale et culturelle : Charlie et Karim se font pénétrer ou insèrent des objets dans leur anus, pratiques relevant davantage du féminin que du masculin dans un modèle

⁸⁴¹ *Idem.*

⁸⁴² *Idem.*

⁸⁴³ *Ibid.* 14.

⁸⁴⁴ H. Kureishi, *The Black Album*, *op. cit.*, 29-30.

patriarcal. Karim confie : « I like objects – the ends of brushes, pens, fingers – up my arse »⁸⁴⁵. Dans cette logique d'inversion du rôle des genres appliqués dans un contexte sexuel, Charlie devient l'objet sexuel de Frankie, une femme qui lui insère une bougie dans l'anus et lui inflige des sévices corporels, lors de la scène de BDSM⁸⁴⁶.

D'autres personnages secondaires participent à cette logique oscillatoire sur le plan du genre dans *The Buddha of Suburbia*. Changez et Allie font l'objet d'une féminisation évidente. Après la naissance du fils de Jamila et Changez, ce dernier commence à développer une poitrine. Il prend des allures de Shéhérazade qui raconte des contes tous les soirs à Jamila, des histoires qui sont reliées les unes aux autres comme celles des *Mille et une nuits* et ont pour sujet l'orient. Contrairement à Jamila caractérisée par son activisme et sa mobilité, Changez reste souvent à la maison où il fait la poussière en portant les habits de son épouse⁸⁴⁷, une robe de chambre en soie rose et un foulard autour de la tête. Telle une ménagère dont la comparaison avec Margaret est flagrante, il est le symbole du sacrifice et de l'indulgence. Changez accepte et pardonne toujours les écarts de conduite adultérins de Jamila, et ce, même sous son propre toit : « She could do what she wanted and Changez would always put her first; he loved her more than he loved himself »⁸⁴⁸. Avec Allie, le petit frère de Karim, il est davantage question de brouillage des genres. Très sensible à l'esthétique, il porte un pyjama en soie rouge avant de se coucher⁸⁴⁹, une charlotte pour dompter ses cheveux⁸⁵⁰, lit des magazines tels que *Vogue*, *Harper's* and *Queen*⁸⁵¹ et veut devenir danseur classique⁸⁵². Aunt Jean le trouvera féminin (« girlish ») car il change de tenue trois fois par jour et soupçonne qu'il s'épile les sourcils. Sa conception de la masculinité, archétype

⁸⁴⁵ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, op. cit, 55.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, 255.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, 182.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, 275.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, 19.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, 4.

⁸⁵¹ *Ibid.*, 19.

⁸⁵² *Idem.*

du modèle patriarcal, n'exprimera aucune oscillation : « Men are supposed to be hairy, Karim. Hirsuteness is a characteristic of real men »⁸⁵³.

Les femmes chez Kureishi ne sont pas épargnées par ces jeux d'inversion proposant une lecture féministe du genre quelque peu caricaturale de la masculinité, forcément synonyme de domination du féminin ou mettant en scène un féminisme castrateur. Le modèle féministe du genre, ayant pour objectif de lutter pour l'égalité des sexes, combat l'idée d'une essence féminine qui justifierait la domination masculine. Jamila est un personnage que son féminisme rend paradoxalement très masculine, et ce, dans une dimension violente et stéréotypée. Elle a de la moustache, des rapports avec des femmes et des hommes, multipliant les partenaires au point de donner l'impression qu'elle les consomme tel un Dom Juan, et n'hésite pas à battre son mari. Eleanor est un autre personnage se montrant masculine en matière de sexualité en prenant de nombreuses initiatives et en sexualisant Karim⁸⁵⁴. Dans *The Black Album*, Kureishi nous offre une masculinité féminine qui interroge le caractère féministe de Deedee. Lorsqu'elle a des rapports sexuels avec Shahid, celle-ci adopte un comportement masculin, caricatural du macho agressif : « she had really screwed him, getting on top, not sitting up, but lying on him, legs straddling his, shoving down on his cock. He had thrown his arms out, saying, 'I want you to fuck me.' 'Don't worry,' she had panted. 'Leave it to me »⁸⁵⁵. La scène sexuelle entre Shahid et Deedee peut également être interprétée comme une scène de vengeance féministe et d'émasculatation. Durant cette scène, Deedee est dominante à n'en point douter et sa posture s'apparente à celle d'une ogresse. Ces caractéristiques, qui sont habituellement attribuées au sexe opposé, questionnent au passage la pertinence de ces personnages se revendiquant féministes. Deedee et Jamila, qui occupent une place centrale dans les deux romans, affichent un féminisme qui paraît radical voire castrateur, où les femmes se transforment en hommes répétant ainsi des schémas de domination et d'oppression. Les rapports qu'elles entretiennent ne semblent pas prôner l'égalité

⁸⁵³ *Ibid.*, 103.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, 190.

⁸⁵⁵ H. Kureishi, *The Black Album*, *op. cit.*, 118.

des sexes mais une domination sur les plans idéologique, politique et sexuel. Jamila qui vante les mérites d'une justice sociale à travers ses lectures et ses références à de grandes figures féministes⁸⁵⁶, se comporte de façon tyrannique avec Karim sur le plan intellectuel et sexuel. Le contrôle qu'elle exerce s'installe aussi bien dans l'esprit que sur le corps de Karim⁸⁵⁷. De manière similaire, Deedee tente d'asservir la pensée de Shahid, à l'instar de ses étudiants qu'elle essaie de façonner selon ses valeurs féministes et euro-centriques. Cette domination idéologique se lit également sur le plan sexuel où des jeux d'inversion forcés ont lieu. Le féminisme de ces deux personnages atteint son paroxysme lors de ces scènes où le sexe devient le locus d'une masculinisation exacerbée et d'une féminisation subie faisant écho aux théories de l'envie du pénis et de la castration de Freud⁸⁵⁸, reprises par Lacan. Deedee et Jamila paraissent être en guerre contre les hommes, d'où ce désir d'inversion du genre et d'une substitution au masculin – le désir d'être le phallus⁸⁵⁹ – qu'elles associent au pouvoir. Ces éléments observables sur le plan esthétique voire psychanalytique permettent à Kureishi de déconstruire les idéaux et les stratégies de chaque groupe communautaire qu'il décrit afin de mieux en révéler les ambiguïtés et les contradictions : le féminisme censé prôner une certaine égalité conduit paradoxalement à la reproduction de nouveaux rapports de force entre les sexes. De plus, il n'offre aucune autre possibilité si ce n'est celle d'une réappropriation du sexe opposé permettant de conserver une division des sexes et une dualité des genres. Ces personnages semblent être influencés par une logique freudienne et lacanienne qui, en fondant le féminin par rapport au masculin, nourrit ce binarisme et une hégémonie masculine. Kureishi paraît ainsi osciller entre des personnages féministes qui renversent les genres traditionnels, proposant ainsi d'autres possibilités ontologiques, mais fait écho à des idées qui alimentent

⁸⁵⁶ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 52.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, 107, 216 et 195.

⁸⁵⁸ Sol Aparicio, « Les Signifiants freudiens de la féminité », *Champ lacanien*, 2008/1 (n°6), 147-156, <https://www.cairn.info/revue-champ-lacanien-2008-1-page-147.htm> (dernière consultation le 29 juillet 2023).

⁸⁵⁹ Paula Gruman, « Le Sexe unique, la norme du phallus et l'abjection de la femme chez Freud et Lacan », *Recherches en psychanalyse*, 2020/1 (n°29), 74-83, <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2020-1-page-74.htm> (dernière consultation le 29 juillet 2023).

paradoxalement cette dichotomie du masculin et du féminin à savoir l'importance conférée à la castration et à l'envie du pénis chez Freud ou la centralité du manque du phallus dans les travaux de Lacan⁸⁶⁰.

Dans cette dynamique où Kureishi renverse les rôles et les stéréotypes attribués aux genres, l'écrivain invite également à une réflexion sur la liberté, la performance des genres, l'oscillation entre liberté et passivité, à travers des rôles dynamiques. Shahid est en effet un personnage qui brouille les frontières du genre : il est construit, à l'instar de Karim dans *The Buddha of Suburbia*, en opposition avec son père et son frère Chili qui eux représentent une masculinité calquée sur le modèle patriarcal. Ils sont l'occasion d'explorer différents types de masculinité⁸⁶¹, bien qu'empreints d'une forte dichotomie. Chili et son père trouvent que l'intérêt de Shahid pour les livres est féminin et improductif, une honte pour la famille⁸⁶². Sur le plan physique, Chili est ravi que son frère ait moins l'air d'une femme lorsqu'il retire ses lunettes et qu'il a les cheveux plus courts⁸⁶³. Dans cette logique oscillatoire des genres, la scène de travestissement entre Shahid et Deedee est en outre le parfait exemple d'un renversement des genres : il entre dans la peau d'une femme et elle est à son tour masculinisée.

L'usage de déguisement et du travestissement n'est pas nouveau en littérature et ne doit pas être automatiquement associé aux théories postmodernes. En plus de confier des rôles féminins à des acteurs masculins, William Shakespeare a souvent eu recours à ce ressort dramatique dans ses pièces de théâtre, que ce soit dans ses tragédies, comédies ou pièces historiques. Prenons l'exemple du Duc dans *Measure for Measure*, déguisé en moine pour mieux observer son duché ou Luciento déguisé en professeur de lettres pour séduire Bianca dans *The Taming of the Shrew*. En matière de travestissement, c'est souvent la femme qui se transformera en homme, notamment à travers le rôle de page pour s'enquérir d'informations. Rosalinde devient Ganymède dans *As You Like It*, Imogène devient un page dans

⁸⁶⁰ *Idem.*

⁸⁶¹ H. Kureishi, *The Black Album*, *op. cit.*, 131.

⁸⁶² *Ibid.*, 46.

⁸⁶³ *Ibid.*, 47.

Cymbeline, Viola devient Cesario dans *Twelfth Night*. D'après Éloïse Gelberger, seulement deux hommes se transformeraient en femmes dans les œuvres de Shakespeare⁸⁶⁴ : un page se travestit en femme pour tromper Sly dans *The Taming of the Shrew*, et Falstaff se travestit pour fuir un mari jaloux dans *The Merry Wives of Windsor*. Toutefois, les enjeux ne sont pas les mêmes : contrairement à Shakespeare qui utilise ces jeux d'inversion pour surveiller, épier, sonder le cœur de certains de ses personnages, Kureishi y a recours pour remettre en cause le système binaire autour du genre et du sexe.

Dans *The Black Album*, Deedee fait de Shahid sa poupée en l'habillant et en le maquillant, montrant qu'elle contrôle et construit son genre : « She'd been wanting to wear make-up since she first saw him; she was certain he'd looked good »⁸⁶⁵. Les habits que Deedee fait porter à Shahid participent de cette construction et déconstruction du genre. Comme le montre Boisclair dans son analyse de la confusion identitaire⁸⁶⁶, l'appareil vestimentaire est un puissant dispositif dans la construction du genre : « le dispositif vestimentaire est un appareil sémiotique puissant dans la fabrication et la diffusion du genre et que ce dernier tient davantage à des dispositifs extérieurs qu'à une quelconque essence intrinsèque »⁸⁶⁷.

Contrairement à Chili, décrit comme une caricature phallogratique et qui apprécie contrôler les femmes⁸⁶⁸, Shahid n'aspire à aucun contrôle sur Deedee : il est à genoux devant elle et refuse d'adopter une quelconque caractéristique masculine clichée⁸⁶⁹. Deedee reste habillée au début de la scène et lui se met à se déshabiller : elle aime d'ailleurs le voir déshabillé quand elle même conserve ses habits. Shahid est troublé, désorienté (« It troubled him; he felt as if he were losing himself »⁸⁷⁰), et se laisse être possédé : « he let her take over; it was a relief [...] he

⁸⁶⁴ Éloïse Gelberger, « Déguisement et travestissement chez Shakespeare », *Études théâtrales*, vol. 36, n°2, 2006, 103-111, 107.

⁸⁶⁵ H. Kureishi, *The Black Album*, *op. cit.*, 123.

⁸⁶⁶ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Les Conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *op. cit.*, 17.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, 18.

⁸⁶⁸ H. Kureishi, *The Black Album*, *op. cit.*, 49-50.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, 125.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, 124.

didn't have to take the lead »⁸⁷¹. La domination de Deedee s'effectue également sur le plan linguistique quand Shahid pose une question (« 'Now?' he said »⁸⁷²), elle lui répond : « There's only now »⁸⁷³. Cette scène n'est pas réduite à un renversement des genres et de ses rôles assignés où Shahid serait opprimé : le personnage semble avoir toujours un degré de liberté dans cette transformation qui paraît aliénante. De façon oscillatoire, le personnage masculin est soumis tout en désirant cette soumission. Shahid accepte cette féminisation au point d'en jouer à son tour : « Beyond embarrassment, in a walking dance, he swung his hips and arms, throwing his head back, pouting, kicking his legs out, showing his arse and cock »⁸⁷⁴. Il y prend même du plaisir : « he liked the feel of his new female face. He could be demure; flirtatious, teasing, a star [...] a certain responsibility had been removed »⁸⁷⁵. Au sein même de cette oscillation des genres résiderait une logique paradoxale oscillant entre soumission et liberté. L'acte sexuel devient pour Shahid un acte de pure liberté où il accepte et se délecte de cette domination qui fait au passage voler en éclat la conceptualisation d'une quelconque identité masculine. Ce passage est un clin d'œil à la conception postmoderne du genre dont la notion de performance est la caractéristique fondamentale. Deedee lui donne des instructions et lui demande de prendre différentes poses : syllepse stylistique du caractère performatif des genres.

Le modèle postmoderne se caractérise par « le refus d'associer automatiquement le masculin à un corps d'homme et le féminin à un corps de femme »⁸⁷⁶. Ce troisième modèle, après le modèle patriarcal et féministe, est dit « postmoderne » ou « relatif ». Il n'accorde aucune signification ni valeur intrinsèque au sexe comme au genre, qu'elles soient négatives ou positives, défiant toute assignation identitaire binaire. Ce modèle vise à offrir davantage de possibilités :

⁸⁷¹ *Idem.*

⁸⁷² *Ibid.*, 123.

⁸⁷³ *Idem.*

⁸⁷⁴ *Idem.*

⁸⁷⁵ *Idem.*

⁸⁷⁶ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Les Conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *op. cit.*, 9.

Ce qu'il faut, c'est une perméabilité maximale entre les différents champs de signification, et les activités qui s'y rattachent, afin que soit rendu possible aux individus de développer les facultés qu'ils peuvent et veulent investir et non celles que des registres hérités prévoient pour eux selon leur appartenance à tel sexe/genre ou à tel groupe social.⁸⁷⁷

Ce troisième modèle, en cours d'élaboration, souligne que le sexe comme organe du corps est totalisant. Il devient un déterminant identitaire qui définit des rôles à l'homme et à la femme et construit son genre, comme le soulignent Butler dans *Gender Trouble* ou Christine Delphy dans *L'Ennemi principal*, deux chercheuses qui conceptualisent le genre comme performance et construction sociale. Le sexe est donc culture car il est la manifestation d'une pensée, d'une idéologie culturelle dans un contexte donné, nous attribuant des rôles prédéfinis dès la naissance. Comme le fait remarquer Isabelle Boisclair, le sexe est ainsi « une élaboration réflexive », « le fruit d'une opération cognitive » et c'est ce constat dans ce troisième modèle postmoderne qui permet de dépasser la formation d'une identité de genre fixe et normative, nous invitant à l'autodéfinition. Mais il est également politique car « il remet en question la pertinence même de fonder notre organisation sociale autour de la pensée du sexe et de l'individu », l'éclatement du système binaire a fait naître de nombreuses conceptions et éventuellement de nouvelles redistributions⁸⁷⁸. Pour Boisclair, la question n'est pas de nier l'existence de ces différences, mais de remettre en cause leur usage politique et de les considérer dans un nouveau cadre, axiologique et non binaire⁸⁷⁹. Après l'éclatement de ce système binaire et hétéronormatif paraissant désuet, les écrivains semblent se tourner un vers un cadre du multiple, de l'effacement et de l'oscillation des frontières qui interroge la pertinence et la légitimité de l'identification sexuelle impliquant un traitement différent selon le genre.

⁸⁷⁷ Alice Pechriggl, *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres*, t. I., Du corps à l'imaginaire civique, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2000, 294.

⁸⁷⁸ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Les Conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *op. cit.*, 10.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, 10.

Dans un débat sur la BBC en 2019⁸⁸⁰, Coe met en évidence l'importance des questions sur le genre dans notre société qui, à l'instar du Brexit, serait source d'une division nationale et plus particulièrement générationnelle. L'écrivain reconnaît que les problématiques liées au genre représentent un enjeu qu'il tente d'introduire dans sa fiction, notamment à travers les caractéristiques « non binaires »⁸⁸¹ et « fluides »⁸⁸² du concept se révélant dans l'air du temps. Le personnage transidentitaire dans *Middle England*, qui pourrait être le terreau d'une exploration aussi bien sur le plan de l'identité sexuelle que du genre, semble pourtant secondaire, voire insignifiant, dans ce roman. Il serait davantage une preuve que cette thématique existe bel et bien sans pour autant incarner un discours et une réflexion éclairante sur ce concept : certes Sophie perdra son poste à cause d'Emily Shamma, personnage transidentitaire, mais les échanges entre les deux personnages seront très limités. Il y en aura seulement deux, un en cours et un autre à l'hôpital.

En revanche, l'intrigue de *The House of Sleep* est novatrice en 1997 et elle est l'illustration du goût de Coe pour l'expérimentation narrative et l'exploration de problématiques contemporaines. Ayant pour sujet la transition sexuelle et du genre, thématique annoncée dès le début du roman à travers les propos de Veronica : « Gender's everywhere »⁸⁸³, l'écrivain relate l'histoire de Robert qui, éperdument amoureux de Sarah, découvre qu'elle est lesbienne et décide de changer de sexe pour elle. Dans cette œuvre, le passage du sexe mâle au sexe femelle implique une transition physique du masculin au féminin dont la logique paraît plus transitionnelle qu'oscillatoire, quand bien même Robert se présente sous ce nom et non en tant que Cleo à la dernière ligne du roman : « It's me: Robert »⁸⁸⁴. Dans cette transition qui revêt deux fonctions – gagner l'amour de Sarah et mettre fin à une masculinité que Robert ne supporte plus –, la transformation ne semble pas

⁸⁸⁰ Jonathan Coe, « Jonathan Coe: The Way We Think About Gender Is Changing », *BBC News*, 14 January 2019, <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-46866234> (dernière consultation le 10 septembre 2022).

⁸⁸¹ *Idem*.

⁸⁸² *Idem*.

⁸⁸³ Jonathan Coe, *The House of Sleep* (1997), London, Penguin Books, 2014, 6.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, 330.

offrir d'alternances entre le féminin et le masculin. Elle commence par une allure androgyne, s'ensuivent des vêtements féminins, du maquillage, un traitement hormonal⁸⁸⁵ et finalement une réassignation sexuelle⁸⁸⁶. Pourtant, des jeux d'oscillation semblent s'installer au prisme de diverses représentations de la masculinité et l'introduction d'éléments appartenant au genre « romance » voire « chick literature » chez de nombreux protagonistes masculins. Ainsi, la souffrance amoureuse ou la vulnérabilité, des émotions qui ont souvent été genrées dans la littérature, dépassent la frontière des genres dans les romans de Coe.

Nombreux sont les passages où Robert évoque son malaise voire dégoût à l'égard de son genre⁸⁸⁷ et de son sexe⁸⁸⁸. La scène du bain⁸⁸⁹ est la plus représentative d'une déconstruction d'un idéal masculin : Robert se rase le corps en insistant sur sa pomme d'Adam, marqueur masculin qui le dérange, ressent du dégoût pour sa pilosité à plusieurs reprises⁸⁹⁰, et s'adonne à un rasage de sa jambe dont la description dégage une forte connotation féminine voire érotique⁸⁹¹. Cette autre possibilité d'envisager le masculin contraste et oscille non seulement avec la masculinité de Gregory – personnage phallocentrique –, mais également avec celle de souvenirs douloureux liés à l'enfance⁸⁹² ou du père de Robert : « 'If a woman ever sees you like that, she'll despise you. No woman likes a man to be weak. You want respect. Nobody respects a cry-baby.' »⁸⁹³. Gregory est un personnage misogyne dont les rapports sexuels avec Sarah ressemblent à des viols à de nombreuses reprises : la sexualité de cette dernière est subie, forcée et douloureuse⁸⁹⁴. L'enfant prénommé Ruby est également le vecteur d'une vision traditionnelle de la masculinité quand, surprise que Robert se rase les jambes, lui

⁸⁸⁵ *Ibid.*, 299

⁸⁸⁶ *Ibid.*, 303 et 304.

⁸⁸⁷ « He hated his gender: his body ». *Ibid.*, 298.

⁸⁸⁸ « How he loathed and despised this preposterous organ, with its infinitely predictable patterns of behaviour, its changeless, robotic responses to an over-familiar range of visual stimuli ». *Ibid.*, 153.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, 49.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, 49 et 50.

⁸⁹¹ *Idem.*

⁸⁹² Le souvenir douloureux de douches communes : objet de concours de virilité et source de taquineries. *Ibid.*, 50.

⁸⁹³ *Ibid.*, 49.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, 14-15, 17 et 20.

dit : « I thought men only shaved their faces »⁸⁹⁵. De manière similaire, la vision misandre de Véronica, personnage féministe dans ce roman, entre en opposition avec la masculinité de Robert : « all men hate women [...] all men have the potential to become rapists »⁸⁹⁶. Chez Coe, l'esthétique de l'oscillation des genres pourrait ainsi se lire entre un idéal masculin, héritier d'un modèle patriarcal, et une masculinité contrariée qui se lit aussi bien sur le corps de Robert que dans ses sentiments. Affecté par la mort de Muriel, un chat, il redoute que Sarah, l'ayant vu pleurer et surpris en train de se raser les jambes⁸⁹⁷, le trouve sensible et donc faible. Cette sensibilité qui ne serait pas de l'ordre du masculin participe de cette déconstruction de la masculinité permettant à l'écrivain de questionner et de remettre en cause le genre des sentiments.

La littérature a souvent attribué la romance et la souffrance sentimentale à des femmes, ce que Coe renverse en donnant davantage de visibilité à des personnages masculins frustrés et en mal d'amour. Robert se montre très sentimental et les descriptions de ses émotions prennent des allures romantiques hyperboliques⁸⁹⁸ dont la charge féminine est palpable : il se délecte à outrance de chaque moment passé avec Sarah⁸⁹⁹, se fait beau pour sa bien-aimée « he combed his hair hourly and shaved twice a day (including his legs, although it was not for her benefit) »⁹⁰⁰, et imagine des scènes idéalisées de grande joie en sa compagnie :

scenes in which he would be stroking her hair, reaching out for the first tentative clasp of her ear, brushing his lips against the immaculate curve of her ear, kissing the fine down on her neck. For days he sat in his room and dreamed liked this.⁹⁰¹

Robert continue de se livrer à des rêveries amoureuses tout au long du roman : « he was letting his fantasies run away with him »⁹⁰². Robin dans *A Touch of Love*, Benjamin dans *The Rotters' Club*, *The Closed Circle*, *Middle England*, Nathan dans *Number 11*, Michael dans *What a Carve Up!* et Maxwell dans *The Terrible Privacy*

⁸⁹⁵ *Ibid.*, 156.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, 7.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, 50.

⁸⁹⁸ Le terme romantique ici s'entend comme sentimental (« fleur bleue ») et n'est pas lié au romantisme.

⁸⁹⁹ J. Coe, *The House of Sleep*, *op. cit.*, 79.

⁹⁰⁰ *Idem.*

⁹⁰¹ *Idem.*

⁹⁰² *Ibid.*, 155.

of Maxwell Sim sont des protagonistes masculins caractérisés par ce même emballement sentimental et cette tendance à véhiculer une vision sublimée de l'amour, traditionnellement associée à des figures féminines. L'identité figée et idéalisée du masculin est ainsi ébranlée par la représentation de ces hommes vulnérables et amoureux, dont les multiples névroses et les difficultés pour communiquer avec les femmes font figures de proue. Coe paraît ainsi intéressé par l'écriture d'une autre forme voire éthique de la masculinité, qui s'inscrit certes dans l'échec, mais également dans une féminisation du masculin qui n'a de cesse de déconstruire son versant idéal.

L'oscillation peut également se lire lorsqu'un romancier entre dans la peau d'un personnage du sexe opposé, comme le souligne Boisclair : « De même, un romancier ou une romancière qui donne la parole à un ou une protagoniste du sexe opposé [...] montre, dans certains cas, un grand intérêt pour l'Autre et une volonté de traverser la frontière des genres »⁹⁰³. Ce n'est pas le cas de Kureishi, dont l'écriture, nous le verrons, est très caractérisée par des narrateurs presque misogynes et un regard masculin nourrissant la matrice de l'hétérosexualité et de l'hétéronormativité théorisée sous le nom de « male gaze ». La traversée de la frontière des genres est une expérience narrative dont Coe fait preuve dans de nombreuses œuvres telles que *The Accidental Woman*, *The Rain Before it Falls* ou *Number 11*, donnant la parole à de nombreux personnages féminins jusqu'à en devenir une de ses marques de fabrique. Coe écrit de façon métafictionnelle dans *The House of Sleep* : « But art is universal: all real writers are hermaphrodite »⁹⁰⁴. *The Rain Before it Falls*, récit articulé autour de trois générations de femmes, est sans conteste l'exemple le plus frappant de cette écriture dite féminine. Lors d'une interview avec Vanessa Guignery, Coe évoque cette perspective féminine :

It's much easier and much more enjoyable to write from a woman's perspective, or indeed in a woman's voice for me. I write novels to escape myself and if I start writing a novel and realise that I am writing from the perspective of myself, as I essentially am in *The Rotters' Club* and *The Closed Circle* and *Maxwell Sim*, then I've blown it, I am trapped in exactly the thing that I was trying to get away from. So I always get excited when I think of an idea for

⁹⁰³ Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Les Conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *op. cit.*, 12.

⁹⁰⁴ J. Coe, *The House of Sleep*, *op. cit.*, 6.

a novel which can be told from a woman's point of view because it is much more interesting and liberating for me.

The Rain Before it Falls was one of my very earliest ideas for a novel. I had the idea for that novel and made notes towards it in 1985 or 1986, so twenty years before I actually wrote it. It had to gestate for a long time and although there is no male character in the book who is any kind of equivalent or mouthpiece for me, it is one of my most personal books, and in background detail, one of my most autobiographical books, because all the locations in Shropshire — this very beautiful, little-known county of England, the farm where some of the formative events take place in the narrator's early life — are straight out of my own childhood, my own memories. I just moved them back about 20 or 30 years and gave them to this woman instead.

In *Number 11* it wasn't so much that I wanted to write from a female point of view, but that one of the inspirations for the book was the idea of the *Bildungsroman*, children coming of age, children passing from the belief that the world is benign and welcoming, and learning gradually and painfully about political reality, and because the people I have watched that happening to were my own daughters, it seemed easier for me to put two girls in that position throughout the book rather than using male characters. In this case, I don't feel that a lot of the book is really from Rachel or Alison's point of view. A couple of the stories are, but 'The Crystal Garden' is really Roger's story and 'The Winshaw Prize' is really PC Pilbeam's story. It was more that I wanted to watch children learning about the world, and from my own experience it was easier to do that with girls than boys.⁹⁰⁵

Si nous pouvons voir en cette traversée des genres une transition plutôt qu'une oscillation, car exempte d'allers-retours entre le masculin et le féminin, les aspirations et les enjeux narratifs de l'écrivain interrogent. La réponse de Coe semble contradictoire : écrire d'un point de vue féminin lui permettrait de s'évader, de fuir sa propre identité ainsi qu'un point de vue masculin, mais ses propos révèlent le contraire à travers plusieurs éléments autobiographiques. L'écrivain commence sa réponse en expliquant que la narration féminine lui permet de se fuir, dimension libératrice et intéressante sans vraiment dire pourquoi ni identifier les écueils (« trapped ») qu'il souhaite éviter à travers une narration masculine. De plus, l'évasion identitaire dont il fait l'éloge paraît tourner autour de ses propres expériences dans les différents romans en question. Ainsi, il tente de reproduire le décor de son enfance dans *The Rain Before it Falls*, son livre qu'il qualifie comme étant le plus « autobiographique » et le plus « personnel » par ailleurs, ou de s'inspirer de ses deux filles pour raconter l'histoire de Rachel et Alison dans *Number 11*. Cette réponse révèle que les propos de Coe, ou de tout écrivain au sujet de sa

⁹⁰⁵ Vanessa Guignery, « An Interview with Jonathan Coe — Looking Backwards and Forwards », *Études britanniques contemporaines*, 54, 2018, <https://doi.org/10.4000/ebc.4396> (dernière consultation le 19 septembre 2022).

propre fiction, sont à considérer avec précaution. En effet, le discours de Coe pourrait paradoxalement nourrir cette dichotomie et ce binarisme entre le féminin et le masculin sur le plan narratif dans la mesure où il laisse à penser qu'écrire en devenant une narratrice serait un moyen d'accéder à des états et des émotions que le masculin ne permettrait pas.

À travers cette esthétique et cette politique de l'oscillation qui déconstruisent les genres et les sexes, les frontières entre le masculin et le féminin se voient défiées, traversées voire abolies. De nombreux personnages renversent et mettent à mal la notion de genre et ses perceptions sociales et culturelles, quand bien même ils incarnent des caractéristiques parfois stéréotypées du masculin et du féminin. L'oscillation entre les différentes conceptions du genre et leurs modèles respectifs – patriarcal, féministe et postmoderne, que ce soit à travers Haroon, Margaret, Karim, Allie, Jamila, Changez, Aunt Jean ou Charlie –, invite à la réflexion en proposant une visibilité d'individualités et d'opinions divergentes. En revanche, le genre n'est plus une thématique centrale dans les derniers romans de Kureishi, quand bien même *The Nothing* propose un court passage où masculinité rime avec performance sociale :

I misled myself: phoney ideals of masculinity – got from where, watching too many Westerns? – that made me think that I had to screw all the women, even those I didn't want, reproaching myself when I failed. The contempt for women who didn't want me. And the thought that all women were replaceable, that you could easily pick up another. And when I was unhappy, the idea that sex would save me.⁹⁰⁶

La masculinité y est une construction fragile dont les idéaux alimentés par la culture du cinéma ne sont que des façades : « phoney » signifiant à la fois « faux » et « de façade » en anglais informel. Cette logique rejoint le constat de Butler et du modèle postmoderne de la masculinité au regard de l'influence et de la responsabilité de la production culturelle, des « Westerns » ici, sur la construction du genre. Ces lignes mettent également en relief la pression sociétale sur ce qui est attendu d'un homme et ses dérives misogynes : consommer le maximum de femmes (« screw all the women ») devenant des produits (« replaceable », « easily pick up another »).

⁹⁰⁶ H. Kureishi, *The Nothing*, *op. cit.*, 19.

Toutefois, le traitement du genre offrant une certaine critique de l'hétéronormativité chez Kureishi se retrouve essentiellement dans ses premiers romans et entre d'ailleurs en opposition avec ses dernières œuvres, *Intimacy*, *The Last Word* et *The Nothing*. Alors que l'écrivain a commencé sa carrière avec des personnages qui défiaient la construction traditionnellement binaire du genre, Kureishi écrit désormais des personnages froids et cruels que l'on peut aisément qualifier de misogynes, ce qui a suscité de vives critiques de la part de nombreux chercheurs et lecteurs.

L'oscillation permettrait non pas une identité figée héritière du système patriarcal mais le cumul d'identités (masculine et féminine), devenant ainsi un outil politique et démocratique. En révélant l'aspect arbitraire de toute assignation de genre et de sexe, l'oscillation est le symbole d'une nouvelle éthique : celle de ne plus avoir à choisir entre deux entités opposées, entre l'un ou l'autre. Ainsi, l'oscillation serait le meilleur moyen d'assurer une coexistence des deux genres. Grâce aux figures du brouillage, de l'interchangeabilité, de l'effacement voire de l'absence de frontières, les personnages de ces romans célèbrent l'oscillation sans nous proposer des identités et des modèles clairement définis, ce qui explique cette notion de multiplicité de l'identité promue chez les deux écrivains. En effet, le modèle postmoderne du genre dans la fiction de Kureishi recèle un discours qui vise à déconstruire le modèle patriarcal et l'hétéronormativité qu'il sous-tend. Il met par ailleurs en évidence le caractère performatif et culturaliste du genre, tout en célébrant la multitude de possibilités d'envisager les identités qui à leur tour interrogent la pertinence de telle ou telle assignation. Dans la même veine, le narrateur pose un regard critique sur ces étiquettes identitaires dans *The Black Album* : « These days everyone was insisting on their identity, coming out as a man, woman, gay, black, Jew — brandishing whichever features they could claim, as if without a tag they wouldn't be human »⁹⁰⁷. Cette narration partielle dans laquelle on peut entrevoir une ironie dramatique crée une connivence avec le lecteur et annonce l'échec des solidarités de Shahid au sein de son groupe de

⁹⁰⁷ H. Kureishi, *The Black Album*, *op. cit.*, 98.

fondamentalistes. L'esthétique et les politiques de l'oscillation pourraient être envisagées comme des moyens de remettre en cause la pertinence de ces étiquettes, d'éviter ces assignations réductrices et artificielles de l'identité, alimentées et rendues ultramodernes par de nombreux théoriciens.

L'identité représente donc une préoccupation et une ambition ontologiques dont la conceptualisation relève d'une multitude de défis esthétiques, politiques et éthiques, que l'oscillation invite à faire émerger pour mieux les déconstruire. Notre corpus révèle que l'identité est une notion multiple et ambivalente dont l'esthétique oscillatoire sur le plan temporel, sexuel, du genre ainsi que dans les mécanismes de caractérisation des personnages fictifs, deviendrait le moyen d'exprimer les failles épistémologiques de la notion et d'une impossible conceptualisation. Dans ce contexte de course à l'étiquette sur le plan théorique, d'obsession terminologique de l'identité en une multitude de sous-catégories, cette notion se voit sapée, troublée voire déconstruite. Coe et Kureishi joueront sans cesse avec son sémantisme et sa morphologie, et ce, à travers une esthétique de l'oscillation qui est envisagée comme une stratégie discursive et structurelle pour mieux laisser planer le doute et déconstruire ce concept. En effet, l'identité que présentent les écrivains est une identité qui n'est jamais achevée, à l'instar de la fin des romans, celle d'une subjectivité fluide, contradictoire et insaisissable, somme de contradictions et de versants opposés.

La nostalgie, qui repose sur une oscillation spatiale et temporelle, paraît sujette à une polymorphie – nostalgie intime, nostalgie nationale, ou encore nostalgie d'une tradition littéraire anglaise – où les auteurs déconstruisent la représentation de l'identité anglaise et les versions nostalgiques qui en découlent. Les motifs du dilemme, de l'indécision, de la contradiction et du paradoxe, s'inscrivent également dans une logique de déconstruction de la notion d'identité afin de mettre en évidence que ce concept est une entité polymorphe et un processus en constante mutation. L'esthétique oscillatoire du sexe propose à son tour une lecture pluri-disciplinaire segmentant l'identité des personnages tout en

construisant une certaine heuristique : politique, sociale, économique et idéologique. À travers cette symbolique et cette esthétique oscillatoire du sexe, entre arme et marchandise, entre réification culturelle et produit du capitalisme, se profile la transition entre deux périodes marquantes dans l'histoire de la Grande-Bretagne. Dans la même optique, l'oscillation des genres où les frontières entre le masculin et le féminin ne sont plus corsetées, mettent à mal la conception d'identités binaires. Que ce soit à travers l'oscillation des nostalgies renversant une conception fixe de l'anglicité, l'oscillation du sexe se révélant le terrain d'identités multiples qui sous-tendent une lecture et une analyse pluri-disciplinaires, celle des genres brouillant les frontières entre le masculin et le féminin ou encore l'oscillation identitaire à travers les figures du dilemme, de l'indécision, de la contradiction et du paradoxe, l'esthétique de l'oscillation propose une politique et une éthique qui révèlent les apories et les ambiguïtés de toute identité.

Par le biais d'une esthétique oscillatoire qui paraît prôner la déconstruction des identités, Coe et Kureishi proposent des pistes pour explorer une philosophie de l'oscillation, notamment une réflexion et une éthique de l'identité, du choix et de l'alternative. Les deux écrivains suggèrent que d'autres réponses ou alternatives semblent possibles. L'oscillation peut être considérée à la fois comme une réconciliation des contraires et une réconciliation sémantique du terme « alternative » en français et en anglais, permettant d'éviter la nécessité du choix. Elle dépasse ce dualisme que le sens français renferme, à savoir l'alternance entre deux états opposés qu'elle valide et nie en même temps, ou encore le choix entre deux solutions. Elle embrasse un sémantisme davantage anglo-saxon où plusieurs options semblent possibles et non-conformistes, même si ce dernier sens – alternatif – s'est progressivement glissé dans la sémantique française. Une cohabitation voire une réconciliation des contraires serait possible, une logique qui s'appliquera également à la sphère politique. En effet, l'indécidabilité des personnages, évitant toute construction identitaire monolithique, suggère la possibilité de ne pas choisir les extrêmes. L'oscillation, par le biais de cette indétermination, propose cette possibilité et devient un outil critique pour montrer

les apories du choix. En augmentant l'activité herméneutique de ces textes, l'oscillation propose autre chose que l'impossibilité de choisir entre deux identités clairement opposées ou binaires, voire une troisième voie. L'oscillation entre ces pôles contraires permet de ne pas les opposer et de les mettre au même niveau. Tout en révélant les contraires et en leur donnant autant de poids, l'oscillation devient politique en se balançant entre des oppositions sans pour autant chercher à les anéantir ou les contrarier. Elle serait un outil critique, éthique, pour sortir du système binaire, privilégiant le cumul des identités plutôt que l'opposition ou la nécessité de choisir. Il ne faut pas l'envisager comme un système clos à l'image de l'indécision, et des autres notions du choix qu'elle sous-tend, car elle ne conclut pas, mais analyse des motifs sans les parachever. L'écart qu'elle crée est le résultat de la déconstruction qu'elle opère, nous laissant davantage de liberté en tant que lecteur ou chercheur. Dans cet écart qu'offre l'oscillation, peuvent se lire les contradictions du discours, les idées réprimées et les sujets contournés comme pour révéler ce que l'absence dit, ce que l'invisible montre et l'idée que le texte (se) subvertit (à) son propos, installant un état de doute éthique constant.

Sur le plan philosophique, l'oscillation entre des pôles contraires semble en outre se rapprocher de la logique déconstructionniste de Derrida. Elle est, tout comme la déconstruction, un moyen de déconstruire « ce cortège d'oppositions binaires [...] dedans/dehors, homme/animal, essence/apparence »⁹⁰⁸ qui structurent la philosophie occidentale depuis Platon, et de faire voler en éclat des catégories figées en montrant qu'aucune notion telle que l'identité n'est univoque. De façon similaire, l'oscillation permet de voir entre et à l'intérieur de ces oppositions conceptuelles, les omissions et les ambiguïtés. Comme la déconstruction qui sous-tend qu'aucune théorie n'est absolument cohérente, logique et achevée, l'esthétique de l'oscillation peut être considérée comme une attitude générale de contestation et de critique, visant à mettre en voix les contradictions et les apories de tout concept. Sondant les rapports entre sens et

⁹⁰⁸ Michael Behrent et Héloïse Lhérété, « Que Reste-t-il de Jacques Derrida ? », *Sciences Humaines*, 2014/10 (n°263), 29-29, <https://www.cairn.info/magazine-sciences-humaines-2014-10-page-29.htm> (dernière consultation le 29 juillet 2023).

écriture, la réponse du philosophe repose dans la « différance » dont la terminaison en ance, encore une figure d'indécision, « reste indécise *entre* l'actif et le passif »⁹⁰⁹. Ce néologisme prend en outre des allures d'oscillation entre la différence et le fait de différer le sens, de le repousser, une sorte de mouvement de différenciation. En un sens, la différance, dont le mode opératoire paraît oscillatoire, affirme d'un côté que le sens n'existe jamais en soi mais qu'il fonctionne dans un jeu de différenciation, d'opposition, de balancement, et d'un autre côté que le sens semble impossible, toujours fuyant et repoussé.

Afin de mieux comprendre l'écriture d'une possible esthétique et politique de l'oscillation, il nous faut à présent aborder sa dimension politique dans son acception plus restrictive, c'est-à-dire les modalités esthétiques de la représentation du pouvoir, de sa pratique ainsi que de sa structure socio-politique dans les œuvres étudiées. En effet, la politique britannique qui irrigue la fiction de Coe et de Kureishi oscille entre des pôles idéologico-politiques contraires invitant à repenser la satire et le roman politique, les espaces et la narration.

⁹⁰⁹ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, 9.

III. **OSCILLATIONS FORMELLES ET NARRATIVES**

6. DÉPASSER LA SATIRE PAR L'OSCILLATION

A. DE LA SATIRE STATIQUE À LA SATIRE OSCILLATOIRE

La satire, genre ou mode quelque peu rhizomique de par sa vigueur hyperonymique donnant racine à de multiples concepts et disciplines, est le terrain d'expérimentations esthétiques et politiques variés ayant permis de poser une étiquette sur la fiction romanesque de Coe, particulièrement dès la publication de *What a Carve Up!*. Cette œuvre à laquelle il doit sa notoriété, considérée par l'écrivain comme étant son unique satire⁹¹⁰, a laissé une empreinte profonde sur son lectorat et la critique, au point de le propulser au rang d'un des satiristes les plus célèbres dans la littérature britannique contemporaine. Si Coe est en effet connu pour sa critique acerbe du thatchérisme et de façon plus générale du capitalisme, Kureishi quant à lui n'a guère joui du qualificatif de satiriste. Pourtant, l'écrivain n'hésite pas à dresser un portrait virulent de certaines mœurs sociales, d'idéologies religieuses et politiques, non sans rappeler son investissement public à la suite de la fatwa sur Rushdie provoquée par la publication des *Versets Sataniques*. Kureishi s'est effectivement manifesté dans de nombreuses apparitions pour dénoncer le terrorisme, la censure, les menaces violentes et le fanatisme religieux⁹¹¹. Si Coe est davantage célèbre pour une fiction condamnant les politiques libérales engendrées par le démantèlement de l'État-Providence, Kureishi s'est notamment illustré par son opposition au fondamentalisme religieux ainsi que par ses ambitions politiques et identitaires. Certes, les deux écrivains ne semblent pas combattre les mêmes maux ni les mêmes cibles et pourtant, si différents soient-ils, Coe et Kureishi peuvent être rapprochés par le caractère synchronique de leurs romans, à savoir le portrait d'une nation en mutation des années 1970 à notre ère

⁹¹⁰ V. Guignery, « Laughing Out Loud with Jonathan Coe: A Conversation », *op. cit.*

⁹¹¹ K. C. Kaleta, *Hanif Kureishi, op. cit.*, 121.

actuelle, ainsi que par le ton comique de leur fiction qui en est devenu une marque de fabrique incontournable.

Si plusieurs romans de Coe et de Kureishi renouent avec les codes de la satire dans des domaines variés, ils semblent toutefois présenter des logiques et des modalités oscillatoires permettant de condamner sans pour autant identifier une cible précise, ce que Northrop Frye souligne à cet égard : « Two things, then, are essential to satire; one is wit or humor founded on fantasy or a sense of the grotesque or absurd, the other is an object of attack. Attack without humor, or pure denunciation, forms one of the boundaries of satire »⁹¹². Cette oscillation qui prend ses racines dans une veine satirique traditionnelle au moyen d'une puissante charge critique, caricaturale et comique, donne toutefois l'impression de multiplier ses cibles. De ce point de vue, *The Black Album* offre aussi bien une critique des politiques progressistes que capitalistes, ainsi qu'un portrait ambivalent de fondamentalistes oscillant entre condamnation et empathie envers ces derniers. D'autre part, si *What a Carve Up!* est une critique virulente du thatchérisme, *Middle England* a l'air d'articuler des stratégies oscillatoires contribuant à édulcorer sa fibre satirique. La fiction de Coe témoignerait ainsi d'une évolution, celle d'une satire dont l'esthétique quelque peu pamphlétaire se serait muée vers un genre plus dialogique et moins dirigiste, propice à une lecture pragmatique et démocratique. Cette nouvelle façon d'envisager la satire et son rapport au lecteur, est sans doute le fruit d'une réflexion sur l'humour, ayant conduit l'écrivain à reconsidérer les enjeux de ce genre, son rôle et son efficacité⁹¹³. Cette méfiance à l'égard de l'humour et de la satire chez Coe entre d'ailleurs en résonance avec le commentaire de Constable dans *Number 11* :

Kundera, it seemed, looked down upon satire as a 'thesis art' which sought to shepherd its audience towards a preconceived political or moral position, falling short of what he saw as

⁹¹² Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Harmondsworth, Penguin, 1957, 224.

⁹¹³ La méfiance et les doutes accrus de Coe à l'égard de la satire font d'ailleurs l'objet d'un essai « The Paradox of Satire ». Dans *Number 11*, les propos de ChristieMalry2, un blogger et meurtrier, rappellent en outre la vision de Coe au sujet de la satire : « political humour is the very opposite of political action. Not just its opposite, but its mortal enemy. [...] The ANGER which we should feel towards these people, which might otherwise lead to ACTION, is released and dissipated in the form of LAUGHTER. [...] Down with comedy, for fuck's sake! And on with the real struggle! ». J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 205.

the real purpose of artistic creation, which was to make people aware of ambiguity and multiplicity of meaning.⁹¹⁴

Ce positionnement paraît être à l'origine d'une nouvelle politique et d'une nouvelle esthétique satiriques, où nous verrons qu'une logique oscillatoire préservant une coexistence des contraires, permettrait d'éviter toute voix monologique dans cet écart et inviterait par conséquent le lecteur à une sorte de désorientation idéologique. L'oscillation contribuerait de cette manière à déconstruire cet « espace de confort » pour reprendre les termes de Paul Gilroy⁹¹⁵, ayant trahi les aspirations politiques de la satire, notamment celle d'une lecture subversive conduisant au pragmatisme.

Dans le sillage des travaux de Laurent Mellet⁹¹⁶ qui affirme que la veine satirique de Coe s'est adoucie dans *Number 11*, et de ceux de Jean-Michel Ganteau considérant *Expo 58* comme une satire qui n'en est pas vraiment une (« a comic novel that is not so comic, a satire that is not quite a satire, and a comedy that is full of *gravitas* »⁹¹⁷), nous pourrions nous demander si une esthétique et une politique de l'oscillation ne participeraient pas de cette évolution générique. Les deux écrivains que sont Coe et Kureishi présentent des esthétiques et des politiques

⁹¹⁴ *Ibid.*, 203.

Cette vision de la satire entre en résonance avec un entretien entre Jonathan Coe et Vanessa Guignery, Laurent Mellet et Catherine Pessa-Miquel : « I find that this word 'satire' gets used a lot, with a lot of imprecision sometimes, particularly nowadays in Britain. What people mean when they say 'satire' is really political comedy, comedy that happens to be about politics and doesn't necessarily have a satirical thrust. The phrase that always sticks in my mind when I think of satire is something that Milan Kundera said. He doesn't like satire because he says it is a thesis art, by which he means that the author starts from a presupposed position and the job of the piece of writing, or of the play, or whatever it is, is to move the reader or the viewer in that direction, to a preconceived political or moral point. For him, that is antithetical to what art really is, which should be full of ambivalence and ambiguity, engaged in the asking of questions rather than providing answers ». V. Guignery, « Laughing Out Loud with Jonathan Coe: A Conversation », *op. cit.*

⁹¹⁵ « [satire] creates a welcoming space in which like-minded people can gather together and share in comfortable hilarity. The anger, the feelings of injustice they might have been suffering beforehand are gathered together, compressed and transformed into bursts of laughter, and after discharging them they feel content and satisfied. An impulse that might have translated into action is, therefore, rendered neutral and harmless ». Paul Gilroy, *The Literature of Melancholia: Early Modern to Postmodern*, Basingstoke, Palgrave, 2011, 198.

⁹¹⁶ Laurent Mellet, « '[Laughter] was something that drew people together. It was something shared'. ('The Paradox of Satire [I]'): from laughing along to mislaughing oneself away and coming out in Jonathan Coe's fiction », *Études britanniques contemporaines*, 51, 2016, <https://journals.openedition.org/ebc/3360> (dernière consultation le 6 septembre 2023).

⁹¹⁷ Jean-Michel Ganteau, « Innocent Abroad: Jonathan Coe's *Expo 58* and the Comedy of Forgiveness », in Barbara Puschmann-Nalenz, dir., *Focus on the Comic Turn in Contemporary British Fiction*, *Anglistik* 27.1., March 2016, 19-29, 20.

satiriques différentes d'un roman à l'autre, illustrant des stratégies nouvelles au fil de leur fiction, et paraissent s'éloigner de l'inspiration moraliste et quelque peu caricaturale de la satire. L'oscillation pourrait déconstruire cet aspect, semble-t-il, par le truchement d'une mise à distance, d'un écart donnant davantage d'espace au lecteur. Ainsi, cette esthétique oscillatoire, *in fine* politique, éviterait de tomber dans le roman idéologique tout en portant un regard neuf sur les fonctions de la satire comme enjeu de condamnation ou d'invitation à la réflexion.

The Black Album, souvent présenté à tort comme le pendant de *The Buddha of Suburbia*, ne présente pas la même verve comique et se caractérise par une atmosphère plus noire. Si ces éléments sont propices à un portrait satirique de la nébuleuse musulmane intégriste en Grande-Bretagne, Kureishi semble néanmoins procéder à une représentation complexe du fondamentalisme et non dénuée d'ambivalence, conférant au groupe de Riaz une dimension humaine grâce à une certaine empathie. Faisant preuve d'une vision paraissant oscillatoire sur ce groupe, plus précisément d'une dynamique ne se voulant ni justification ni condamnation pour paraphraser Kaleta, cette nouvelle logique apparaît déjouer le rôle traditionnel de la satire et amènerait ainsi le lecteur à davantage de réflexion :

Kureishi uses Islam here as he has employed Thatcherism: it is neither vindication nor condemnation of either that he seeks. He has, indeed, admitted that he sees the similar power of these dissimilar philosophies, saying, 'Islam is rather like Thatcherism. It's an intoxicating force to test yourself against'⁹¹⁸

Si en effet cette représentation ne paraît pas aussi tranchée et univoque dans son œuvre, elle semble être davantage celle de l'islamisme que de l'islam, contrairement à ce que laissent entendre les propos de Kaleta. Tout d'abord, Kureishi ne désigne pas les intégristes comme uniques responsables de cet éveil identitaire et radical vécu à la fin des années 1980 ; le racisme et l'exclusion sociale en Grande-Bretagne, abordés dans le chapitre précédent, sont tout autant à l'origine de ce repli communautaire. Le fondamentalisme de Riaz représente d'autre part une possibilité pour des personnes esseulées qui peinent à se reconstruire. En

⁹¹⁸ K. Kaleta, *Hanif Kureishi, op. cit.*, 138.

rejoignant Riaz et son groupe, Shahid se sent enfin appartenir à une communauté, à une famille. Chad, autre membre de ce groupe, est un personnage adopté par un couple de blancs qui ont tenté d'annihiler toute caractéristique étrangère en lui. Lorsqu'on est meurtri et blessé depuis son enfance, le fondamentalisme serait l'occasion de se soigner et de renouer avec ses racines⁹¹⁹. Riaz, personnage paraissant d'une rectitude morale irréprochable, se montre par ailleurs sympathique et protecteur envers Shahid. Ce groupe d'étudiants aspirant à lutter contre une cause noble, l'injustice sociale et raciale, apporte à Shahid une cellule familiale tout en donnant chair à une invisibilité sociale dont il souffre et dont il fait état dès les premières pages. La mosquée devient également un havre de paix pour le personnage, faisant disparaître les notions de race et de classe sociale émaillant la société britannique dans la fiction romanesque et cinématographique de Kureishi : « race and class barriers had been suspended [...] There were dozens of languages. Strangers spoke to one another »⁹²⁰. Quand Shahid fréquente la mosquée, l'islam qu'il décrit fédère des personnes de tous les milieux : « Men and so many types and nationalities – Tunisians, Indians, Algerians, Scots, French [...] gathered there »⁹²¹.

Si de nombreux passages semblent expliquer l'ostracisme vécu par le groupe de Riaz et Shahid, cette empathie est toutefois ébranlée par des scènes de violence et d'intolérance criantes : la scène de l'autodafé, la tentative d'effraction dans la maison de Deedee par le groupe de Riaz et des commentaires haineux à l'égard des homosexuels⁹²². De plus, Riaz n'hésite pas à se comporter tel un dictateur avec ses compagnons ; la prononciation du mot « liberal » lui écorchera la bouche⁹²³. Quand bien même l'incendie se révèle autodestructeur, Chad étant blessé, et les actions des fondamentalistes relativisées par la présence de violences de l'extrême droite et de l'IRA, ainsi que par l'agression de la famille Bengali à leur domicile, c'est une

⁹¹⁹ H. Kureishi, *The Black Album*, *op. cit.*, 66 et 89.

⁹²⁰ *Ibid.*, 138.

⁹²¹ *Ibid.*, 109.

⁹²² « He couldn't help thinking of something Riaz said a couple of days ago. In passing, Hat had stated that homosexuals should be beheaded, though first they should be offered the option of marriage. Riaz had become interested and said that God would burn homosexuals forever in hell, scorching their flesh in a furnace before replacing their skin as new, and repeating this throughout eternity. He said, 'If you've ever burnt yourself on the stove you'll know what I mean. Think of that a million times over ». *Ibid.*, 125.

⁹²³ *Ibid.*, 153.

vision quelque peu archaïque et bigote des religieux qui semble triompher à la fin du roman, renforcée par la dimension superstitieuse lors de la scène de l'aubergine et de la cérémonie avec le manche à balai.

Si l'islamisme est au cœur de l'intrigue de *The Black Album*, le roman est vecteur d'images sensiblement négatives et pessimistes au sujet de l'islam : aucun musulman, à l'instar de *The Buddha of Suburbia*, ne paraît admirable ou ouvert d'esprit. Shahid se rend compte que la religion est incompatible avec la société⁹²⁴. Si la première partie du roman donne l'impression que le fondamentalisme oscille entre critique et apologie, la fin se révèle ébranlée par la partialité de Kureishi, faisant vaciller les propos de Kaleta qui lui soutient que le but de Kureishi est de raconter des histoires et d'éviter tout engagement politique⁹²⁵. Il semblerait que le roman ait tenté de passer par des phases d'oscillation au début, flatteuses et satiriques de ces religieux, pour aboutir au choix de Shahid qui pourrait aisément être associé à celui de Kureishi. Cette œuvre dessinant une oscillation avortée se clôt de manière statique et n'offre pas la possibilité de voir ce groupe autrement qu'au prisme de personnages stéréotypés, en opposition avec ceux de *The Buddha of Suburbia*, et une représentation profondément manichéenne entre le camp du bien et celui du mal. Cette vision négative de l'islamisme, certes condamnable et qui n'est pas pour autant celle de l'islam, peut en outre expliquer le fait que la communauté asiatique et musulmane de Grande-Bretagne soit très critique à l'égard de la fiction de Kureishi et que le sujet ne soit plus traité dans ses œuvres des années 2000 et 2010.

Si *The Black Album* renoue avec les codes classiques de la satire, à savoir l'attaque progressive envers une mono-cible, l'islamisme, le roman semble alterner critiques de la gauche et de la droite sur le plan politique, et ce, par le biais d'une personnification des politiques thatchériennes et progressistes en conflit dans les 1980. La famille de Shahid incarne les valeurs capitalistes de cette décennie que ce soit à travers son père défunt, ancien homme d'affaires, son frère et sa belle-sœur

⁹²⁴ *Ibid.*, 143.

⁹²⁵ K. Kaleta, *Hanif Kureishi, op. cit.*, 216 et 240.

décrits comme des partisans de Margaret Thatcher : « arch-Thatcherite »⁹²⁶. Zulma et Chili mènent des vies dénuées de sens⁹²⁷, caractérisées par le matérialisme et les excès en tout genre : luxe⁹²⁸, luxure⁹²⁹ et culte du corps⁹³⁰. Exhortant Shahid à reprendre l'affaire familiale⁹³¹, Zulma affiche avec fierté un capitalisme agressif, quasi-naturaliste, où l'entreprenariat est synonyme de rapports de force : « What was needed was the opposite – entreprising people (like her and Chili, presumably) – who weren't afraid to crush others to get what they wanted »⁹³². Si Zulma n'hésite pas à se montrer dominante, elle se révèle également un outil au service de la gloire de son mari, l'exhibant comme une marchandise lors de mondanités⁹³³. Chili, symbole de la démesure des années 1980, s'inspire des États-Unis comme tout bon « thatcherite », puisant dans les influences du conservatisme de Ronald Reagan. Ses héros sont les gangsters glorifiés dans *The Godfather* et d'autres films portant sur la mafia italo-américaine et le poussant à vouloir réussir en Amérique⁹³⁴. Parangon d'une philosophie éminemment thatchérienne (« Chili's basic understanding was that people were weak and lazy [...] people resisted change, even if it would improve their lives; they were afraid, complacent, lacking courage. This gave the advantage to someone of initiative and will »⁹³⁵), son mépris pour la vulnérabilité sociale et son goût pour l'initiative entrepreneuriale font clairement écho à la politique de Thatcher, influencée par les valeurs du travail, de l'ordre et de l'effort. La personnification de cette éthique thatchérienne atteint son paroxysme sur le plan sexuel, lorsque le personnage se définit comme un prédateur sexuel⁹³⁶ ou conseille à Sahid de traiter les femmes comme des objets⁹³⁷, un aspect que nous avons précédemment exploré.

⁹²⁶ H. Kureishi, *The Black Album*, op. cit., 93.

⁹²⁷ *Ibid.*

⁹²⁸ *Ibid.*, 43.

⁹²⁹ *Ibid.*, 93 et 46.

⁹³⁰ *Ibid.*, 207.

⁹³¹ *Ibid.*

⁹³² *Ibid.*, 93.

⁹³³ *Ibid.*, 92.

⁹³⁴ *Ibid.*, 59.

⁹³⁵ *Ibid.*, 60.

⁹³⁶ *Ibid.*, 56.

⁹³⁷ *Ibid.*, 50.

Cependant, Kureishi s'en prend également à la futilité de la gauche principalement à travers les personnages que sont Deedee et Andrew Brownlow, des universitaires de la classe moyenne supérieure s'étant transformés en guerriers académiques des classes. Analysées dans les chapitres précédents, les idées de gauche de Deedee, aux allures humanistes et progressistes, finissent par mettre à nu une idéologie creuse voire pernicieuse. Quant à son mari, réduit à serrer des mains et troublé par son bégaiement, s'il souligne l'incapacité de la gauche à articuler quoi que ce soit de pertinent aux jeunes Britanniques selon Buchanan⁹³⁸, il serait tout autant le reflet d'une idéologie gauchiste discréditée par l'histoire : « he been developing this s-s-s-stutter [...] it come on since the Communist states of Eastern Europe began collapsing. As each one goes over he gets another syllable on his impediment »⁹³⁹. D'autre part, la présence de Brownlow lors de l'autodafé et son absence de condamnation de l'acte, évoquent une certaine proximité et un laxisme de la gauche souvent décriés à l'égard de l'islam et/ou de l'islamisme. De façon similaire, George Rugman Rudder est un homme politique de gauche que l'opportunisme conduit à se rapprocher du groupe de Riaz à des fins électorales⁹⁴⁰ et à s'extasier hypocritement devant la cérémonie de l'aubergine⁹⁴¹.

Critique indéniable des mœurs sociales, *The Buddha of Suburbia* n'en est pas pour autant une satire. Le roman est dépourvu de toute veine moralisatrice, didactique, prônant l'acceptation d'une vie et d'une époque pleines de contradictions. Qui plus est, l'œuvre ne dirige pas sa critique vers une cible précise dans la mesure où toutes les classes sociales et les groupes ethniques – les immigrants indiens, la classe ouvrière blanche, la petite et la haute bourgeoisie – sont tournés en ridicule. *The Buddha of Suburbia* est principalement un roman de mœurs sociales où la politique dans son acception la plus courante, la plus élargie,

⁹³⁸ B. Buchanan, *Hanif Kureishi, op. cit.*, 21.

⁹³⁹ H. Kureishi, *The Black Album, op. cit.*, 36.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, 184.

⁹⁴¹ *Ibid.*, 186.

autrement dit la représentation des politiques de l'époque⁹⁴², est d'ailleurs quasi-absente. En sus d'avoir exploré ces thématiques dans les chapitres précédents, toutes ces raisons nous conduisent à ne pas donner une place substantielle à cette œuvre dans cette section.

Si l'oscillation semble faire défaut chez Kureishi, en raison d'un certain didactisme virant vers une moralisation fondée sur une vision manichéenne dans *The Black Album*, Coe témoigne d'un autre rapport à l'égard de ce genre. L'écrivain donne l'impression d'être passé d'une satire traditionnelle dans son acerbité à une autre plus adoucie et nuancée grâce à l'oscillation. Si *What a Carve Up!* ne présente pas d'esthétique oscillatoire dans sa satire, cela est dû entre autres à la diabolisation excessive des Winshaw et l'usage fréquent de formes hyperboliques et maximalistes forçant le lecteur à exéquer cette famille. Ces procédés nourrissant une rhétorique du mépris créent un gouffre avec la réalité et permettent le rire face à l'horreur, mais portent préjudice à une quelconque dynamique de l'oscillation favorable à un propos plus nuancé pour le lecteur. Ce portrait démoniaque des Winshaw, symbole du néolibéralisme que Coe dénonce, offre une vision dogmatique qui ne crée aucune empathie pour cette famille dont la mort provoque un sentiment de satisfaction. Explorant le triomphe du matérialisme et de la privatisation ainsi que le démantèlement du système de santé, la critique envers la politique britannique des années 1980 est acerbe et directe⁹⁴³, essentiellement dirigée vers les politiques libérales⁹⁴⁴ et thatcheristes de l'époque, personnifiées par les Winshaw de façon hyperbolique au fil du roman : « the meanest, greediest, cruellest bunch of backstabbing penny-pinching bastards who ever crawled across the face of the

⁹⁴² Se déroulant du début des années 1970 à 1979, le roman aborde peu l'actualité. Les dates n'en sont pas moins rarissimes, et Karim donne l'impression de ne pas savoir ce qu'il se passe autour de lui. *The Buddha of Suburbia* contextualise effectivement très peu cette décennie sur le plan politique, si ce n'est à la fin du roman avec l'arrivée au pouvoir de Thatcher que Karim voit d'un mauvais œil : « the bitter, fractured country was in turmoil: there were strikes, marches, wage-claims ». H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 259.

⁹⁴³ J. Coe, *What a Carve Up!*, *op. cit.*, 14 et 313.

⁹⁴⁴ Les propos de Coe paraissent confirmer une veine satirique, engagée, de gauche, et en quelque sorte son manque de nuance : « I began to work on the novel in 1990, at the far end of Thatcher years, when I was 29 years old and flushed with political and literary certainties. The most fixed of these certainties was my anti-Thatcherism... I wanted to express this pervasive sense of unease and betrayal, while somehow writing a novel that consisted of more than just liberal hand-wringing. One way of doing this. I thought, might be to try to tap into the energy and unpretentiousness of British popular culture – comedy in particular ». J. Coe, *Marginal Notes, Doubtful Statements*, *op. cit.*, emplacement 3180.

earth »⁹⁴⁵. Coe fournit une longue liste de crimes oscillant entre le comique et le satirique dans un ton hyperbolique encore une fois : « swindling, forgery, larceny, robbery, thievery, trickery, jiggery-pokery, hanky-panky, plundering, looting, sacking, misappropriation, spoliation and embezzlement »⁹⁴⁶. Michael découvre progressivement les crimes affreux commis par cette famille⁹⁴⁷ et le déclin vertigineux du pays dans une veine hyperbolique qui ne laisse pas de place à la nuance et empêche une quelconque esthétique oscillatoire. D'une manière encore hyperbolique, Michael décrit la situation piteuse du pays : « Our businesses failing, our jobs disappearing, our countryside choking, our hospitals crumbling, our homes being repossessed, our bodies poisoned, our minds shutting down »⁹⁴⁸. En plus de l'usage de l'hyperbole, le caractère dystopique quasi-apocalyptique de l'œuvre n'est d'ailleurs guère favorable à une esthétique de l'oscillation propice à la nuance : la déshumanisation de la politique ayant des conséquences sur les individus, le déclin de la société, les désastres sociaux et environnementaux, la dimension totalitaire du pouvoir des Winshaw et leur gestion froide, la distribution inéquitable des richesses entre les riches et les pauvres, l'effondrement du système de santé aussi bien dans *What a Carve Up!* que dans *Number 11*⁹⁴⁹. Si l'oscillation est fragilisée par une dynamique hyperbolique soutenue, certains Winshaw issus de la génération précédente s'avèrent néanmoins de bonnes personnes quand bien même ils se révèlent minoritaires. Mortimer⁹⁵⁰, résidant encore au manoir de Winshaw Towers, est bon, et Tabitha, placée dans un asile, est paradoxalement lucide au sujet de sa famille. Elle souhaite en effet découvrir la vérité à propos de la mort de son frère Godfrey qui lui aussi était un vertueux Winshaw.

⁹⁴⁵ J. Coe, *What a Carve Up!*, *op. cit.*, 209.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, 88.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, 321.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, 413.

⁹⁴⁹ Ce caractère dystopique quasi-apocalyptique se retrouve également dans *Number 11* avec l'arrivée de participants de télé-réalité sur une île, qui n'est pas sans rappeler *Lord of the Flies* de William Golding. Ainsi, les faibles comme Val sont dévalorisés donnant à voir une hiérarchie sociale où les plus forts et les plus beaux dominent, et où les individus font preuve d'instincts bestiaux : des descriptions scatologiques, l'abrutissement et l'absence de rationalité humaine, suscitant des commentaires brutaux et violents sur les réseaux sociaux. *Ibid.*, 283.

⁹⁵⁰ Quand Mortimer évoque sa famille à son infirmière Phoebe, il tient les propos suivants : « There's only been two nice members of my family: Godfrey, my brother, who died in the war, and my sister Tabitha, who they've managed to shut up in a loony bin for the last half century ». *Ibid.*, 209.

Nombreux sont les chercheurs caractérisant *The Rotters' Club* comme une satire au vitriol de la politique britannique des années 1970, exposant une ligne progressiste et anti-conservatrice dans la continuité de *What a Carve Up!*⁹⁵¹, et ce, malgré les propos de Coe à son sujet⁹⁵². En effet, le roman n'est pas sans rappeler certains procédés de la satire tels que la caricature. Paul Trotter est une sorte de vilain « Thatcherite » précoce. Le personnage est détestable et antipathique, l'incarnation des valeurs capitalistes et d'une haine du socialisme⁹⁵³. Souvent à l'écart, il n'a aucun lien avec sa famille ou en est souvent exclu : « We're the Rotters' Club. You and me. Not Paul. Just you and me »⁹⁵⁴. Quand sa famille regarde la télévision, lui préfère lire Milton Friedman, un économiste américain qui deviendra le modèle économique de Reagan et de Thatcher. Cette effigie du thatchérisme très intelligente pour son jeune âge, rejoint le *Closed Circle* et adhère aux idées de Culpepper. Lors de conversations avec des étudiants plus âgés, Paul s'exprime comme un futur « Thatcherite », ardent défenseur du libéralisme : « Elitism's a good thing. Everyone but a handful of blinkered ideologues knows that. Elitism leads to competition and competition leads to excellence »⁹⁵⁵.

Toutefois, il serait trop ambitieux de considérer *The Rotters' Club* comme une satire par le prisme du rôle secondaire de ce personnage dans le roman. Si des éléments critiques au sujet du capitalisme sont présents, Coe aborde également de manière caustique le racisme des années 1970, la perte du pouvoir des syndicats, la fin de l'État-Providence et les exactions de l'IRA. Ces aspects ponctuent l'intrigue

⁹⁵¹ Chris Lehman écrit à propos de Coe : « Coe remains an acidic and unapologetic partisan of Old Labour and its various long-neglected affiliate causes ». Chris Lehman, « Dazed and Confused », *Washington Post Book World*, 3 March 2002, T07.

⁹⁵² « People have described *The Rotters' Club* as a satirical novel but I don't see it as a satirical novel at all. I see it as a comic novel mainly — perhaps a tragicomic novel — which happens to include a lot about the politics of the time, and in which the characters often get caught up in the politics of the time. But it's not satirical in the sense that it doesn't really have a viewpoint about the 1970s, which it tries to persuade the reader to share. The only novel of mine that I would say is genuinely satirical is *What a Carve Up!*, which is an unashamedly and unambiguously anti-Thatcher novel, and which is not generally enjoyed by people who don't share that political viewpoint. I have had Conservative MPs say to me through gritted teeth: 'Oh yes I love that novel, marvellous, so inventive and all that kind of thing', and you can tell that what they really mean is: 'I hated that novel with a passion ». V. Guignery, « Laughing Out Loud with Jonathan Coe: A Conversation », *op. cit.*

⁹⁵³ J. Coe, *The Rotters' Club*, *op. cit.*, 287.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, 71.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, 146.

de façon sporadique au fil du récit et permettent au lecteur de contextualiser les années 1970 au prisme de divers repères historiques que sont ces éléments. Autrement dit, ils servent davantage de cadrage contextuel que d'outils visant à construire une quelconque satire quand bien même ils en donnent l'impression. Ainsi, cette charge contextuelle forte, politique et historique, à laquelle se greffe une sensibilité progressiste de la part de l'écrivain, nous alerte sur le risque qu'une œuvre peut facilement tomber dans le piège d'une catégorisation qui serait fallacieuse, celle de la satire, facilitée par une définition trop englobante du genre propice à une confusion et à une essentialisation hâtives.

Nonobstant les propos de Coe affirmant que *What a Carve Up!* serait son unique satire⁹⁵⁶, la présence d'une veine satirique, certes à un degré moindre, paraît incontestable dans ses autres romans. *Middle England* et *Number 11* n'est pas sans rappeler certaines thématiques similaires à celles de *What a Carve Up!* telles que les inégalités en Grande-Bretagne, les coupes budgétaires, la détérioration du système de santé, l'atteinte aux libertés civiques et la critique de la culture élitiste. Toutefois, si *What a Carve Up!* s'avère être un roman historique et politique très subjectif du thatchérisme, affichant de la part de l'écrivain un certain penchant pour des valeurs de gauche, Coe donne l'impression d'avoir adouci sa veine satirique depuis son œuvre majeure. Cette nouvelle écriture satirique moins virulente que dans *What a Carve Up!* se traduit par une oscillation ne visant pas à condamner une cible, mais plusieurs ou à exposer sans condamner, participant de cette réinvention voire dépassement du genre et d'un nouveau positionnement du lecteur comme acteur plus indépendant et plus participatif.

Contrairement à *What a Carve Up!*, *Middle England* dresse effectivement un portrait peu flatteur de plusieurs politiques, certes de manière emphatique à l'égard des conservateurs que sont David Cameron et Theresa May, mais le parti travailliste n'en est pas pour autant épargné à l'instar d'Ed Miliband. Les deux partis font l'objet de vives critiques dès le début du roman : « People blame both

⁹⁵⁶ « The only novel of mine that I would say is genuinely satirical is *What a Carve Up!* ». V. Guignery, « Laughing Out Loud with Jonathan Coe: A Conversation », *op. cit.*

parties for that », « they're all as bad as each other... »⁹⁵⁷. Comme évoqué dans le deuxième chapitre, les conservateurs font montre d'une oscillation idéologique et politique au sein même de leur parti, symbole des multiples contradictions qu'ils incarnent, que ce soit par l'entremise de la scission au sein même des conservateurs, entre Cameron, Boris Johnson⁹⁵⁸, Michael Gove⁹⁵⁹, ou Nigel au sujet du Brexit⁹⁶⁰. L'oscillation est d'autant plus soulignée par le caractère versatile de la politique conservatrice, prenant des airs de jeu et de performance (« bantz », « banter », « jokes », « mickey-taking »⁹⁶¹), où la vie des gens ordinaires devient un divertissement et ne représente pas grand-chose aux yeux des politiques. Le référendum se transforme en « un pari très risqué » à l'initiative de Cameron⁹⁶² et s'ensuit une métaphore filée du jeu : « bet », « the roll of a dice », « logical contortions », « have a better one up his sleeve » et surtout « gamble » qui revient à plusieurs reprises. Alors que la politique était affaire d'antagonisme entre les deux partis traditionnels (« you're used to an antagonistic form of party politics. But Britain's moved on. The old system's is broken now »⁹⁶³), elle est maintenant synonyme d'humour, et l'indécision en serait devenu le moteur (« I call it radical indecision – the new spirit of our times. And Nick and Dave embody it perfectly »⁹⁶⁴). Il semble que le paysage politique britannique n'offre aucune alternative, au sens anglais :

The people of Middle England,' she said, addressing the Chinese guest directly, voted for Mr Cameron because they had no real choice. The alternative was unthinkable. But if the time ever comes when we are given the opportunity to let him know what we really think of him, then believe me – we will take it.⁹⁶⁵

Pourtant, contrairement à *What a Carve Up!*, Coe paraît nuancer son propos en ne présentant pas tous les Tories de façon similaire : Gail est une députée conservatrice

⁹⁵⁷ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 15.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, 266.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, 266-267.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, 268.

⁹⁶¹ *Ibid.*, 34.

⁹⁶² *Ibid.*, 183.

⁹⁶³ *Ibid.*, 35.

⁹⁶⁴ *Idem.*

⁹⁶⁵ *Ibid.*, 214.

qui a voté pour l'Union Européenne et qui respecte l'issue du référendum⁹⁶⁶. Elle a d'ailleurs des pairs rebelles (« her fellow rebels »⁹⁶⁷) qui se dressent contre l'idée de quitter l'Union Européenne⁹⁶⁸ et sont qualifiés par les médias ainsi : « THE BREXIT MUTINEERS »⁹⁶⁹.

Quant au parti travailliste décrit comme « foutu »⁹⁷⁰, il est critiqué pour être impitoyable et moralisateur. Sohan, personnage aux valeurs progressistes, déclare : « I've told you before what these Social Justice Warrior types are like. There's nothing quite as nasty as a pack of lefties once they're on a moral crusade and they've got a victim in their sights »⁹⁷¹. Dénonçant une gauche bien-pensante et muselante, il propose à Sophie, suite à son litige à l'université, de devenir l'héroïne de la droite en prônant son discours libéral, vilipendé par la gauche⁹⁷². De plus, le parti travailliste censé être anti-capitaliste finit par être très complaisant envers le règne de l'argent et s'inscrit dans la continuité des politiques libérales de Thatcher : « But most Labour governments end up making friends with the City after a while. The tax revenues are very useful »⁹⁷³. Doug est particulièrement critiqué par sa fille pour son gauchisme mou, son absence de positionnement, et sa tendance sociale-démocrate ancrée dans le ni-ni : « she considered him at best a deluded, out-of-touch, middle-of-the-road social democrat, at worst a feeble sell-out whose political compromises actually formed a far greater barrier to social justice than anything the Tory Party could come up with »⁹⁷⁴. Coriandre poursuit sa critique au vitriol des sociaux-démocrates et de la gauche actuelle :

The current Labour Party, led by Ed Miliband (portrayed by the Conservative media as a Marxist, or at least the son of a Marxist, which amounted to the same thing), she considered a pale, bloodless descendant of Tony Blair's New Labour, irredeemably tainted by the criminal folly of the Iraq War, with no convincing or radical vision to offer in response to the Tories' austerity programme. 'But at least they're the lesser of the two devils', her father would say.⁹⁷⁵

⁹⁶⁶ *Ibid.*, 353.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, 354.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, 352-354.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, 355.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, 14.

⁹⁷¹ *Ibid.*, 245.

⁹⁷² *Ibid.*, 251.

⁹⁷³ *Ibid.*, 253.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, 187.

⁹⁷⁵ *Idem.*

La critique oscille également à l'égard des médias, et vise aussi bien les tabloïds de droite (*Daily Mail*, *The Sun*) que la BBC qui, habituellement, contraste avec le paysage médiatique britannique. À cet égard, Coe dépeint des médias de bords différents qui n'hésitent pas à museler l'opinion publique et qui se caractérisent par des écrits oscillant entre fiction et réalité. Le *Daily Mail*, tabloïd conservateur critiqué par Benjamin et rendu responsable du fiasco de la campagne d'Ed Miliband⁹⁷⁶, règne en maître sur la vie politique : « It's a very simply chain of command. Everyone takes instructions from Theresa, and she takes her instructions from the *Daily Mail*. Them, and a couple of think tanks who are so bonkers about free trade that you wouldn't allow them »⁹⁷⁷. Le tabloïd *The Sun* s'en prend également à la façon dont Ed Miliband mange son sandwich au bacon et compare cette scène à une dévoration de l'Angleterre. Quant à la BBC, perçue comme arrogante, élitiste et métropolitaine⁹⁷⁸, elle serait déconnectée du peuple et transformée en un vivier de bourgeois-bohêmes à l'image de Sophie⁹⁷⁹, creusant un gouffre encore plus abyssal entre l'élite intellectuelle et les autres considérés comme incultes. Ces médias, qui déforment la vérité, ne s'attaquent pas seulement aux politiques ; Benjamin en est également victime. À la suite d'un entretien avec la journaliste Hermione Dawes, l'article qui est publié s'avère fallacieux, un tissu de mensonges. Les réponses de Benjamin sont tronquées et le font passer pour un écrivain arrogant et raciste, fuyant une capitale devenue trop multiculturelle à son goût et déplorant le nombre croissant d'écrivaines britanniques d'origine étrangère⁹⁸⁰. La présence de médias qui construisent et déconstruisent la notion de vérité non sans rappeler une démarche postmoderne, se retrouve dans *Number 11*. Josephine et son père, parangons de la culture du sensationnalisme et d'une absence totale de déontologie, n'hésitent pas à déformer la réalité pour vendre toujours plus d'articles. Si pour sa fille le récit d'Alison, une noire lesbienne et unijambiste, paraît vendeur, son père lui conseille d'y rajouter un niqab pour attirer

⁹⁷⁶ *Ibid.*, 190.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, 334.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, 154.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, 153.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, 222.

l'attention du lecteur et être dans l'air du temps⁹⁸¹. *The Comeback* est d'autre part un chapitre qui met en lumière cette distorsion de la réalité engendrée par la manipulation des médias. Le jeu de télé-réalité auquel Val participe, Jungle Camp, devient paradoxalement tout sauf réel. Le lecteur découvre, par le jeu intermédial, que les dialogues sont coupés, réarrangés et tronqués à des fins commerciales⁹⁸², provoquant un torrent d'insultes et de menaces sur les réseaux sociaux.

Number 11 introduit qui plus est la figure de l'araignée pour en faire une composante structurelle, textuelle et symbolique, faisant office de ciment entre les cinq récits du roman dont l'oscillation herméneutique invite également le lecteur à un décodage de l'implicite, rendant éventuellement sa lecture plus dynamique et coopérative dans le sillage des travaux sur la métafiction d'Ommundsen⁹⁸³. Les multiples interrogations qui peuvent naître de ces diverses représentations de l'araignée, ouvrent la voie à une multitude d'interprétations possibles. Cette symbolique de l'araignée autant riche que fluide, autant déconstructrice que créatrice, devient une force déstabilisante où l'auteur imagine un univers fictif foisonnant d'énigmes pour le lecteur qui tente d'y trouver du sens. Face à ce texte qui donne lieu à des symboliques et des messages brouillés, le rôle du lecteur devient essentiel pour lever le voile sur ces zones d'ombre, comme s'il oscillait entre une relation de coopération et de conflit. Hantant tous les chapitres du roman et créant une atmosphère angoissante, l'araignée est loin d'être un simple détail animal ou une référence au film de Don Chaffey⁹⁸⁴. Elle est le terreau de multiples métaphores et allégories à la charge herméneutique forte invitant le lecteur à réfléchir sur sa symbolique. Elle est à la fois une source d'effroi nourrissant l'esthétique gothique du roman, une source d'inspiration pour des artistes tels que José Baqué dans le récit⁹⁸⁵ ou encore la métaphore d'une gauche venant au secours

⁹⁸¹ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 195.

⁹⁸² *Ibid.*, 98-109.

⁹⁸³ W. Ommundsen, *Metafiction?*, *op. cit.*, 1993.

⁹⁸⁴ *Number 11* s'inspire de *One Million Years Before Christ*, un film fantastique britannique de Don Chaffey (1966). Le personnage de Rachel Wells est incontestablement une référence à l'actrice Raquel Welch qui joue dans ce film et qui est poursuivie par une araignée géante, sans oublier la présence de nombreuses crevasses faisant écho au trou béant dans *Number 11*.

⁹⁸⁵ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 298.

des assistés selon Josephine Winshaw-Eaves. Ainsi, l'establishment de la gauche progressiste se mue en un monstre (« a malignant, amorphous monster called 'the left-liberal establishment' »⁹⁸⁶), une araignée aux tentacules représentant différents organismes attributaires de subventions, les ONG, l'Église anglicane, le monde de la magistrature, et à son sommet, un corps encore plus puissant et venimeux (« more insidious, more venomous »), la BBC distillant une propagande toxique : « to drip-freed a toxic daily diet of left liberal propaganda to the nation at the taxpayers' expense »⁹⁸⁷. Quand l'araignée n'est pas au centre d'une critique sur la télé-réalité⁹⁸⁸, l'objet d'éventuelles hallucinations de la part de Rachel, celle-ci devient une créatrice vengeresse qui cherche à rétablir une justice sociale en détruisant les demeures et les biens des ultra-riches : « Property was their first target »⁹⁸⁹. Cette araignée justicière, une sorte de deus ex-machina, s'adresse au lecteur à la fin du roman dans une logique oscillatoire propice à une lecture pragmatique et démocratique : « You may feel pity for my victims. That is your choice. You may place your sympathies with them, or with me. That is your decision. In the end, I believe, we are all free to choose »⁹⁹⁰. Si le point de vue du monstre et non celui des victimes est une caractéristique que l'on retrouve souvent dans les romans gothiques, ces dernières lignes du roman invitant le lecteur à la réflexion et au positionnement idéologique, en lui rappelant qu'il est à même de considérer si les meurtres des six personnes ultra-riches relèvent du bien ou du mal, illustrent la direction de Coe vers une satire, si nous pouvons l'appeler ainsi, qui se prête davantage au choix par l'entremise de mécanismes oscillatoires. Ces stratégies permettent d'éviter les tentatives didactiques et moralistes, quand bien même l'œuvre n'en demeure pas moins une critique évidente à l'égard des ultra-riches et des politiques néolibérales.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, 194.

⁹⁸⁷ *Idem.*

⁹⁸⁸ L'araignée est l'opportunité de jeter l'opprobre sur la télé-réalité lorsque Val se retrouve à devoir avaler une araignée goliath dans le cadre de Jungle Camp. La scène se révèle aussi dégoûtante qu'avilissante, accentuée par les propos salaces de l'animateur et l'insecte déféquant dans la bouche de Val.

⁹⁸⁹ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 344.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, 350.

En conclusion, les caractéristiques traditionnelles de la satire semblent avoir une logique contraire à l'esthétique de l'oscillation car le genre repose sur des mécanismes statiques qui tendent à gripper cette machine oscillatoire justement dynamique. Par conséquent, adopter la terminologie de « satire oscillatoire » pose question tant elle semble relever de l'oxymore. Quoi qu'il en soit, cette oscillation permettant à Coe de diversifier ses cibles, offrirait une version plus modérée du genre en question, mais surtout un espace permettant au lecteur de trouver sa place, invitant au passage à élargir le spectre politique du lectorat de l'écrivain. En effet, par cet écart émergeant au moyen de logiques et de mécanismes oscillatoires, l'évolution esthétique de Coe semble davantage propice à une lecture démocratique et pragmatique où le lecteur est à même de se glisser et de produire du sens, ce que l'oscillation avortée dans *The Black Album* enrayerait en donnant à l'œuvre des allures de roman à thèse. Cette nouvelle conception de la satire accorde une place plus grande au lecteur tant les positions de l'auteur se font plus nuancées, plus discrètes et ne s'imposent pas comme une évidence, mais demeurent à la discrétion de celui qui lit. Elle met au jour, pour reprendre les mots Pierre Zaoui⁹⁹¹, une écriture synonyme d'une discrétion qui cette fois-ci est celle d'un effacement permettant au narrateur de disparaître au profit de l'autre, le narrataire ou le lecteur. En évitant une orientation politique bien définie grâce à une certaine cohabitation des contraires dans *Middle England* et *Number 11*, ces jeux oscillatoires – dynamiques et non statiques – peuvent investir le lecteur et le texte d'un rôle politique tant ce dernier expose ce premier à un sens ancré dans l'écart et le mouvement. Cet ancrage s'inscrivant dans ces dernières notions, privilégie ainsi un positionnement de l'entre qui se prête à une forme de partage du pouvoir entre texte et lecteur⁹⁹². Contrairement à Zaoui qui promeut la discrétion comme art potentiellement

⁹⁹¹ Pierre Zaoui, *La Discrétion. Ou l'art de disparaître*, Paris, Autrement, 2013, 30 et 119.

⁹⁹² L'aposiopèse, interruption brusque du discours dans *Number 11* et dans bien d'autres romans, est une autre technique visant à donner une place plus importante au lecteur en lui laissant le soin d'imaginer ou de compléter la phrase interrompue ou en suspens. J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 56.

L'importance des références à la culture populaire, notamment des films d'horreur et des comédies britanniques que Vanessa Guignery met en évidence dans son article « Gothic Horror and Haunting Processes in Jonathan Coe's *Number 11* », peut également inviter le lecteur à un travail de décodage intertextuel : *Dead of Night* (1945), *Psycho* (1960), *Quatermass and the Pit* (1967), *Death Line* (1972), *Tales That Witness Madness* (1973).

démocratique dans son ouvrage, l'oscillation peut au contraire aller de pair avec une idée de conflit au sein même de la fiction, ce que Nelly Wolf développe dans *Le Roman de la démocratie*. Dans cet ouvrage où elle étudie le rapport entre démocratie et roman chez des auteurs tels que Gustave Flaubert ou Virginia Woolf, la chercheuse avance que la fiction romanesque peut donner lieu à une expérience fictionnelle de démocratie grâce au malentendu naissant de l'interprétation : « Or un livre est voué au malentendu, puisqu'il est voué à l'interprétation. Le retour du malentendu, c'est le retour d'une certaine démocratie interne au roman. C'est la démocratie qui insiste, contre l'idéologie »⁹⁹³. Ces propos corroborent ce que nous avons évoqué précédemment, à savoir qu'en proposant un texte où l'oscillation herméneutique peut être riche et dissonante, le roman est porteur d'une visée politique et démocratique tant il propose un panel de choix et de possibilités interprétatives. Si l'oscillation fait sensiblement écho aux travaux de Wolf, sa volonté de ne pas orienter le lecteur n'est pas sans rappeler un des arguments de Rancière dans *Le Partage du sensible*. Lorsque le philosophe analyse *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*⁹⁹⁴, l'absence d'un quelconque message littéraire et politique – et donc favorable à une oscillation interprétative – qu'il perçoit dans ses œuvres serait la manifestation de la démocratie en littérature. La fin des deux romans de Flaubert ne fournit effectivement pas de réponses claires ou de résolutions précises. Ainsi, en refusant de transmettre un message qui pourrait être perçu comme moralisateur, la démarche se porte garante de la préservation du libre-arbitre du lecteur à l'image de l'oscillation herméneutique et idéologique dans cette section. Le sens du texte demeure ainsi ouvert à l'interprétation, permettant au lecteur de combler ce vide ou de « concrétiser le texte »⁹⁹⁵ pour reprendre les termes de McHale. L'esthétique de l'oscillation serait par conséquent un concept propice à l'indétermination⁹⁹⁶, garante d'un espace où le lecteur est susceptible de

⁹⁹³ Nelly Wolf, *Le Roman de la démocratie*, Saint-Denis, PU de Vincennes, 2003, 195.

⁹⁹⁴ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, 16.

⁹⁹⁵ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, *op. cit.*, 31.

⁹⁹⁶ Chris Baldick, critique littéraire, conçoit l'indétermination ainsi : « a *TEXT* that requires the reader to decide on its meaning [...] a principle of uncertainty invoked to deny the existence of any final or determinate meaning that could bring to an end the play of meanings between the elements of a text ». Chris Baldick, « Indeterminacy », *Oxford Dictionary of Literary Terms* (1990), Oxford UP, 2001, 125.

faire ses propres choix quant au sens du texte. Les fins de plusieurs romans donnant l'impression d'être inachevées, de ne pas apporter de réponses claires ou de résolutions à de nombreuses questions, nourrissent cette logique de l'indétermination. Que ce soit *Number 11* à travers la symbolique ambiguë de l'araignée atteignant son apogée dans le dernier chapitre, le départ surprenant de Benjamin en France à la fin de *Middle England*, ou le sentiment de tristesse et de joie que Karim ressent dans les dernières pages de *The Buddha of Suburbia*, ces fins qui n'en sont pas, sont vectrices d'une charge herméneutique intense rendant l'indétermination possible.

B. POLITIQUES OSCILLATOIRES ET SPECTRALITÉ

Si le gothique a fait peau neuve depuis *The Castle of Otrante* de Horace Walpole en 1764, le genre semble encore porter les stigmates du passé. Au fil des siècles, il a su reprendre dans d'autres contextes des paradigmes empruntés à l'ancien pour nourrir une fiction de la peur, de l'outrance et de l'excès. Cette évolution, entraînant une nouvelle terminologie, celle du néo-gothique, fait montre d'une oscillation entre l'ancien et le nouveau, constituant une sorte d'alliage de l'imaginaire et du réalisme. De cette esthétique en constante mutation et faisant la part belle à l'horreur et à la spectralité, le néo-gothique opère effectivement le transfert d'un genre ancien vers le moule d'une écriture renouvelée. Cette métamorphose, quelle qu'en soit la nature, s'inscrit dans la filiation naturelle du genre qui, dès l'origine, mêle deux impulsions que l'anglais signale précisément comme tradition et nouveauté : « Romance » et « novel », à une époque qui voit naître la fiction réaliste de la société bourgeoise et commerçante.

Quand bien même *Number 11* paraît renouer avec les codes traditionnels du genre gothique, à savoir des décors et des atmosphères sombres, une narration floue et fantomatique, des thématiques typiques telles que de la démence, la trace gothique ne se réduit pas à une simple mise en scène nostalgique du genre. Elle semble être le terreau de choix esthétiques et politiques de la part de Coe où l'écrivain fait s'entrechoquer deux genres qui paraissent antinomiques, à savoir le

réalisme et la contemporanéité de la satire d'une part, ainsi que l'imaginaire et le fantastique du gothique d'autre part. L'imaginaire et le réalisme entrent ainsi dans un alliage créatif où les traumatismes de la société et du politique envisagent une nouvelle façon de concevoir la satire ou le roman politique. Cela peut expliquer la dimension moins comique de *Number 11* ainsi que le virage de Coe vers une satire moins propice à l'humour, élément pourtant considéré comme inhérent au genre. En effet, la satire a souvent joué de la comédie, du grotesque pour créer cette mise à distance avec un monde dépeint comme dystopique, grotesque, condamnable, permettant le rire. Or, il semble que cet écart soit maintenant créé par le prisme du gothique, au moyen de la spectralité, et non du rire, différenciant *Number 11* de *What a Carve Up!*, et rendant la charge satirique moins directe, orientée, et donc propice à l'oscillation. L'oscillation entre des éléments satiriques et gothiques dans *Number 11*, mettant en lumière une tension entre le passé et le présent, entre la tradition et le renouveau, fait la part belle au gothique qui semble apparaître tel un revenant, un spectre littéraire et générique pour dire l'indicible cauchemardesque du monde contemporain. Ce constat fait d'ailleurs écho à une réflexion amorcée par Vanessa Guignery qui analyse le rôle du spectral sur l'écriture (« the text is thus both haunted by horrible visions and marked by the – partly playful – return of an age-old tradition »⁹⁹⁷) via un attachement profond à la culture populaire, plus particulièrement filmique (films d'horreur britannique et structure narrative spécifique⁹⁹⁸), qui se fait le miroir d'une période politique terrifiante⁹⁹⁹. Cette embardée vers un roman de plus en plus noir pour Rod Mengham et Philip Tew, fait planer une ère où la peur et l'incertitude se font les vecteurs d'une vulnérabilité post-millénaire : « 'a penumbra of fear and uncertainty signifies a more general perspective, a post-millennial vulnerability and unease' »¹⁰⁰⁰. Peindre le portrait du

⁹⁹⁷ V. Guignery, « Gothic Horror and Haunting Processes in Jonathan Coe's *Number 11* », *Jonathan Coe: Contemporary British Satire, op. cit.*, 172.

⁹⁹⁸ « portmanteau narrative structure ». *Ibid.*, 175.

⁹⁹⁹ « Spectrality have and haunting have become major tropes of contemporary culture, and Coe's reliance on a number of comic-Gothic-horror movies in *Number 11* not only confirms his attachment to popular culture, but also obliquely reflects upon the terrifying, horrific and haunted times in which we live ». *Ibid.*, 170.

¹⁰⁰⁰ P. Tew, « Neo-Gothic Minutiae and Mundanity in Jonathan Coe's Satire, *Number 11* », *Jonathan Coe: Contemporary British Satire*, 188.

présent paraît ainsi s'insérer dans un cadre faisant ressurgir le passé au prisme d'une palette de notes obscures.

Derrière ce roman à l'atmosphère sombre qu'est *Number 11*, ne pourrions-nous pas ainsi lire une fable subversive sur l'état de la nation dont la logique est rendue possible grâce au gothique et particulièrement à la symbolique de la spectralité et de l'invisibilité ? Les thématiques de la folie, du gothique urbain, de l'enfermement et les figures du monstre, de la maison hantée, et particulièrement celle du fantôme, semblent nourrir la charge satirique de *Number 11* où l'écrivain donne l'impression de construire un encadrement gothique qui pour autant ne semble pas empêcher un tableau réaliste de la politique et de la société britanniques. Cette nouvelle toile de fond où se dessine le paysage politique contemporain propose une nouvelle esthétique et une nouvelle identité satiriques qui s'éloigneraient de la veine comique habituellement associée à la satire chez Coe. En effet, rien de mieux que le gothique, notamment sa dimension spectrale, semble-t-il, pour illustrer la politique d'austérité mise en place par le gouvernement de coalition, une thématique centrale dans *Number 11* qui fait d'ailleurs écho à la sémantique de la froideur et du dépouillement du genre en question.

Cette façon de présenter une fiction employant certains codes traditionnels de la satire visant à interroger des problématiques contemporaines n'est pas nouvelle. Nombreux sont les écrivains qui se sont inspirés de romans politiques d'autres siècles à des fins expérimentales et/ou pour condamner implicitement le contexte politique actuel, ce qu'illustre l'article « Satire Revised in Light of Thatcherism in Rose Tremain's *Restoration* » d'Émilie Walezak¹⁰⁰¹. La chercheuse montre comment cette œuvre utilise des éléments traditionnels de la satire du XVII^e siècle – les figures du « fop » de la comédie de la Restauration et de l'*alazon* satirique – pour suggérer en filigrane une critique des valeurs thatchéristes¹⁰⁰². Le

¹⁰⁰¹ Émilie Walezak, « Satire Revised in Light of Thatcherism in Rose Tremain's *Restoration* », *Études britanniques contemporaines*, 51, 2016, <https://doi.org/10.4000/ebc.3373> (dernière consultation le 11 août 2023).

¹⁰⁰² Émilie Walezak voit par exemple dans l'avancement de Merivel une critique de la mobilité sociale promue par Thatcher : « His social advancement also reads as a mockery of the social mobility advocated by Thatcher ». *Idem*.

personnage de Merivel – et son portrait du roi – reflète des vices transposables à deux époques différentes dans *Restoration* : « Merivel, the fool and the melancholy philosopher, is a locus of tension with his narrative voice as a meeting point between past and present accommodating the contradictory satiric impulses of chaos and order »¹⁰⁰³. Ce roman employant une esthétique satirique et comique du passé, dresse des parallèles entre le retour de Charles II au trône et le retour en force d'une autorité de l'État sous Thatcher. Les valeurs comme celles de l'autonomie et de l'initiative individuelle mises en avant par Charles II, l'idée de survie des plus forts, ou encore la dissociation entre des pauvres méritants d'être aidés et d'autres qui ne le seraient pas, renvoient au discours et à l'idéologie de Thatcher tout en renforçant la métaphore traditionnelle de la satire comme miroir selon Émilie Walezak. Révélant ainsi de nouvelles modalités quant à la représentation du politique, le but de cette section est avant tout d'analyser les interactions entre le gothique, le spectral et le politique au prisme de l'oscillation. Contrairement à Laurent Mellet qui voit en *Number 11* des similitudes avec l'œuvre de H. G. Wells, plus particulièrement avec *The Time Machine* (1896) et *The War of the Worlds* (1898)¹⁰⁰⁴, et qui soutient que la face cachée wellsienne du roman, par ces sous-entendus et son sous-texte, alimente à la fois une veine dystopique et surnaturelle dans sa satire, notre analyse s'inscrit premièrement dans une perspective gothique et non en lien avec la science-fiction ou certains traits de la comédie et de la satire du XVII^e siècle. Cette section est l'occasion d'examiner le gothique mettant à l'honneur le motif du spectre comme stratégie politique littéraire, dépassant ainsi la simple fonction de décor, et de voir si cette spectralité présente dans d'autres œuvres leur confère une dimension autre que gothique. Ce genre gothique faisant cohabiter réalisme et imaginaire permet une réflexion sur les moyens qui peuvent être mis en place pour représenter le corps politique et social par l'entremise paradoxale de la spectralité où la figure du fantôme est

¹⁰⁰³ *Idem.*

¹⁰⁰⁴ Laurent Mellet, « London Doubts: Wellsian Undersides and Undertones in Jonathan Coe's *Number 11* (2015) », *Études britanniques contemporaines*, 55, 2018, <https://doi.org/10.4000/ebc.5145> (dernière consultation le 29 juillet 2023).

l'archétype absolu. Enfin, le traitement de la spectralité, élément de surcroît central dans *Middle England* au prisme du concept d'invisibilité et de ses notions sous-jacentes telles que la vulnérabilité, sera exploré afin d'en établir une comparaison avec *Number 11*. Si la spectralisation de la classe moyenne ne confère aucune dimension gothique à l'œuvre (*Middle England*), elle n'en est pas moins révélatrice de logiques oscillatoires, où la visibilité des uns devient l'invisibilité des autres, laissant percevoir concurremment des spectralités opposées, l'une subie et l'autre choisie.

L'oscillation entre le politique et le gothique commence dès les premières lignes de *Number 11*. L'incipit donne en effet le ton d'une œuvre qui s'annonce aussi sombre que politique, puisant dans l'imaginaire comme dans le réalisme, à travers les propos de Tony Blair face au congrès américain le 17 juillet 2003 : « In another part of our globe, there is shadow and darkness »¹⁰⁰⁵. Dans la lignée de Blair exploitant un des *topoi* du gothique pour évoquer le fanatisme, la tyrannie, et surtout pour justifier la guerre en Irak, Coe utilise les modalités du genre pour donner corps à la politique et à la société britanniques des années 2000 dans ce roman. Entre fond politique et forme esthétique gothique, le thème de la spectralité, et plus particulièrement la figure du fantôme, paraissent constituer la trame de ce récit. La critique du système social britannique scindé en deux, entre les riches et les pauvres, entre l'excès des Gunn et la privation, le dénuement d'autres personnages, semble esthétisé à travers la figure du revenant. Dans le gothique, pour lequel l'existence du spectre ne fait nul doute, le fantôme est par essence une figure de l'oscillation entre des pôles opposés : entre deux mondes et entre deux temps. Recrutée par la famille Gunn en tant que tutrice, Rachel donne l'impression d'errer tel un esprit entre ces deux univers. Prenant des allures de spectre social, le personnage donne l'impression d'avoir traversé un autre monde en arrivant chez ces ultra-riches : « Here, disorientated after a long journey, she thought it stranger than ever, and for a moment she found herself wondering if she had somehow passed through a looking glass [...] and emerged into a parallel

¹⁰⁰⁵ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 1.

world »¹⁰⁰⁶. Oscillant entre ces univers antinomiques, ses déambulations fantomatiques accentuent le contraste entre ces classes sociales dont la séparation nette est matérialisée par la porte que Rachel traverse, symbole de la rigidité du système social britannique : « 'I feel,' Rachel said, 'that there's my world, and there's their world, and the two co-exist, and are very close to each other, but you can't really pass from one to the other.' She smiled. 'Unless you use the magic door, of course' »¹⁰⁰⁷.

Qui plus est, la description des riches demeures de Chelsea par Livia n'est pas sans rappeler une atmosphère typiquement gothique dans laquelle la symbolique du fantôme paraît centrale :

These beautiful big houses in Chelsea are not homes in any sense that I understand. For most of the year they stand empty. Or at least, you think they are empty, but inside, there is a kind of life taking place. A phantom life. Members of staff – cleaners and cooks and chauffeurs – dust haunted rooms and polish cars in underground garages during the morning, and then gather together in the kitchen at midday to eat silent lunches. [...] Other houses are even emptier [...] They are always dark. In the winter [...] the silence and darkness of these streets begins to frighten me. It is as if some terrible plague has come to London and everybody has to leave but nobody told me.¹⁰⁰⁸

Dépourvues d'humanité, à l'exception des domestiques donnant l'air de se fondre dans le décor et le mobilier, ces demeures n'en sont pas pour autant dénuées d'une vie qui, elle, est fantomatique et construite sur des codes traditionnellement gothiques : le vide, le silence, le froid, et l'obscurité. Toutes ces caractéristiques qui font parler une vie fantôme autrement que par la parole des personnages, sont porteuses de nouvelles façons d'envisager la représentativité des êtres et de leurs affres au prisme du vide et du non-humain. Dans ces espaces ayant la capacité d'incarner la vie comme la mort, l'absence comme la présence, Coe bâtit les fondations d'une hantologie de la maison, accompagnée en outre d'images évocatrices de la maladie et de la contagion, où la référence à la peste suggère tant une atmosphère apocalyptique que l'inéluctable contingence de cette existence sombre.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, 244.

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*, 264.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, 235.

Coe n'hésite pas à exploiter l'héritage gothique et le motif du spectre pour rendre sa critique sociale encore plus cinglante et terrifiante. Dans un passage faisant écho au film *Psycho* d'Alfred Hitchcock, Rachel s'aventure dans une cave et découvre un cadavre qui s'avère être un ouvrier chinois aux allures de fantôme dans *The Black Tower*. Ce personnage, exploité illégalement par une entreprise de volaille, évoque un fait réel, la noyade de vingt-trois pêcheurs de coques chinois clandestins sur la baie de Morecambe en 2004. L'aspect fantomatique du roman est d'autre part souligné par l'infiltration de la famille Winshaw dans presque tous les secteurs de l'économie et par le numéro 11 de Downing Street¹⁰⁰⁹. Ce dernier est le symbole du gouvernement qui s'engouffre dans le quotidien des personnages ainsi que dans le tissu diégétique de ce onzième roman de Coe : la maison de Phoebe est au 11 Needless Abbey, Lady Gunn veut un onzième étage souterrain¹⁰¹⁰, *The Black Tower* est composé de onze chapitres, pour la cérémonie du prix Winshaw Mr Quirky est à la table 11¹⁰¹¹, et Roger meurt dans le conteneur numéro 11 dans *The Crystal Garden*¹⁰¹².

La figure du fantôme entre par ailleurs en résonance avec celle du vampire, un revenant oscillant également entre la vie et la mort. L'argent est ainsi représenté comme une force vampirique (« she explained to me that people buy these houses now – rich people – and then just let them stand there, watching money attach to them like barnacles to a sunken ship »¹⁰¹³) qui suce le sang des gens : « Other times I think that, just as a certain famous Romanian used to suck the blood from his victims' necks, now it is money itself that has begun to drain the life out of this great city »¹⁰¹⁴. Ces images qui font clairement penser à *Dracula* de Bram Stoker, un classique de la littérature gothique, évoque d'autre part la figure de l'araignée et sa morsure comparable à celle que le vampire laisse sur le cou de ses victimes.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, 300

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, 287.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, 209.

¹⁰¹² *Ibid.*, 172.

¹⁰¹³ *Ibid.*, 235.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, 236.

Si les travaux de Laurent Mellet avancent que *Number 11* cache un sous-texte et dissimule des sous-entendus, il se pourrait que ces éléments renforcent la veine spectrale et par conséquent gothique de l'œuvre, quand bien même l'on peut associer ce roman à une esthétique plutôt fantastique et surnaturelle¹⁰¹⁵. Dans son article, Laurent Mellet analyse l'héritage wellsien dans *Number 11* et montre que le roman est ponctué d'allusions aux romans de H. G. Wells, à travers les paysages urbains dystopiques et le Londres souterrain. Visible dès la première de couverture et parcourant l'œuvre, le Londres souterrain est un motif qui participe du caractère gothique de ce cadre dans lequel Coe enchâsse une critique politique et sociale du pays. Les ultra-riches se font construire des demeures extravagantes en creusant dans le sol de nombreux étages dans le but d'agrandir leurs propriétés caractérisées par le vide et l'absence. Les références à la descente et au gouffre, dont la profondeur paraît impossible à sonder, foisonnent dans le roman, et plongent le lecteur dans un univers vertigineux à l'image de la vacuité politique et sociale à l'œuvre dans *Number 11*.

Ce texte wellsien en filigrane que Laurent Mellet décrit, notamment à travers la référence à *The Invisible Man*¹⁰¹⁶, tout comme les nombreuses références transtextuelles que Vanessa Guignery analyse¹⁰¹⁷, hantent le récit sans se dévoiler, prenant l'apparence d'un fantôme intertextuel qui, parallèlement, est l'occasion d'interroger le concept d'invisibilité dans plusieurs romans de Coe, et va de pair avec la notion de spectralité abordée dans cette section. En plus de Rachel, nombreux sont les personnages, plus particulièrement les laissés-pour-compte de la société, qui prennent effectivement l'apparence de fantômes, à l'instar du réfugié chinois dans *The Black Tower*, Val et sa participation quasi-invisible dans un jeu de télé-réalité ou ces politiques d'austérité qui détournent les yeux sur ces vies précaires décrites dans *Number 11*. Toutefois, si de prime abord l'invisibilité s'avère le

¹⁰¹⁵ L. Mellet, « London Doubts: Wellsian Undersides and Undertones in Jonathan Coe's *Number 11* (2015) », *op. cit.*

¹⁰¹⁶ *The Invisible Man* est d'ailleurs l'objet d'une thèse par Jamie sur les invisibles dans le cadre des politiques d'austérité dans *Number 11*.

¹⁰¹⁷ « As such the novel [*Number 11*] could be said to be haunted, both by the author's past creations and by other artists' (more particularly film-makers') productions ». V. Guignery, « Gothic Horror and Haunting Processes in Jonathan Coe's *Number 11* », *Jonathan Coe: Contemporary British Satire, op. cit.*, 169.

chance de la précarité, cette invisibilité peut également être l'apanage des ultra-riches ayant le pouvoir de disparaître sous terre ou de se volatiliser dans l'air¹⁰¹⁸ :

One of the things that had most impressed Rachel about the rich, since she had started to know them, was their ability to disappear. She mentioned this to Jamie once, when discussing his thesis on 'invisible people' in the new age of austerity. 'But you shouldn't just be writing about poor people.' She told him. 'The rich can make themselves invisible too.'¹⁰¹⁹

Bien que les politiques d'austérité selon Jamie rendent les existences précaires encore plus invisibles, les propos de Rachel élargissent néanmoins le spectre du concept d'invisibilité habituellement associée à la précarité sociale ou à la marginalité ethnique et sexuelle, souvent regroupées autour du terme de minorités. Ces riches qui disparaissent et se déplacent constamment dans le roman, en Afrique du Sud, à Londres, à Lausanne ou sur le lac Léman, permettent de concevoir une nouvelle forme d'invisibilité qui, quant à elle, est choisie et non subie.

La « spectralisation »¹⁰²⁰, pour reprendre le terme de Spivak, est également de mise dans *Middle England*, mais se concentre davantage sur une classe moyenne marginalisée où l'invisibilité est quant à elle subie et ne donne lieu à aucune atmosphère gothique. Si dans *Number 11* l'invisibilité souligne la démence et l'excès des ultra-riches dans un cadre gothique, en suscitant une antipathie à leur égard, la notion de spectralité représentée comme étant une des causes du Brexit dans *Middle England*, accentue la veine réaliste du roman et crée une certaine empathie à l'égard de ces partisans du référendum souffrant d'un sentiment d'invisibilité sociale. La fiction de Coe passerait donc d'une invisibilité à une autre, oscillant entre différentes classes sociales spectralisées et différents types d'invisibilités sociales dont la marginalité peut tant être subie – classe moyenne – que choisie – ultra-riches –. Ce processus d'invisibilisation sociale est incidemment le moyen pour l'écrivain de renverser et de réinventer la notion d'invisibilité dans *Middle England* où l'anglais hétérosexuel, blanc et appartenant à la classe moyenne se sent invisible et devient un individu ostracisé. Alors que Coe avait pour habitude de rendre

¹⁰¹⁸ J. Coe, *Number 11*, op. cit., 293.

¹⁰¹⁹ *Idem*.

¹⁰²⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New York, Columbia UP, 2003, 93.

visible une invisibilité ancrée dans la marginalité sexuelle et/ou de genre, à l'image de l'homosexualité refoulée de Maxwell et de son père dans *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, les relations lesbiennes cachées de Rosamond dans *The Rain Before it Falls*, ou la transition de genre secrète de Robert dans *The House of Sleep*, il semblerait que l'invisibilité et sa composante sociale soit une dynamique plus centrale dans *Middle England* et *Number 11*¹⁰²¹.

Middle England dresse effectivement le portrait de gens ordinaires décrits comme étant invisibles, inaudibles¹⁰²², oubliés¹⁰²³ voire méprisés, ayant l'air de spectres sociaux, de fantômes vivants. Cette spectralisation de la classe moyenne se reflète dans le discours de Helena affirmant que la classe moyenne britannique vit sous le joug d'une tyrannie (« England today is not a free country. We live under a tyranny »¹⁰²⁴) la rendant invisible :

But we do not have freedom, of speech or of anything else [...] we are shouted down. Our views are not allowed to be expressed on television or in the newspapers. Our state broadcaster ignores us, or treats us with contempt. Voting becomes a waste of time when all the politicians subscribe to the same fashionable opinions. Of course I voted for Mr Cameron, but not with any enthusiasm. His values are not our values. He actually knows as little of our way of life as his political opponents do. They're all on the same side, really – and it's not *our* side.¹⁰²⁵

La politique et la société britanniques prennent des airs de machines despotiques à travers la symbolique d'une parole étouffée, confisquée, niant l'existence de ces vies ordinaires qu'elles refusent de voir, d'entendre, les rendant aussi invisibles qu'inaudibles. La culture du politiquement correct, dénoncée par Helena comme une forme de censure occulte quelques lignes plus tôt¹⁰²⁶, est le catalyseur de ce mutisme forcé. Réduits au silence par le diktat du politiquement correct, entraînant à son tour une perte de confiance envers les institutions politiques, les voix de ces

¹⁰²¹ *Middle England* explore le sentiment d'invisibilité et de déclassement ressenti par la classe moyenne, et *Number 11* traite des personnes rendues invisibles suite aux politiques d'austérité des années 2000 et 2010.

¹⁰²² À la suite de la mort de Mark Duggan, britannique d'origine antillaise abattu par la police, une foule se rassemble devant le commissariat pour protester contre le manque de transparence de cette affaire : « It was people feeling victimized. Not listened to ». J. Coe, *Number 11, op. cit.*, 96.

¹⁰²³ Colin dans un discours nostalgique de l'époque industrielle déclare qu'il fait partie des oubliés lorsqu'il découvre qu'ils ont rasé Longbridge, lieu symbolique de la classe moyenne britannique dont il fait partie : « They think we're a joke. They think we're daft ». *Ibid.*, 262.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, 212.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, 213.

¹⁰²⁶ *Idem.*

vies précaires paraissent maintenues hors du pouvoir, non sans rappeler ces mêmes vies précaires que Guillaume Le Blanc¹⁰²⁷ décrit et qui sombrent dans le silence et une invisibilité profonde. Ces oubliés deviennent dans *Middle England* ceux qui semblent pourtant les plus visibles et les moins vulnérables de la société anglaise, renversant la notion habituelle d'invisibilité. Voici un échange entre Sophie et Ian illustrant ce changement de perception et montrant que toutes les strates de la société peuvent être sujettes à l'invisibilité sociale :

What you call respect for minorities basically means two fingers to the rest of us. OK, so protect your precious...transgender students from the horrible things people say about them. Swaddle them in cotton wool. What happens if you're white, and male, and straight, and middle class, hmm? People can say whatever the fuck they like about you then.' [...] Isn't it about time you got over that blow to your male ego, and moved on?' 'My *male* ego? There you go. Why not just my ego? No, you have to make it about being a man. You'll be talking about my white privilege next.'¹⁰²⁸

Sophie, parangon du politiquement correct et des minorités, donne autant l'impression de s'oublier, de s'effacer, de se rendre elle-même invisible que d'ignorer le sentiment d'injustice qui ronge Ian, symbole de la classe moyenne. Faisant preuve de passivité quant à sa situation professionnelle, réduisant sa mise à pied à un simple malentendu¹⁰²⁹, Sophie semble pourtant complaisante à l'égard de la personne responsable de son éviction à l'université. Elle lui rend visite à l'hôpital, lui apporte des chocolats et la reconforte dans sa transition de genre¹⁰³⁰. De manière similaire, Sophie, qui soutient la promotion de Naheed, une autre minorité, au détriment de Ian, donne l'impression de ne pas vouloir entendre le mal-être de son mari, réduisant ses propos à une question d'égo de mâle¹⁰³¹. Le politiquement correct et les sympathies pour les minorités dont Sophie fait montre, souvent au désarroi de Ian¹⁰³², participent en outre de cette invisibilisation de la classe moyenne. Ce désir de reconnaissance et de visibilité sociale, faisant traditionnellement des minorités ethniques et sexuelles des fers de lance dans un discours souvent militant, serait lui-même vecteur d'exclusion sociale, d'un

¹⁰²⁷ Guillaume Le Blanc, *Vies ordinaires, vies précaires*, Paris, PUF, 2007, 16.

¹⁰²⁸ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 283.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, 282.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, 322.

¹⁰³¹ *Ibid.*, 283.

¹⁰³² *Ibid.*, 282.

effacement paradoxal de la classe moyenne pourtant majoritaire, où la gauche progressiste tendrait à vouloir endosser les rôles de héros et de justiciers, ce que Sohan souligne d'ailleurs à Sophie : « I've told you before what these Social Justice Warrior types are like. There's nothing quite as nasty as a pack of lefties once they're on a moral crusade and they've got a victim in their sights »¹⁰³³. Autrement dit, la visibilité des uns deviendrait l'invisibilité des autres, où tout processus de visibilisation impliquerait une dynamique implicite d'occultation d'un autre, en l'occurrence d'une classe moyenne ici longtemps caractérisée par un conformisme immuable au prisme de la blancheur, du patriarcat, et de l'hétérosexualité, ainsi que d'une normalité certes subjective et discutable, mais ancrée dans les consciences. Tout ceci nous conduit à émettre l'hypothèse que toute œuvre littéraire serait ainsi intrinsèquement injuste, inégalitaire car le produit d'une vision subjective et le reflet de choix et d'ambitions oscillant inconsciemment entre visibilité et invisibilité, et donc remettant en perspective une quelconque lecture démocratique. Si l'oscillation idéologique explorée dans notre première section tend vers une réception davantage démocratique, donnant lieu à une place plus importante pour le lecteur, la représentation des strates de la société qu'elle suscite et qui oscille entre la visibilité des uns et l'invisibilité des autres s'avère mécaniquement, dans ses choix de représentation, moins égalitaire. D'autre part, cette mise en voix des invisibles, catégorisés en un groupe n'est pas sans risque. À la lumière des personnages dans la fiction de Coe, elle tend à s'établir par le prisme de stéréotypes voire d'une impression de caricaturer un groupe d'individus d'où le portrait d'une classe moyenne à tendance raciste, homophobe et béotienne dans *Middle England*. Ainsi, donner une certaine visibilité à des vies marginales ou précaires passerait par le risque de préserver une certaine stigmatisation sociale.

Cette invisibilisation rappelle en outre cette volonté critique de théoriser ces existences précaires plus particulièrement à travers la notion de vulnérabilité, elle-même associée à une « constellation de notions »¹⁰³⁴ comme le trauma, l'éthique ou

¹⁰³³ *Ibid.*, 245.

¹⁰³⁴ Jean-Michel Ganteau, *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Literature*, London, Routledge, 2015, 3.

l'altérité, pour reprendre les mots de Jean-Michel Ganteau. La représentation de personnages vulnérables a souvent occupé une place prépondérante dans la fiction romanesque ; pensons par exemple aux œuvres de Dickens décrivant la misère des classes laborieuses où ouvriers, enfants et femmes peinent à subsister. Néanmoins, les termes de « vulnérable » et de « vulnérabilité » sont devenus l'objet de nombreuses réflexions ces dernières décennies, et ce, dans un éventail de disciplines toujours plus large : « The main impression is that vulnerability has come to spread over most disciplines in the social sciences [...] most of those references are concentrated in a very short period, starting in the mid-2000s, and multiplying exponentially »¹⁰³⁵. Si Jean-Michel Ganteau souligne la complexité d'une telle notion, oscillant entre fortune critique et absence sur la scène politique (« vulnerability is everywhere and nowhere: everywhere because the notion has been given pride of place over the last few years, and nowhere because vulnerability is not a reality that is systematically addressed in public policies and international relations »¹⁰³⁶), sa conceptualisation de la vulnérabilité dans *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Literature* illustre en effet cet intérêt pour ces vies précaires dans la littérature britannique contemporaine, souvent corrélé à une démarche visant à théoriser la notion d'invisibilité, ce que fait le philosophe Guillaume Le Blanc au sujet des « invisibles » dans son ouvrage *Vies ordinaires, vies précaires*. Un numéro d'*Études britanniques contemporaines* intitulé « Invisible Lives, Silent Voices »¹⁰³⁷ interrogeant la possibilité de (re)donner une voix aux populations invisibilisées dans la société britannique, confirme de surcroît cet attrait pour ces questions de vulnérabilité concomitantes à celle d'invisibilité dans le champ des études anglophones.

Il convient d'ajouter que la spectralité, associée à des problématiques politiques et sociales dans *Number 11* et *Middle England*, peut aussi se déployer par le canal du trauma, dont la trace spectrale qu'il laisse derrière lui, s'avère être un

¹⁰³⁵ *Ibid.*, 2-3.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, 3.

¹⁰³⁷ Alice Borrego et Héloïse Lecomte, « Invisible Lives, Silent Voices », *Études britanniques contemporaines*, 61, 2021, <https://journals.openedition.org/ebc/10889> (dernière consultation le 10 août 2023).

environnement favorable à la construction de la vulnérabilité des personnages dans notre corpus. Le trauma est effectivement une notion dont la sémantique fait figure de spectralité tant il est une blessure subjective, une douleur conscientisée, une souffrance invisible, mais pourtant tangible. Cette logique oscillatoire de par sa présence invisible, entre en résonance avec la description du trauma selon Paule Lévy, dont la trace spectrale qu'il laisse sur son passage ne fait que renforcer ce caractère fantomatique :

Un événement trop inattendu et bouleversant pour être aussitôt appréhendé, fait brutalement effraction, puis il s'imprime à retardement dans la conscience, sans pour autant s'y laisser intégrer ni résorber par ceux qui l'ont subi et qui se sentent, dès lors, assiégés par une mémoire qu'ils perçoivent comme étrangère à leur propre expérience.¹⁰³⁸

Dans la même veine, les travaux de Cathy Caruth soulignent également que le trauma est profondément ancré dans une oscillation paradoxale, où la survivance traumatique devient d'ailleurs le moteur de cette spectralité : « between the story of the unbearable nature of an event and the story of the unbearable nature of its survival »¹⁰³⁹. En effet, nombreux sont les personnages victimes de traumas vécus dans leur enfance, les poursuivant toute leur vie et les conduisant à leur perte dans la fiction de Coe. La description de la mort de David Kelly en 2003¹⁰⁴⁰, dans des conditions morbides, renvoyant à des images froides et gothiques de par la solitude de sa mort, le corps retrouvé dans un bois perdu et abandonné¹⁰⁴¹, actualise une perte de confiance dans l'intégrité du système politique britannique pour Rachel (« Britain would be a different place from now on: unquiet, haunted »¹⁰⁴²) et est vécue comme un trauma à la fois collectif et intime. Michael, condamné à errer dans un monde onirique tel Orphée, est également hanté depuis son neuvième anniversaire, par cette projection interrompue du film *What a Carve Up!*¹⁰⁴³ au point

¹⁰³⁸ Paule Lévy, « Écriture et trauma dans « The Giant Wistaria » : Quand Charlotte Perkins Gilman revisite le gothique », *Sillages critiques*, 19, 2015, <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.4273> (dernière consultation le 29 juillet 2023).

¹⁰³⁹ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, John Hopkins UP, 1996, 7.

¹⁰⁴⁰ David Kelly est un inspecteur de l'ONU ayant apparemment informé la BBC sur le fait que le gouvernement avait exagéré les informations concernant la présence d'armes de destruction massive en Irak conduisant à justifier l'entrée en guerre contre Saddam Hussein.

¹⁰⁴¹ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 16.

¹⁰⁴² *Ibid.*, 17.

¹⁰⁴³ J. Coe, *What a Carve Up!*, *op. cit.*, 40.

d'en faire une fixation à l'âge adulte. L'interruption et la sortie forcée par sa mère, vécues comme un trauma, poursuivront le personnage jusqu'à plonger son existence dans l'invisibilité et le néant : enfermé et seul dans son appartement à manipuler le bouton *pause* de son magnétoscope, il n'aura en effet aucune conversation avec qui que ce soit pendant deux ans¹⁰⁴⁴. Lois est hantée par la tragédie qu'elle a vécue à Birmingham¹⁰⁴⁵ : elle ne veut plus retourner dans cette ville ; elle avouera à Benjamin qu'elle ne s'est jamais consolée de la mort de Malcom. En découvrant le meurtre de Jo Cox, elle est bouleversée par cet attentat qui résonne comme un écho à celui survenu dans le pub en 1974¹⁰⁴⁶. *The Rain Before it Falls* est un roman qui aborde également la notion de trauma où la spectralité devient celle d'un déterminisme familial qui hante trois générations de femmes, incapables d'échapper à des schémas familiaux caractérisés par l'abandon, la perte et la solitude, que ces femmes reproduiront aveuglément. Cette narration d'outre-tombe qu'est celle de Rosamond, commentant ces vingt photos, renforce en outre l'aspect spectral de cette entreprise où la voix invisible fait ressurgir les fantômes et les démons du passé.

En somme, la notion de spectralité est une notion polymorphe et malléable tant elle est capable de corporaliser différentes classes sociales faisant vaciller les représentations habituelles de la vulnérabilité, et laisse percevoir plusieurs types de spectralisation, une subie dans *Middle England* et une choisie dans *Number 11*. Ses effets sont par ailleurs différents, renforçant une dimension réaliste et voulant rendre justice à une classe moyenne dont l'existence est rendue invisible ou conférant au roman une atmosphère noire et gothique par l'absence, le silence et la mort que le spectre peut suggérer. Ainsi, le recours à la spectralité conduit à produire de nouvelles modalités d'expression et de représentation de la satire, dont le réalisme n'est pas pour autant écorné. La satire, ayant pour but de construire un autre afin de mieux le critiquer, puise ainsi dans les capacités esthétiques de la

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, 54.

¹⁰⁴⁵ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 24.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, 319.

spectralité en contexte gothique dans *Number 11* à reconsidérer la monstruosité dans un contexte politique, une notion dont l'hyperonymie permet d'exploiter une vaste sémantique : l'absurdité, la gravité, l'horreur et l'indignation. Coe s'éloigne ainsi de l'engagement idéologique et de la satire comique¹⁰⁴⁷ que l'on perçoit dans *What a Carve Up!*, en politisant son esthétique grâce à la charge symbolique et sémantique du genre gothique faisant cohabiter une réécriture de la tradition à celle de la contemporanéité. Si *What a Carve Up!* renoue également avec les codes du gothique et manifeste des similitudes avec *Number 11* en termes de décor, il convient de rappeler que ce roman est davantage ancré dans une lignée comique de par l'apparence grotesque et caricaturale des Winshaw au moyen d'une parodie substantielle ainsi que d'une vision satirique très explicite et directe qui conduit à l'extermination de ces vilains. En effet, le portrait démoniaque des Winshaw dans *What a Carve Up!* n'est pas comparable au portrait et à la place qu'occupent les Gunn, métonymie de l'élite financière britannique, dans *Number 11*. Ainsi, dans ce dernier, l'écrivain conçoit une esthétique autrement que par le prisme d'enjeux postmodernes comme énoncés dans les chapitres précédents. En montrant effectivement que l'esthétique gothique de l'œuvre peut servir de cheminement aux politiques d'austérité, la démarche de Coe entre en résonance avec la réflexion de Rancière sur le rapport entre esthétique et politique : « [L]e propre de l'art est d'opérer un redécoupage de l'espace matériel et symbolique. Et c'est par là que l'art touche à la politique »¹⁰⁴⁸. En effet, les travaux de Rancière articulent une réflexion sur l'engagement politique et sa relation avec l'esthétique, dont la fortune critique depuis une vingtaine d'années n'est plus à démontrer. Renouvelant notre conception de l'engagement politique, sa réflexion politique se structure en deux pôles opposés, en deux formules qui semblent réversibles à première vue. D'un côté, se profile « l'esthétique de la politique » qui s'intéresse aux apparences du

¹⁰⁴⁷ Philip Tew voit également en *Number 11* une satire plus sobre en comparaison à *What a Carve Up!* : la farce y a pour ambition l'effroi et non l'indignation. « Of the earlier work *What a Carve Up!* Pamela Thurschwell claims: 'Coe's farce is designed to enrage' [...] yet this book is far more sober, and any residual farce culminates in trepidation and dread ». P. Tew, « Neo-Gothic Minutiae and Mundanity in Jonathan Coe's Satire, *Number 11* », *Jonathan Coe: Contemporary British Satire*, op. cit., 198.

¹⁰⁴⁸ J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., 36-37.

politique, soulignant à quel point « la politique est d'abord une bataille sur les données sensibles elles-mêmes »¹⁰⁴⁹, et de l'autre, « la politique de l'esthétique »¹⁰⁵⁰ se concentrant sur le territoire et les stratégies mises en place par l'art. Partant de ce postulat, la fiction de Coe paraît effectivement dessiner aussi bien une esthétique de la politique qu'une politique de l'esthétique. Dans *Number 11*, l'écrivain donne à voir une esthétique de la politique nouvelle par le prisme d'une esthétisation de l'austérité, redéfinissant un nouveau « partage du sensible » pour reprendre l'expression de Rancière, devenant ainsi le versant de l'action politique. Le concept de « partage du sensible » du philosophe indique une « distribution de la parole, du temps, de l'espace »¹⁰⁵¹ présente dans toute société et attribuée aux individus en fonction de leur place et de leur rôle¹⁰⁵². Partant de l'axiome que dans une société donnée les richesses et le pouvoir ont été distribués de façon inégalitaire, les propensions à être visibles, audibles, pris en compte s'en voient altérées d'un individu à un autre. Il y a ceux que l'on voit et ceux que l'on entend, laissant derrière eux une place dans la mémoire collective, et les autres, dont les existences peinent à être vues, entendues, tombant dans l'oubli ou en disgrâce¹⁰⁵³. Rancière nous montre que le politique peut être analysé par le prisme d'une distribution symbolique et donc esthétique, rendant visibles ces corps indésirables, ces visages qui auraient été effacés, ces voix rendues silencieuses, d'où l'expression d'esthétique de la politique. Pour le philosophe, cette esthétisation du politique en question est d'ailleurs permanente¹⁰⁵⁴, intrinsèque, « toujours déjà là », dans la mesure où il n'existe pas d'acte politique dépourvu de données sensibles. Le roman de Coe, lieu d'une nouvelle représentation des vies précaires, invisibles et indésirables, construit une esthétique vectrice d'un « partage du sensible » actualisé. Ce constat renvoie en outre à l'analyse de Tew qui insiste sur le fait que Coe met

¹⁰⁴⁹ Jacques Rancière, « Littérature, politique, esthétique. Aux abords de la mésentente démocratique » (2000), in *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Amsterdam, 2009, 159.

¹⁰⁵⁰ J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, 66.

¹⁰⁵¹ J. Rancière, « Littérature, politique, esthétique. Aux abords de la mésentente démocratique » (2000), *op. cit.*, 155.

¹⁰⁵² J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, 12-14.

¹⁰⁵³ Jacques Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, 44-45.

¹⁰⁵⁴ J. Rancière, *La Mésentente*, *op. cit.*, 38-39.

un point d'honneur à représenter des vies considérées comme sans importance dans *Number 11* : « the text insists on life's minutiae, offering a multiplicity of ordinary lives, detailing myriad exchanges, conversations and associated reflections upon apparently inconsequential matters »¹⁰⁵⁵. Ce redécoupage de l'espace symbolique dans *Number 11* ou *Middle England*, invite à porter un regard neuf sur la problématique qu'est l'engagement, une notion inhérente à l'art politique. Les deux romans ne reposent effectivement pas sur le caractère habituellement engagé de l'écrivain, à dénoncer, à s'indigner, comme abordé dans la section sur la satire. Il s'avère être une autre forme d'engagement plus subtil, plus discret, qui est là, mais spectral, davantage esthétique qu'idéologique. La question de l'engagement de l'écrivain est d'ailleurs un questionnement central dans un chapitre employant la technique du courant de conscience dans *Middle England*¹⁰⁵⁶. Dans le sillage de la pensée ranciérienne, l'esthétique de Coe a d'autre part sa politique, par le biais d'une mise en place de stratégies narratives, stylistiques, génériques, telles que celles explorées dans cette section. Cette politique de l'esthétique chez Coe, exploitant à la fois des films de la culture populaire (B-Movies) et des genres classiques comme le gothique ou l'hypertexte wellsien, par exemple, participe également d'une déhiérarchisation des genres qui, encore une fois, évoque les propos de Rancière : « il n'y a pas de sujets nobles ou bas, que tout est sujet de l'art »¹⁰⁵⁷. De ce fait, par le truchement d'une politique de l'esthétique et d'une esthétique de la politique, l'œuvre de Coe redéfinit une nouvelle forme d'engagement, vecteur d'égalité et de démocratie pour ces genres et ces personnages à qui il redonne une nouvelle place sensible.

¹⁰⁵⁵ P. Tew, « Neo-Gothic Minutiae and Mundanity in Jonathan Coe's Satire, *Number 11* », *Jonathan Coe: Contemporary British Satire*, op. cit., 191.

¹⁰⁵⁶ Voici les pensées et les questionnements de Benjamin à ce sujet: « I thought so, a conversation about what a writer should or shouldn't be doing at a time like this, whether writers should attempt to be *engagés*, as I believe the French expression is, or whether it's best for them to be 'inner immigrants', retreating inside themselves as an escape from reality, but not just an escape, also a means of responding to it, creating an alternative reality, something solid, something consoling, and when I mentioned this idea Doug laughed and said, 'Well, of course, that's what you'll be doing, isn't it, Ben?, that describes you perfectly, and I suppose I bridled a little because he's been taking the piss out of me for forty years about the fact that I have no interest in politics ». J. Coe, *Middle England*, op. cit., 337.

¹⁰⁵⁷ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, 120.

Ainsi, affirmer que la veine satirique des romans de Coe s'inscrit dans la continuité ou les relier par une esthétique et une politique oscillatoires communes serait autant artificiel qu'inexact. Si aucun de ces romans politiques ne se ressemble, c'est assurément parce que Coe n'hésite pas à repenser l'esthétique de sa satire et sa politique *in fine*. Si *What a Carve Up!* est une satire plutôt traditionnelle, caractérisée par un ton pamphlétaire et une rhétorique du mépris à l'égard des Winshaw, *The Rotters' Club* est un roman au contexte politique qui s'approche de la satire, et *Number 11* constitue un virage esthétique se démarquant des composantes traditionnelles de la satire qui sera poursuivi dans *Middle England*. Alors que Coe avait pour habitude d'allier comédie et politique, et d'exploiter la métonymie, les deux derniers romans se révèlent moins liés à une personnification accrue de ses détracteurs exploitant la caricature. Ils s'inscrivent dans une oscillation idéologique – *Middle England* – et esthétique-politique – *Number 11* – plus prononcée, prônant le doute et une place plus importante pour son lecteur ainsi qu'un dépassement des luttes partisans. Autrement dit, quand *Number 11* esthétique la politique d'austérité en jouant sur de nombreux motifs gothiques tels que l'absence, le vide, le spectre ou le silence, *Middle England* multiplie ses cibles et évite ainsi de tomber dans le piège d'une satire aussi rassurante que complice. Si *Number 11* fait preuve d'une oscillation esthétique en contexte satirique, alternant le générique – réalisme et gothique – et le politique, l'oscillation idéologique de *Middle England*, par son refus de choisir entre la gauche et la droite, permet d'éviter le roman à thèse comme constaté dans *The Black Album* et de tomber dans un récit didactique qui donnerait à voir une morale quand bien même l'écriture satirique va souvent de pair avec un souci éthique.

Si Coe s'éloigne d'une satire traditionnelle associée à la caricature, au mélange du comique et d'un portrait corrosif de l'establishment, sa littérature n'en demeure pas moins politique, mais d'une façon plus esthétique. Ses stratégies politiques nouvelles sur le plan littéraire paraissent en lien avec une crise mimétique de la satire que Coe a souvent mise en exergue lors d'entretiens ou dans son recueil d'essais de 2013 : *Marginal Notes, Doubtful Statements*. En effet, comment procéder à

une écriture satirique qui ne serait pas vouée à la complaisance et s'adresser à un lectorat partageant le même système de valeurs ? Quelle forme esthétique et quel rôle peut avoir la satire pour s'attaquer aux vices d'une société et de son système politique ? Ces questionnements rendent la satire de Coe encore plus ambivalente et un objet d'étude complexe, la positionnant à la fois comme une sorte de miroir au réalisme qu'elle sous-tend, de par la contemporanéité de ses sujets, et une tension opposée à un genre satirique réaliste classique en l'esthétisant autrement, notamment par le gothique et la spectralité. L'oscillation idéologique et l'oscillation esthético-politique pourraient être un outil visant à proposer d'autres voix/voies pour l'indignation et une forme d'engagement où la lecture apparaît plus démocratique dans un contexte de « démostalgie »¹⁰⁵⁸ pour reprendre le terme de Delphine Jouenne, c'est-à-dire de perte de confiance envers la nature démocratique des institutions politiques à l'instar des politiques du Brexit dans *Middle England* et celles de l'austérité dans *Number 11* ayant insufflé, semble-t-il, une mort du collectif et de la démocratie représentative.

¹⁰⁵⁸ Delphine Jouenne, *Démostalgie, de la rupture du citoyen avec le politique*, Paris, Éditions Enderby, 2023.

7. ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE DES ESPACES : OSCILLATIONS TOPOGRAPHIQUES ENTRE LE CENTRE ET LES PÉRIPHÉRIES

A. LONDRES ET LA PROVINCE : ESTHÉTIQUE DU PASSÉ ET POLITIQUE DU PRÉSENT

À l'instar des propos de Colin dans *Middle England* (« I mean, a building isn't just a place, is it? »¹⁰⁵⁹), les lieux, plus particulièrement les paysages urbains et provinciaux dans la fiction de Coe, ne se réduisent pas à des décors ou des arrière-plans, mais renferment un pouvoir discursif tant ils contribuent à la caractérisation de l'œuvre ainsi que des personnages qui les occupent, les traversent ou les fuient. Faisant cohabiter des identités complexes à la croisée de champs divers, de significations et de représentations multiples, le lieu donne ainsi le sentiment de se muer en un espace doté d'un corps, d'un esprit et d'une histoire qu'il raconte par le prisme d'une esthétique qui lui est propre dans notre corpus. Personnifiés, humanisés, devenant chair au sens propre, ces espaces anthropomorphisés défient leurs limites géophysiques par le truchement de cette corporalité et de cette parole qu'ils incarnent. Parcourant le temps et les mémoires, ils semblent mettre en exergue deux grands axes, deux pôles opposés où oscillent des représentations antagonistes entre la capitale qu'est Londres et une province faisant la part belle à la ville de Birmingham.

Cette description d'espaces opposés participe effectivement de la construction d'identités socio-spatiales, exploitant une esthétique de l'écart et de la fracture entre des individus au centre, et d'autres en marge de la société. Si le portrait de Londres est caractérisé par l'excès et la démesure dans *Number 11*, celui de la région des Midlands et du nord paraît défini par le dénuement et la précarité. Les lieux se révéleraient être en outre un substrat capable de nourrir et de fertiliser l'identité situationnelle des personnages de notre corpus, celle du riche Londonien,

¹⁰⁵⁹ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 261.

un autre aux allures monstrueuses, ou celle du provincial menant une existence misérable dans le Pays Noir (Black Country), ce que la littérature du XIX^e siècle a fortement exploité. Cette logique d'espaces opposés et antinomiques nourrissant un discours politique et social, tout en créant un autre, se poursuit dans *Middle England*, entre une province à l'agonie et une capitale pleine de vitalité. Ces contrastes esthétiques qui oscillent entre une écriture de la vie et celle de la mort, de la démesure et de la rigueur, de la lumière et de l'obscurité, semblent constituer des dynamiques symboliques significatives dans la trame narrative des deux romans cités.

Non seulement révélateurs d'une vision politique, sociale et économique de la société britannique contemporaine, ces espaces paraissent de surcroît exploiter des éléments esthétiques classiques de la littérature britannique. La description actuelle de villes du nord de l'Angleterre telles que Birmingham ou Durham, entre autres, dans *Middle England*, recèle d'images particulièrement gaskelliennes, et dans une moindre mesure tolkiennes, qui pourraient aisément être transposées à une autre époque. De façon similaire, nous avons pu constater que le Londres que Coe décrit dans *Number 11* n'hésite pas à mettre en œuvre un hypotexte gothique et/ou fantastique ayant recours aux fantômes et aux monstres. Ainsi, l'écriture des lieux, en sus d'être vectrice de commentaires politiques, conduirait à la résurgence voire à la célébration d'un certain héritage littéraire britannique. Pour ce faire, la fiction de Coe oscille entre une esthétique du passé, réactivant des codes génériques, stylistiques, narratifs du XIX^e siècle, et le traitement de problématiques ultra-contemporaines par le prisme des espaces. Cette section invite donc à s'interroger sur les modalités de cette oscillation entre ces espaces à la forte charge métaphorique et symbolique. Que dit-elle de cette représentation à l'allure dichotomique entre la capitale et la province ? Constitue-t-elle un *topos* constant, une sorte de leitmotiv dans les œuvres de Coe ? Met-elle réellement à l'honneur un sous-texte nostalgique, une écriture du passé qui se fond dans un décor du présent ? Au-delà d'espaces représentés comme étant opposés, nous verrons quels sont les moyens esthétiques, thématiques mis en place par l'écrivain pour décrire ces

espaces. Ces paysages pourtant empreints d'une contemporanéité accrue semblent lever le voile sur un paysage littéraire d'antan où le contraste entre Londres et la province prend chair aussi bien dans les personnages que dans les lieux.

La division esthétique des espaces entre la province et Londres dans *Middle England* semble nourrir une logique de l'écart et de l'opposition entre une classe moyenne inférieure (« the lower-middle class ») et une classe moyenne supérieure (« the upper-middle class »)¹⁰⁶⁰. Les Midlands où résident essentiellement des personnages de la petite bourgeoisie dans la fiction de Coe, mettent en scène des individus aux mœurs étrangères, un peuple appartenant à une autre espèce, développant ainsi une logique binaire entre un centre civilisé et des périphéries barbares. Sohan, personnage urbain de la classe moyenne supérieure, tient un discours méprisant¹⁰⁶¹ et rempli de préjugés à l'égard des villes provinciales, comparant leurs habitants à des étrangers. Pourtant chercheur en littérature et laissant imaginer qu'il serait éventuellement sensible et précautionneux quant aux mots qu'il pourrait employer, il décrit tout ce qui est au nord de Londres en des termes réducteurs et péjoratifs (« up there »¹⁰⁶²) :

'All right, I will. But tell me what the men are like.'
 'They're the same as anywhere else, of course.'
 'Really? I thought men from the Midlands were shorter.'
 'Shorter? What gave you that idea?'
 'I thought that was why Tolkien invented hobbits.' [...]
 'No, seriously – don't most people these days think Lord of the Rings is really about Birmingham?' [...] they drank a toast to Middle Earth, and Middle England.¹⁰⁶³

Dans ce discours qui en construit un autre, les habitants de Birmingham prennent des airs de créature dont les traits physiques diffèrent de ceux de Londres. Les gens des Midlands sont de ce fait comparés aux personnages de la Terre du Milieu (Middle-Earth), les Hobbits de J.R.R. Tolkien¹⁰⁶⁴, dont la principale caractéristique

¹⁰⁶⁰ Les expressions « petite bourgeoisie » et « haute bourgeoisie » seront également utilisées pour qualifier respectivement la classe moyenne inférieure et la classe moyenne supérieure.

¹⁰⁶¹ Sans intention comique, il appelle l'endroit qui fut la source d'inspiration de Tolkien, non loin d'où provient Sophie, « Arsehole » au lieu de « Sarehole ». J. Coe, *Middle England, op. cit.*, 32.

¹⁰⁶² *Ibid.*, 32.

¹⁰⁶³ *Idem.*

¹⁰⁶⁴ *Idem.*

physique est la petite taille. Cette marque de l'espace sur le corps est en outre amorcée par le commentaire de Sohan sur le teint pâle et la mine cireuse de Sophie : « 'Goodness,' he said. 'You're looking pale and sickly. Must be that terrible Northern climate' »¹⁰⁶⁵. Attribuant ce constat au climat du nord à s'y méprendre, les propos de Sohan font de nouveau écho à Tolkien, plus précisément aux Peublèmes, une branche nordique des Hobbits. Ces résonances avec la fiction de Tolkien ne sont pas un hasard puisque dans un entretien avec François Busnel, Coe fait justement part d'un grand intérêt pour les paysages littéraires de l'écrivain :

J'ai beaucoup lu Tolkien comme auteur de fantaisies, mais plus je lis *Le Seigneur des anneaux* et plus je me rends compte qu'en fait il était tout à fait comme moi. C'est un auteur de la province, des Midlands, et les lieux qu'il décrit, les forêts qu'il décrit lorsque les Hobbits se promènent, sont exactement les lieux où lui a grandi au début du XX^e siècle, là où moi j'ai grandi soixante, soixante-dix ans plus tard. C'est un des écrivains qui a tenté de créer une sorte d'Angleterre mythologique, d'écrire un récit national.¹⁰⁶⁶

Le discours de Sohan est l'opportunité de dresser une critique virulente à l'égard d'un discours urbain altérant les individus ne faisant pas partie de Londres comme symbole du centre, ce que le personnage reconnaît : « So my view of the world is London-centric. I can't help it. I was born here, this is my city and it's the only place I'll ever live »¹⁰⁶⁷. La capitale devient une bulle réifiant une volonté urbaine de délimitation spatiale visant à construire un monde protégé de l'environnement extérieur qu'est la province, ce que les propos de Sophie à l'égard de Sohan suggèrent : « You'll be out of the London bubble. You'll have your metropolitan assumptions challenged »¹⁰⁶⁸. Ce processus d'altération au prisme des espaces se poursuit au fil du roman et s'effectue par le prisme de cette classe moyenne supérieure, se muant en un faire-valoir de ce rapport antagoniste spatial. Quand Sohan quitte Londres en direction du nord pour enseigner la littérature anglaise à l'université de Durham, il est progressivement affligé¹⁰⁶⁹ et décrit la province comme une région barbare et sauvage. Prenant de haut les habitations

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, 26.

¹⁰⁶⁶ J. Coe, « La Grande Librairie », *op. cit.*, <https://www.france.tv/france-5/la-grande-librairie/la-grande-librairie-saison-12/1079593-le-coeur-de-l-angleterre-le-brexit-vu-par-le-romancier-anglais-jonathan-coe.html> (dernière consultation le 30 juillet 2023).

¹⁰⁶⁷ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 32.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, 363.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, 362.

des gens du nord (« look at these dreary houses! »¹⁰⁷⁰), il compare les champs à des lieux d'horreur (« Can't you see the horror of that? »¹⁰⁷¹) et ne fait preuve d'aucune nuance politique : « everyone up here votes for them' [UKIP], don't they? »¹⁰⁷². Véhiculant l'image paradoxale d'un universitaire aux allures d'ignorant, Sohan poursuit la comparaison de son voyage à une dystopie et à un cauchemar. Saisissant le bras de Sophie d'une manière quelque peu mélodramatique renforçant de surcroît l'aspect caricatural du personnage urbain homosexuel, il lui dit : « My husband – my soon-to-be-husband is dragging me away from everything I love and forcing me to live among a strange, alien people. Miles from civilization. I'm being sent into exile – like Ovid. An outcast from polite society »¹⁰⁷³. Le nord devient encore une fois un espace habité par des étrangers dont la double sémantique est suggérée en anglais par les termes « strange » (inconnu) et « alien » (d'ailleurs). Sohan finit par se comparer à Ovide, poète exilé aux confins de l'Empire romain, renforçant sa perception du nord comme un espace périphérique éloigné géographiquement et socialement de la civilisation : « Miles from civilization » et « An outcast from polite society »¹⁰⁷⁴.

Outre une représentation de la province comme un espace où la civilisation semble morte, cette agonie se manifeste également par le déclin socio-économique provoqué par la désindustrialisation, donnant à voir des paysages comme marqués par une empreinte morbide et une obscurité stationnaire. Lors de leur première visite chez Helena à Kernel Magna, Ian décrit à Sophie le village comme un désert, un lieu dépourvu de vie et d'humanité : « That's all that's left of the village, now. This – he indicated a large abandoned building on the left – used to be the local pub, but then one of the big chains bought it up, and it wasn't making them any money, so they closed it after a couple of years. Not much life here these days »¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁷⁰ *Idem.*

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, 362.

¹⁰⁷² *Ibid.*, 365.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, 362.

¹⁰⁷⁴ Mike, son futur époux, originaire du nord, n'aura rien à voir avec Sohan et nourrit une tension opposée au discours de Sohan. Ayant amassé de l'argent à Londres, il souhaite désormais retourner dans sa ville natale, sinistrée par la désindustrialisation, pour monter une association caritative et éducative. *Ibid.*, 364.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, 71.

Dans la même veine, Helena, dont la maison est décrite comme étant obscure, énumère les différents commerces et services publics qui ont fermé, source de nostalgie et d'amertume¹⁰⁷⁶. De façon similaire, le nord de l'Angleterre que Sophie traverse est vide, abandonné voire lugubre et fantomatique, ce qui a pour conséquence de renforcer cette atmosphère macabre (« no sign of life anywhere »¹⁰⁷⁷) faisant écho aux propos de Ian plus tôt. En plus de plonger Sophie dans une profonde solitude à la vue de ces paysages, ces décors entrent en résonance avec un hypotexte dickensien. Ces lieux austères, d'un noir charbonneux, habités par des travailleurs immigrés venus des pays de l'est¹⁰⁷⁸ renvoient à des images du Pays Noir et pourraient facilement se lire dans un roman de Dickens ou d'Elisabeth Gaskell. Un sentiment d'abandon, de décrépitude parcourt ces descriptions dépouillées du nord quand Sophie se promène près de Headland, non loin de Durham :

The bus took her along an empty dual carriageway, past an Asda superstore and a retail park which reminded her of the one on the site of the old Longbridge factory. When the bus reached Headland, she found that what must once have been an elegant parade of shops, complete with handsome wrought-iron canopies, had fallen into decay, with many of the units vacant and abandoned. [...] The docks themselves stood ghostly and inactive [...] it felt preternaturally quiet here [...] she saw not a soul. Not a single car passed by. In her fatigued, hungover state, a feeling of unreality began to steal over her. She suddenly had the powerful feeling that she did not understand this place, that she had no sense of the life it contained. Surely this was wrong: her childhood home was less than a hundred miles from here, and in any case, this was England after all – her country – but she felt wholly estranged from this corner of it. For the last ten years, despite the time she has spent in the Midlands, her heart had always been in London. She considered herself a Londoner, now, and from London she could not only travel by train to Paris or Brussels more quickly than she could come here, but she would probably feel far more at home on the Boulevard Saint-Michel or Grand-Place than she did sitting on this bench, looking out across the charcoal waters of the North Sea towards the crane, tankers and wind turbines that rose on the horizon. She thought again of Sohan and Mike wrapped together in their sleepy marital bed and felt the piercing sting of loneliness. She thought, briefly, of Ian. And then she thought of somebody else: and before she had time to consider how doomed the enterprise was, she had already shut herself off from contemplation of the hushed, austere seascape all around her. She had taken out her phone, and was checking the prices of flights to Chicago.¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, 73.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, 368.

¹⁰⁷⁸ *Idem.*

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, 368-369.

Dans cette focalisation interne, la description des rues de Headland n'est pas sans rappeler celle des ateliers de Longbridge par Colin¹⁰⁸⁰. Elle renvoie à des images de ruines (« decay »), de lieux désertés (« vacant », « abandoned », « inactive », « not a soul » et « not a single car »), fantomatiques (« ghostly »), d'un endroit où le temps semble s'être arrêté illustrant le déclin voire la mort socio-économique de la région de Durham. L'emploi du terme « heart » associé à Londres, en opposition à la province, souligne encore plus le caractère mortifère du nord, autrefois poumon de l'Angleterre, donnant l'impression que le cœur de Sophie s'est arrêté de battre à la vue de ce paysage morbide, froid et constitué de machines : « crane, tankers and wind turbines ». Ces machines qui évoquent le métal et par extension l'industrialisation nourrissent l'austérité et la froideur du nord, des éléments d'ailleurs typiques du « condition-of-England novel » du XIX^e siècle. Ce lieu dépourvu de vie, creuse l'écart entre Sophie, une sorte « d'outsider » urbaine redoutant de passer pour une touriste du sud de l'Angleterre dans un McDonald's (« a stupid Southerner »¹⁰⁸¹), et cette province qu'elle ne comprend pas et qui lui est étrangère (« wholly estranged ») alors qu'elle est du même pays dont elle fait partie. Le personnage se sentant isolée et éloignée de cette autre Angleterre n'est pas sans rappeler l'arrivée de Margaret Hale à Milton-Northern dans *North and South*¹⁰⁸² en sus de sa narration à la troisième personne adoptant le point de vue et l'hostilité de la jeune femme. Dans *Middle England*, les lieux deviennent symboliques de cette société à deux vitesses que la question du Brexit semble avoir cristallisé dans le roman. À l'image du référendum, l'espace devient lui-même un *locus* politique au sens propre tant il met en scène et réifie cette distance sociale et politique, cette scission géographique entre un vote urbain pourfendeur du Brexit et un vote rural/provincial qui en est partisan. Ainsi, en plus d'offrir une atmosphère austère et caricaturale du nord, exploitant certaines traditions

¹⁰⁸⁰ « There was nothing to see. Hundreds of acres of mud, deserted and featureless in the failing light, stretching right up the hill towards the street where a row of interwar houses could dimly be made out. There was thin moisture in the air – more like mist than drizzle – and the afternoon had turned wincingly cold ». *Ibid.*, 260.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, 368.

¹⁰⁸² Elizabeth Gaskell, *North and South* (1855), London, Penguin Books, 1996.

littéraires, les espaces amplifient le sentiment d'aliénation de certains personnages et de fêlure au sens propre comme au sens figuré, donnant corps à cette fracture du collectif.

Quand le lieu ne se trouve pas dans un état de mort en raison du déclin socio-économique ou de la folie des riches, il n'en est pas moins blessé, criblé d'escarres à l'instar des paysages de Longbridge portant les stigmates de la désindustrialisation : « leaving large, ugly scars on the landscape »¹⁰⁸³. Ce paysage meurtri se retrouve également dans *Number 11* à travers ces trous que font les riches, décrits comme une cicatrice béante : « which lay open to the world »¹⁰⁸⁴. Cette béance qui marque le lieu fait d'ailleurs écho à la thématique centrale de la folie dans ce roman. Le trou que Rachel voit depuis sa chambre chez les Gunn est telle une plaie ouverte et purulente dans ce paysage contusionné : « like an inflamed, gaping wound in the landscape. It was, to her eyes, unthinkable deep »¹⁰⁸⁵. Dans ce lieu malade, anthropomorphisé par la symbolique de la peau, l'air est de surcroît contaminé par une odeur acide d'argent¹⁰⁸⁶.

Cette vision de la province comme un lieu caractérisé par la mort voire la maladie ainsi que l'obscurité, n'est toutefois pas dénuée d'ambiguïtés, ce qui permet d'observer des échos avec la fiction de Gaskell. En effet, si Headland prend des airs de Milton-Northern, Kegnel Magna ressemble fortement à Helstone. Quand Sophie se rend à Kernel Magna, village où Ian a grandi, les descriptions qu'elle en fait sont celles d'un lieu pastoral et idyllique avec une forte charge romantique où les références au sud de Gaskell, notamment au petit village de Helstone dans *North and South*, sont encore une fois nombreuses : des paysages verdoyants et boisés, une nature intacte et silencieuse, un cadre bucolique où se déroulent des activités traditionnelles telles que le golf¹⁰⁸⁷. Le village est comme un bond dans le passé et Sophie a d'ailleurs l'impression d'être dans une Angleterre des années 1950¹⁰⁸⁸. Les

¹⁰⁸³ *Ibid.*, 316.

¹⁰⁸⁴ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 284.

¹⁰⁸⁵ *Idem.*

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, 233.

¹⁰⁸⁷ Un personnage regrette que la chasse au renard soit interdite en Angleterre. J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 212.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, 211.

parallèles avec Helston sont d'autant plus frappants que Kernel Magna est un village qui paraît être l'incarnation du concept d'Angleterre profonde pour Sophie (« Deep England »¹⁰⁸⁹), un endroit envers lequel elle n'éprouve pas pour autant de la répulsion, et auquel elle trouve même un certain charme¹⁰⁹⁰, à l'image de Margaret Hale dans *North and South*. La description du lieu prend une tonalité romantique de par la richesse des couleurs décrites procurant un sentiment d'harmonie et de quiétude : « a sky of rich, flawless cerulean blue », « the shimmering blue of a water hazard », « a symphony of blue and green », « all the variegated greens placed there by both man and nature, infinitely calming and pleasing to the eye. The passing of time seemed to have been suspended »¹⁰⁹¹. La tradition est d'autant plus ressentie qu'elle transcrit deux sphères différentes typiques de la littérature victorienne : la masculinité de Ian jouant au golf avec puissance et Sophie associée à la description de cette nature dans laquelle elle semble passive et spectatrice. Les descriptions de Ian jouant au golf avec précision, force, et assurance, dans le chapitre vingt-trois, ainsi que ses mouvements physiques visant à rentrer une balle dans un trou à l'aide de son club, peuvent être interprétés comme une référence phallique à cette masculinité exacerbée. Si le décor de Kernel Magna peut être propice à un décor plaisant, faisant vaciller l'atmosphère angoissante de la province, il n'en est pas moins activateur de schémas traditionnels entre les genres.

Contrairement à la province que Sophie fuit quand elle le peut, Londres est le symbole d'un espace cosmopolite et vivant¹⁰⁹² qui éveille ses sens dans *Middle England*. Londres est tant personnifiée que Ian redoute le départ de Sophie vers la ville, perçue comme une amante, une briseuse de ménage qui pourrait séduire Sophie et la plonger éventuellement dans l'adultère : « Something about her drifting back towards a city, a way of life and a set of friends that had nothing to do with him, that pre-dated him and for this reason posed a threat to their marital status

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, 203.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, 205.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, 203.

¹⁰⁹² *Ibid.*, 24.

quo »¹⁰⁹³. La perception de Londres par Sophie est synonyme de vie (« the awareness that millions of separate, unknowable lives were temporarily intersecting as people criss-crossing through the streets »¹⁰⁹⁴), de rapidité, de lumière et contraste avec les passages sombres du nord de l'Angleterre. Quand elle se promène à Londres, Sophie a une position dynamique se traduisant par de longues phrases et une multitude de verbes de déplacement évoquant la rêverie que lui procure ses déambulations dans la ville : « cut across the Marylebone Road into Gloucester Place », « wandered through the half-empty back streets », « shuffle and swerve through the crowds »¹⁰⁹⁵. Cette impression de rapidité lui causera par ailleurs une contravention pour excès de vitesse¹⁰⁹⁶, un événement qui sera à l'origine de sa rencontre avec Ian. Le plaisir que suscite la ville se lit également à travers l'occurrence de plusieurs verbes de goût (« loved », « savoured », « liked »), une écriture mêlant des descriptions visuelles et sonores de Londres comparée à la tour de Babel avec sa profusion de langues étrangères, de couleurs et de sources lumineuses différentes par le biais de longues phrases usant d'accumulations pour amplifier la vitesse et l'agitation du lieu : « the Babel of voices added to the sense of benign confusion she loved so much: it was all of a piece with the general noise of the city, the kaleidoscope of colour from traffic lights, headlights, brakelights, streetlamps and shop windows »¹⁰⁹⁷. La description verticale de par l'évocation de cette tour de Babel contraste avec les descriptions prosaïques, horizontales voire descendantes de Durham ou de Birmingham, décrites comme des descentes aux enfers. Ce portrait de Londres est en opposition avec ces villes que Sophie caractérise par l'obscurité : « The clouds were thicker, darker, denser than ever, and the unfinished skeleton of Birmingham's new library rose up ahead of her. The lights were already on in the flat »¹⁰⁹⁸. Ce manque de lumière de la province est de surcroît renforcé par sa description de Marseille lors d'un colloque universitaire,

¹⁰⁹³ *Ibid.*, 146.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, 25.

¹⁰⁹⁵ *Idem.*

¹⁰⁹⁶ *Idem.*

¹⁰⁹⁷ *Idem.*

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, 128.

comme un lieu foisonnant de lumière, de vie où bouillonnent les cultures (« two orders of existence altogether »¹⁰⁹⁹) et les odeurs d'épices familières et exotiques¹¹⁰⁰. À l'instar de Londres, Marseille est décrite comme une ville trépidante où le temps ne s'arrête pas, exaltant les sens de Sophie qui donnait l'impression d'être paralysée par le caractère thanatique de la province anglaise.

Cependant, la représentation de Londres est encore une fois à nuancer. Si la ville est souvent synonyme de diversité culturelle, elle n'est pas exempte d'une certaine ségrégation socio-spatiale qui rappelle la suspicion de Coe à l'égard de ce que peut symboliser ce lieu¹¹⁰¹. Coriander vit avec son père Doug près de King's Road où l'on ne retrouve aucune diversité ethnique et linguistique¹¹⁰². Le Londres des riches, de Chelsea, et d'autres quartiers, se trouve essentiellement monoculturels¹¹⁰³. Benjamin décide d'ailleurs de quitter Londres pour la province, voulant fuir ce que Sophie apprécie : « the crowds, the noise, the pace of life, the stress, the expense. I came here to get away from all that »¹¹⁰⁴. À la fin du roman, il finit en outre par vivre en France près d'un moulin¹¹⁰⁵, dans ce paradis perdu, loin de la ville, dont l'onomastique fait à la fois penser à *Paradise Lost* de John Milton et à la ville de Milton-Northern dans *North and South* : « Theirs was a mill house, once again. For as long as anyone could remember it had been known simply as 'Le Vieux Moulin' »¹¹⁰⁶, un autre clin d'œil à la fiction de Gaskell.

Le contraste entre Londres et Birmingham dans *Middle England* rappelle également l'œuvre de Gaskell, *North and South*, quand bien même le sud que l'écrivaine du XIX^e siècle décrit est rural et conservateur. Encore une fois, de nombreux parallèles apparaissent avec ce roman industriel publié en 1855 et édité par Dickens : la noirceur de la région du Darkshire où se trouve Milton-Northern,

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, 122.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, 119.

¹¹⁰¹ « For Coe the metropolitan centre remains suspect, a focal point for the advantaged to congregate while exploiting the rest ». Cette suspicion est certes présente, mais elle est à nuancer. P. Tew, « A Critical Introduction: or, (Re-)contextualizing Jonathan Coe's *What a Carve Up!* », *Jonathan Coe: Contemporary British Satire*, *op. cit.*, 2.

¹¹⁰² J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 78-79.

¹¹⁰³ *Ibid.*, 78.

¹¹⁰⁴ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.* 219.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, 404.

¹¹⁰⁶ *Idem.*

une ville de l'industrie textile, l'antagonisme entre les pauvres et les riches en pleine révolution industrielle, le portrait de nouveaux riches sans éducation et méprisants, le confort et le luxe de Londres, plus précisément de Harley Street, la vie frivole des Londoniens, la division géographique entre le nord et le sud de l'Angleterre. Tous ces éléments semblent encore d'actualité plus de cent cinquante ans après et le contraste entre Londres et la ville de Manchester alias Milton-Northern, une ville inventée par l'écrivaine, n'est pas sans rappeler Birmingham ou Durham dans la fiction de Coe. Si les habitants de la province luttent pour exister dans *Number 11*, victimes des politiques d'austérité, les habitants de Londres mènent une vie d'oisiveté et d'opulence dans des demeures extravagantes. La description d'ouvriers qui creusent à l'image des mineurs de charbon du nord, trope du roman industriel britannique du XIX^e siècle par excellence, est également exploité dans *Number 11*. Évoquant les enfers, nombreux sont les motifs suggérant la descente, à l'instar de ce trou béant qui intrigue Rachel dans le jardin des Gunn ou ce monde souterrain composé d'une multitude d'étages. Dans la même veine, l'araignée géante qui tue les riches et les conduit sous terre est une figure qui évoque les enfers et fait écho à Thanatos dans la mythologie grecque, le dieu de la mort qui prend d'ailleurs rarement l'apparence d'un individu. Pour Caroline Lusin¹¹⁰⁷, ce monde souterrain et ce monstre nourrissent la notion de châtement et par conséquent, la thématique de l'enfer :

The monster's emergence from the excavated shaft associates it with retribution, especially since all the people it kills belong to the Winshaw circle, the embodiment in *Number 11* of greed and exploitation; significantly, all of them were involved in a meeting in Number 11, Downing Street, shortly before.¹¹⁰⁸

Cette descente, associée à la punition, rappelle en effet la fonction principale de l'enfer : faire souffrir les âmes ayant commis des crimes et des péchés durant leur vie terrestre. Afin d'illustrer son propos, Lusin souligne les emprunts du roman à *Death Line* (1972), un film d'horreur mettant en scène des descendants dégénérés

¹¹⁰⁷ Caroline Lusin, « The Condition of England Novel in the Twenty-First Century: Zadie Smith's *NW* (2012), and Jonathan Coe's *Number 11, or Tales That Witness Madness* (2015) », in Vera Nünning et Ansgar Nünning, dirs., *The British Novel in the Twenty-First Century: Cultural Concerns – Literary Developments – Model Interpretations*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2018, 247-263, 258.

¹¹⁰⁸ *Idem*.

d'ouvriers et d'ouvrières ensevelis alors qu'ils construisaient une station de métro à l'époque victorienne. Ayant survécu en se nourrissant de chair humaine, le dernier zombie s'en prend aux humains pour survivre et accomplir une sorte de vengeance transgénérationnelle qui n'est pas sans rappeler les actes commis par l'araignée dans *Number 11*. À l'instar de ce dernier zombie, Lusin voit en la bête, l'araignée, la manifestation physique des horreurs du passé britannique hantant le présent – voire l'imagination de Rachel – afin de délivrer une justice punitive¹¹⁰⁹. Descendre ou creuser évoquent ainsi le thème de l'enfer, contribuant à cette atmosphère macabre et funeste, ce que les propos de Laura suggèrent : « There is always the sense that if we dig too deeply beneath London's surface, we might uncover something sinister, something nasty »¹¹¹⁰. Si cette fois l'endroit d'excavation n'est pas Birmingham ou Manchester, Londres devient le lieu d'une exploitation ouvrière à des fins outrancières : étendre des résidences sous terre encore plus démesurées. Nombreux sont les passages dans lesquels les ouvriers des pays de l'Est creusent :

Instead of artisans chipping away at brickwork or giving doorframes a delicate lick of paint, there were gigantic cement mixers grinding away deafeningly, huge skips full of bricks and aggregate being transported on industrial hoists, fifty-foot cranes blocking the carriageway while they hauled their massive loads of girders and breezeblocks from one place to another.¹¹¹¹

Se situant certes à Londres et à notre époque, ces machines déshumanisant le travail entrent en résonance avec l'univers brutal et âpre de la révolution industrielle provoquant une défiguration des paysages dans *North and South*, en plus de l'importance des détails typiques des romans réalistes de cette époque. Lusin perçoit dans ces chantiers de construction la trace de « Signs of the Times » de Thomas Carlyle, un essai déplorant dès 1829 le remplacement des artisans par des machines¹¹¹². Cette mécanisation du travail remplaçant les artisans n'est toutefois pas typique du roman réaliste du XIX^e siècle, mais fait également figure de proue

¹¹⁰⁹ « The spider, then, a physical manifestation of the horrors from Britain's past haunting the present, delivers some justice – if perhaps only in Rachel's imagination ». *Idem*.

¹¹¹⁰ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 259.

¹¹¹¹ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 250.

¹¹¹² Caroline Lusin, « The Condition of England Novel in the Twenty-First Century: Zadie Smith's *NW* (2012), and Jonathan Coe's *Number 11, or Tales That Witness Madness* (2015) », *op. cit.*, 258.

dans le roman moderniste *Women in Love* de D. H. Lawrence. Abordées précédemment, les nombreuses références au métal, au ciment et au béton (« brickwork », « cement mixers », « bricks », « aggregate », « industrial hoists » « cranes », « girders » et « breezeblocks ») évoquent également le « condition-of-England novel » du XIX^e siècle. Contrairement à Gaskell qui présente au fil du roman une certaine compassion à l'égard de Mr John Thornton, un grand patron industriel, Coe fait montre de peu voire d'aucune empathie à l'égard des riches, dont la narration n'épouse pas vraiment les points de vue, ce qui a pour effet d'accentuer cette dichotomie entre riches et pauvres, Londoniens et provinciaux. Ainsi, la capitale dans *Number 11* réactive une critique de l'éthique capitaliste, non seulement brutale et déshumanisante dans sa quête de profit à l'instar de celle dénoncée dans *North and South*, mais plus folle et plus absurde dans ses excès. Ainsi, c'est une tout autre configuration de l'espace que nous retrouvons dans *Number 11*, Londres n'est pas la ville accueillante qui émerveille Sophie dans *Middle England*. Elle est une ville fantôme, sombre, à l'image des politiques d'austérité, et ce, par le biais d'une réactivation des codes du gothique et du fantastique. L'araignée qui n'est pas sans rappeler Shelob dans *The Lord of the Rings*, référence supplémentaire à l'œuvre de Tolkien, nourrit la symbolique de la mort et de l'obscurité de Londres. Bien que Londres soit le lieu de la contradiction par excellence (« this part of London was defined by its extremes of silence and noise »¹¹¹³), c'est une ville principalement glaciale, inhospitalière et la chasse gardée des ultra-riches, dont la démesure et l'excès entrent en opposition avec le sentiment d'abandon et le dénuement qu'inspire la ville de Birmingham¹¹¹⁴.

La rivière est un élément du paysage qui revient sans cesse dans *Middle England* et évoque le motif de l'oscillation de par ses mouvements d'ondulation¹¹¹⁵ et sa charge symbolique, métonymique, oscillant entre émotions intimes et collectives. Dépassant la dichotomie spatiale sur laquelle repose la fiction de Coe,

¹¹¹³ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 293.

¹¹¹⁴ Val, réduite à se nourrir de façon frugale, a recours aux banques alimentaires, et rencontre des difficultés à se chauffer au point de ne plus vouloir descendre du bus Number 11.

¹¹¹⁵ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 17.

la rivière n'est ni la province ni la ville, mais une sorte de miroir, de baromètre d'une sensibilité à la fois intime et nationale. Au prisme de cet espace sans cesse en mouvement, se lit, semble-t-il, une exploration quasi-tensiométrique de la société britannique des années 2010 dans *Middle England* où la rivière prendrait effectivement le pouls de ces personnages tout comme celui d'une nation en colère. Citée dès les premières pages comme un lieu traversant le cœur de l'Angleterre, et bouclant la boucle du roman¹¹¹⁶, la rivière s'avère un objet de contemplation dynamique qui renforce le caractère statique et la tristesse de certains personnages. Benjamin qui habite un moulin sur les rives de la Severn¹¹¹⁷, la regarde et la contemple de façon obsessionnelle au fil du roman¹¹¹⁸. Cet espace humanisé et vivant, tant il est de bonne humeur, souligne encore plus la profonde tristesse de Benjamin de par l'écart sensible et brutal qu'il fait émerger : « the river, undiverted, unharnessed, flowed past steadily, without agitation or fuss, in a perpetual rippling stream of good humour [...] Suddenly a powerful sadness stole over him »¹¹¹⁹. Permettant de caractériser les personnages, ce motif n'en est pas moins un catalyseur de leurs émotions. Lorsque Sophie flâne le long de la Tamise¹¹²⁰, un paysage qu'elle pourrait admirer des heures à l'instar de son oncle¹¹²¹, l'état du fleuve semble à l'image de sa relation avec Ian, au bord de l'implosion : « the Thames was full, its brown-grey waters slapping turgidly against the embankment walls. Seagulls whirled and cried out. Lazy river traffic chugged by »¹¹²². Vers la fin du roman, la Severn est d'un rouge cramoisi (« deep crimson »¹¹²³), une couleur indiquant la douleur de Benjamin lorsqu'il fait ses adieux à Jennifer¹¹²⁴, soulignant de plus belle son tempérament nostalgique : « I'm going to miss living by the river. This river [...] All my life I'd wanted to live by a river »¹¹²⁵. Cette nature qui parle

¹¹¹⁶ À la fin du roman, Lois trouvera un moulin près de la Sorgue pour Benjamin : « 'Well,' said Lois, 'I got you a river' ». *Ibid.*, 404.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, 6.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, 7, 17, 21 et 103.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, 17.

¹¹²⁰ *Ibid.*, 326.

¹¹²¹ *Ibid.*, 7.

¹¹²² *Ibid.*, 326.

¹¹²³ *Ibid.*, 403.

¹¹²⁴ *Idem.*

¹¹²⁵ *Idem.*

autrement voire à la place de Benjamin ou de Sophie, prenant éventuellement des airs de narrateur quelque peu tragique à distance, introduit les signes avant-coureurs de l'intimité de certains personnages à travers sa couleur et son comportement. Si le motif de la rivière paraît accentuer épisodiquement l'immobilisme, la passivité et le désœuvrement de Sophie et de Benjamin, autant spectateurs de cet espace que de leur vie, elle paraît également être le symbole des émotions de toute une nation où Coe semble effectivement corréler l'état de la rivière à celui du pays. Dans les premières pages du roman correspondant au début des années 2010, une période moins agitée que les années suivantes, la rivière semble calme et immuable : « and above all the murmur, ageless, immutable, of the River Severn (which was a new incomer to England at this point, having crossed the border with Wales only a few miles upstream »¹¹²⁶. Anthropomorphisée par les émotions qu'elle ressent, elle continue son cours de façon régulière : « the river, undiverted, unharnessed, flowed past steadily, without agitation or fuss, in a perpetual rippling stream of good humour »¹¹²⁷. Après la cérémonie des Jeux Olympiques, la rivière est calme, joyeuse, représentative de ce moment d'unité nationale qu'ont su créer ces festivités¹¹²⁸. Néanmoins, cette tranquillité apparente suscite des interrogations de la part de Benjamin :

Reaching up to close the window at last, Benjamin took one final look at the river. Was he imagining it, or did it seem slightly higher than usual tonight, and slightly faster? When he had bought this house, many people had asked him whether he had considered the risk of flooding, and Benjamin had dismissed the matter loftily, but these questions had sown a seed of doubt. He liked to consider the river his friend: a good-natured companion whose behaviour he understood, and in whose company he felt at ease. Was he deluding himself? Supposing the river were to abandon its quiescent and reasonable habits: supposing it, too, were to become angry for no simple or predictable reason. What form might that anger take?¹¹²⁹

Si ces lignes évoquent l'état de la rivière et illustrent cette personnification accrue (« friend », « good-natured companion », « in whose company he felt at ease » et

¹¹²⁶ *Ibid.*, 14.

¹¹²⁷ *Ibid.*, 17.

¹¹²⁸ « The thought that so many millions of disparate people had been united, drawn together by a television broadcast, made him think of his childhood again, and made him smile. All was well. And the river seemed to agree with him: the river that was the only thing still to disturb the silence, proceeding on its timeless course, bubbling and rippling tonight, merrily, merrily, merrily, merrily ». *Ibid.*, 139.

¹¹²⁹ *Ibid.*, 21-22.

« angry »), elles cachent un sous-texte politique évident où la métaphore de l'inondation renvoie à une colère du peuple grandissante telle une marée montante (« People are getting angry, really angry »¹¹³⁰), pouvant être interprétée à son tour comme un débordement des émotions. Enfin, quand elle n'est pas affaire d'un lieu matérialisable, relevant de l'ici et du maintenant, la violence du pays lors des émeutes de Londres de 2011 est l'occasion de faire resurgir une rivière du passé qui dérange Sophie. Helena évoque le célèbre discours d'Enoch Powell, « Rivers of Blood »¹¹³¹, et voit les prédictions de l'homme politique se réaliser. Ainsi, que ce soit par le biais de son volume, de sa force, de son caractère imprévisible ou de son passé, Coe invite le lecteur à lire et à voir autrement la rivière, tel un espace dont l'émotion donne lieu à un nouveau partage du sensible devenant une sorte de baromètre de l'humeur intime et nationale au fil des pages.

En conclusion, *Number 11* et *Middle England* reposent sur une vision dichotomique entre la capitale et la province, et ce, par le biais d'une réactivation de codes et de traditions classiques, dont un des hypotextes principaux semble être la fiction romanesque de Gaskell. Ce contraste entre ces espaces représentant deux univers distincts, permet en outre à Coe de dissoudre un centrisme londonien généralement présent dans les « condition-of-England novels », et ainsi de renouveler ce genre selon Lusin : « To enhance the contrast between these two worlds, Coe dissolves the 'Londoncentricity' (Preston 2012: n.p.¹¹³²) of most current Condition of England novels by including Birmingham as second major setting »¹¹³³. Ces échos à la littérature des XIX^e et XX^e siècles dans un contexte ultra-contemporain font vaciller toute linéarité temporelle et spatiale tant elles font apparaître une circularité de topographies du passé, se répétant, propices à la nostalgie, et qui au passage entrent en résonance avec une conception moderniste

¹¹³⁰ *Ibid.*, 21.

¹¹³¹ *Ibid.*, 90.

¹¹³² Alex Preston, « The Way We Live Now? Follow the Money Trail Back to Anthony Trollope... », *The Guardian*, 12 February 2012, <https://www.theguardian.com/books/2012/feb/12/trollope-state-nation-london-novel> (dernière consultation le 30 juillet 2023).

¹¹³³ Caroline Lusin, « The Condition of England Novel in the Twenty-First Century: Zadie Smith's *NW* (2012), and Jonathan Coe's *Number 11, or Tales That Witness Madness* (2015) », *op. cit.*, 256.

du temps¹¹³⁴. Si toutes ces influences du passé nourrissent ces espaces du présent que sont Kernel Magna, rappelant à la fois le nord et le sud de Gaskell, ou Durham devenant une sorte de Milton-Northern, elles permettent d'approfondir cette opposition antinomique entre Londres et la province, au moyen de contrastes esthétiques et symboliques fonctionnant par binôme : la vie et la mort, la démesure et l'austérité, la lumière et l'obscurité, l'intime et le national. Quand bien même certaines ambiguïtés se manifestent et brouillent la frontière entre ces zones, ces motifs semblent constituer des dynamiques symboliques fortes dans la trame narrative des deux romans analysés. De plus, à cet antagonisme entre ces deux espaces à deux vitesses, viendront se greffer des problématiques sociales, où les ultra-riches et la haute-bourgeoisie seront souvent associés à la capitale et où les vies précaires donneront l'impression d'appartenir à un autre temps dans la province. Ainsi, ces topographies portant un regard neuf sur des espaces contemporains polarisés et les inconscients collectifs qu'ils sous-tendent, réifient et mettent au jour un conflit entre les classes sociales qui n'en est pas moins une autre forme de célébration de l'héritage littéraire du XIX^e siècle, notamment victorien.

Cette première section permet de ce fait de conceptualiser l'oscillation sous un angle spatial. Ces jeux oscillatoires entre les territoires urbains et provinciaux dessinent de nouvelles représentations politiques et sociales grâce à des articulations relatives au concept d'oscillation, à savoir l'alternance entre des pôles spatiaux opposés rendus possibles par des logiques et des mécanismes contraires. La politique et l'esthétique de l'oscillation se nourrissent ainsi d'une culture et d'une discursivité des espaces qui permettent par ailleurs une réflexion sur d'éventuelles politiques littéraires, notamment son pouvoir de déconstruction des genres et de leur périodisation. En effet, la réactivation de nombreux codes réalistes, particulièrement gaskelliens, célèbre un héritage littéraire britannique, vecteur de nouvelles topographies oscillatoires qui ébranlent à nouveau l'étiquette postmoderniste attribuée à l'œuvre de Coe. S'inspirant de Gaskell, écrivaine

¹¹³⁴ Cette conception du temps circulaire est tangible dans *Women in Love* de D. H. Lawrence.

réaliste, sans pour autant pasticher son style de manière postmoderniste, Coe mobilise ces topographies du XIX^e siècle auxquelles il greffe des questions politiques, sociales et économiques ultra-contemporaines par le biais de mécanismes d'opposition différents de la fiction de Gaskell (le sud et le nord) de ceux de l'écrivain (Londres et la province). Ces lectures oscillatoires des espaces font en outre vaciller une linéarité chronologique entre les courants et les mouvements littéraires dans la mesure où les romans de Coe jouent avec ces influences multiples (réalistes, gothiques, fantastiques), ces nombreux allers-retours génériques ébranlant par conséquent toute éventuelle essentialisation. Les espaces jouent ainsi un rôle politique non-négligeable dans le débat générique et idéologique du post-postmodernisme, car en manifestant des jeux oscillatoires entre ces périodes littéraires, ils prouvent qu'il est une fois de plus vain de réduire la fiction de Coe à un genre, un courant ou un mouvement.

B. LONDRES ET LA BANLIEUE : DE **L'ANTAGONISME** À LA FRONTIÈRE POREUSE

La banlieue britannique, tant représentative de la classe moyenne que d'un imaginaire collectif fantasmé, s'est imposée comme l'un des lieux les plus célèbres du paysage géographique et culturel du pays dans la fiction de Kureishi. Partant du principe que la majorité des Britanniques vivent dans la banlieue, elles sont pour Yousaf l'essence même des valeurs anglaises dans son ouvrage sur *The Buddha of Suburbia*¹¹³⁵. Pourtant, nombreux sont les personnages nourrissant une haine de ce lieu et désirant s'y dérober pour découvrir une capitale aux possibilités infinies et aux visages multiples. Dans cette ville jouant un rôle majeur pour appréhender ces personnages et leurs interactions, Nahem voit de surcroît en Londres la représentation métonymique d'une société britannique complexe et hétérogène, ainsi qu'un environnement fondamental pour ces protagonistes¹¹³⁶. Cette révolusion de la banlieue et cette soif d'ailleurs auront pour effet de dresser une opposition antagoniste voire manichéenne entre la banlieue et la capitale dans *The Buddha of Suburbia*, roman qui plus est divisé en deux parties intitulées « In the Suburbs » et « In the City », donnant l'impression de deux pôles spatiaux distincts, l'un caractérisé par son pouvoir d'attraction, son dynamisme et l'autre par la répulsion qu'il inspire et sa léthargie.

Nul doute que ces topographies provoquent effectivement le départ de plusieurs personnages de la banlieue, voire d'une certaine errance, dont les déplacements, çà et là, semblent évocateurs de dynamiques oscillatoires. Ainsi, Karim, en constant mouvement et prenant des airs d'itinérant, oscille entre différents lieux et domiciles de la banlieue et de Londres, évoluant tel un trait d'union narratif et spatial permettant de relier ces univers antagonistes et d'en tisser une trame diégétique. Faisant écho à son refus de choisir ou d'être associé à une quelconque catégorisation identitaire, cette errance nourrit le caractère oscillatoire et incomplet du personnage au fil du roman. De surcroît, si Karim réussit à

¹¹³⁵ N. Yousaf, *Hanif Kureishi's The Buddha of Suburbia*, op. cit., 39.

¹¹³⁶ *Ibid.*, 36.

pénétrer dans la capitale sur le plan spatial, la frontière sociale de cette dernière n'en demeure pas moins semée d'embûches tant il est constamment renvoyé à ses origines de banlieusard, à cet autre ailleurs. Même à Londres, le personnage conservera un lien permanent avec Bromley, telle une racine impossible à arracher. La banlieue semble laisser une trace indélébile¹¹³⁷ sur les individus qui y ont vécu, tel un profond stigmate leur rappelant leurs origines sociales et faisant de Londres un cul-de-sac pour ces personnes en quête de gloire et d'espérance, et préservant par la même occasion la polarisation de ces espaces.

Si Coe exploite les espaces à des fins sociales, économiques et politiques, opposant la province et Londres, la petite et la haute bourgeoisies, il semble que le portrait de la banlieue et de la capitale dans *The Buddha of Suburbia* soit également un élément crucial dans la territorialisation de ces deux classes sociales et de leurs rapports. Le décor devient propice au portrait de deux nations au sein même de la société britannique, que l'écrivain n'hésite pas à fustiger. Ce redécoupage de la symbolique de la capitale et de la banlieue semble indiquer que Kureishi politise l'esthétique de ces espaces en dépassant la fonction du lieu comme simple environnement. À l'aune de ces espaces à la puissance discursive, métaphorique et symbolique, cette section interroge ces lieux paraissant antagonistes, loin d'être relégués à des décors secondaires, anonymes et indistincts dans la fiction de Kureishi. En plus de participer de la caractérisation des personnages et de leurs identités multiples, ainsi que de la territorialisation de certaines classes sociales, ces topographies nous invitent à explorer cette opposition entre la capitale et la province sur le plan esthétique, afin d'en identifier les mécanismes et d'y déceler éventuellement des ambiguïtés et des paradoxes. Nous examinerons en outre les notions d'errance et de nomadisme pouvant être considérées à la fois comme des formes d'oscillation spatiale sur le plan formel et de réconciliation pour ces personnages atopiques (sans lieu) dans le fond.

¹¹³⁷ L'idée de la banlieue comme une trace invisible dont les personnages ne peuvent se défaire dans *The Buddha of Suburbia* pourrait entrer en résonance avec les politiques oscillatoires de la spectralité abordées dans la section précédente.

La banlieue joue en effet un rôle central pour prendre le pouls de la société britannique dans *The Buddha of Suburbia*, plus particulièrement dans la première partie « In the Suburbs » se déroulant dans la banlieue sud de Londres, plus précisément à Bromley et ses districts tels que Beckenham, Chislehurst ou Penge. L'intrigue démarre dans ces territoires à la connotation extrêmement négative, caractérisés par un manque de vie qui n'est pas sans rappeler la province de Coe. Synonyme d'enfermement dès la première page, Karim décrit un lieu aux allures de cage (« I couldn't wait to get out of the house now. I always wanted to be somewhere else, I don't know why »¹¹³⁸), n'offrant aucune perspective (« There was never anywhere to go »¹¹³⁹). L'impression d'une vie cloîtrée est renforcée par un regard extérieur qui enferme ses habitants dans leur domicile au point que Margaret, préoccupée, demande à Haroon de faire son yoga et ses acrobaties à l'abri du regard des voisins : « Soon my mother, who was in the kitchen as usual, came into the room and saw dad practising for the yoga Olympics [...] She said to Dad, 'Oh god, Haroon, all the front of you's sticking out like that and everyone can see' [...] 'At least pull the curtains »¹¹⁴⁰. La notion d'enfermement est accompagnée d'une logique statique où les habitants de la banlieue paraissent mener une vie immuable, où rien ne se passe (« Life goes on tediously, nothing happens for months »¹¹⁴¹), comme arrêtée dans le temps : « I rode slowly and watched the men hoovering, hosepiping, washing, polishing, shining, scraping, repainting, discussing and admiring their cars. It was a lovely day but their routine never changed »¹¹⁴².

Cette désynchronisation de la banlieue est renforcée tant elle paraît répétitive à travers la routine de Margaret ainsi que celle de Haroon, ou le retard des mentalités (« By the time we had heard of anything you could be sure it was over »¹¹⁴³), soulignant le décalage temporel de ces habitants (« never catch up »¹¹⁴⁴).

¹¹³⁸ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 4-5.

¹¹³⁹ *Ibid.*, 72.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, 4.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, 91.

¹¹⁴² *Ibid.*, 39.

¹¹⁴³ *Ibid.*, 71.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, 128.

D'après Reichl, ce retard se fait d'autant plus sentir que toutes les références musicales et les modes vestimentaires de la première partie du roman « In the Suburbs » proviennent essentiellement des années 1960, alors que le roman se déroule pendant la décennie suivante, ce qui a pour conséquence de brosser le portrait d'une banlieue rétrograde où tout se déroule avec lenteur ¹¹⁴⁵. L'esthétisation de la banlieue par le prisme d'un hors-temps est quant à elle suggérée par des images d'enfer dantesque dans *The Black Album*. Quand Deedee et Shahid prennent le taxi pour se rendre à des rave parties, la banlieue sud de Londres prend des airs d'enfer invitant les corps à se dénuder et à transpirer¹¹⁴⁶, tant les références aux sources de chaleur sont nombreuses : « heater », « warmth », « traffic lights », « burning », « a fummy river breeze »¹¹⁴⁷, « kaleidoscopic light »¹¹⁴⁸, « incandescent ultraviolet haze », « Electric waves of light flickered in the air » et « flames spurting »¹¹⁴⁹. La musique est si forte que Deedee est contrainte d'hurler dans un lieu synonyme d'enfer : « into the inferno »¹¹⁵⁰. Le manoir squatté par des hordes de participants à ces raves – couplées d'orgies – est voué à finir en cendres (« ashes »¹¹⁵¹). L'enfer est un motif qui parcourt effectivement le roman : le langage flamboyant de Federico García Lorca¹¹⁵², Riaz et son désir de faire brûler en enfer les infidèles (« into the raging fire of hell »¹¹⁵³), plus particulièrement les homosexuels (« God would burn homosexuals for ever in hell, scorching their flesh in a furnace before replacing their skin as new, and repeating this throughout eternity »¹¹⁵⁴), et les images de feu culminant lors de l'autodafé. Ces images d'enfer sont également présentes dans le Londres de *The Buddha of Suburbia* à travers les descriptions d'une ville caractérisée par une sexualité exacerbée et un usage fréquent des drogues. Notre étude vise à montrer que Londres devient

¹¹⁴⁵ S. Reichl, « Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia*: Performing Identity in Postcolonial London », *op. cit.*, 149.

¹¹⁴⁶ H. Kureishi, *The Black Album*, *op. cit.*, 64.

¹¹⁴⁷ *Idem.*

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, 65.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, 66.

¹¹⁵⁰ *Idem.*

¹¹⁵¹ *Ibid.*, 68.

¹¹⁵² *Ibid.*, 81.

¹¹⁵³ *Ibid.*, 116.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, 125.

effectivement « un enfer de plaisir et de folie » pour reprendre les mots de Kureishi dans un entretien : « an inferno of pleasure and madness »¹¹⁵⁵. La critique de la banlieue, quant à elle, poursuit sa logique temporelle dans *The Buddha of Suburbia*, en associant les banlieusards à des images désuètes et kitsch, comme celles véhiculées par la description des sièges en plastique de la voiture de Gin et Tonic¹¹⁵⁶ par exemple, l'occasion de caractériser ces habitants par une consommation ostentatoire. Critère pour évaluer l'importance des gens¹¹⁵⁷, le matérialisme excessif est fustigé (« things people in Chislehurst would exchange their legs for: velvet curtains, stereos, Martinis, electric lawnmowers, double-glazing »¹¹⁵⁸), ainsi que leurs attitudes consuméristes : « They were fanatical shoppers in our suburbs. Shopping was to them what the rumba and singing is to the Brazilians. Saturday afternoons, when the streets were solid with white faces, was a carnival of consumerism as goods were ripped from shelves »¹¹⁵⁹. Ce portrait de banlieusards nourrit ce caractère béotien, philistin que nous retrouverons dans *The Black Album* : « How could they bear their own ignorance, living without culture, their lives reduced to watching soap-operas three-quarters of the day? They were powerless and lost »¹¹⁶⁰. Il sied de préciser que la banlieue dans *The Buddha of Suburbia* ne fait pas l'objet de la même attention dans *The Black Album* où elle n'est d'ailleurs pas forcément celle de la classe moyenne, mais celle d'une classe ouvrière, voire précaire, empreinte de racisme¹¹⁶¹.

Cette vision critique de la banlieue dans la fiction de Kureishi, semble également réactiver des codes de la littérature du XIX^e siècle, notamment victorienne, qui donnent corps à ces espaces. Le début de *The Black Album* commence par le portrait de conditions de vie insalubres dans une banlieue nord-est de Londres :

¹¹⁵⁵ N. Yousaf, *Hanif Kureishi's The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 37.

¹¹⁵⁶ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 41.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, 42.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, 51.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, 65.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, 143.

¹¹⁶¹ H. Kureishi, *The Black Album*, *op. cit.*, 145.

Shahid was surprised. The college had allocated him a bed-sitting room in a house beside a Chinese restaurant in Kilburn, northwest London. The many rooms in the six-floor building were filled with Africans, Irish people, Pakistanis, and even a group of English students. The various tenants played music, smoked dope, and filled the dingy corridors with the smell of bargain aftershave and boiled goat, which odour, amongst others, caused the wallpaper to droop from the walls like ancient scrolls.¹¹⁶²

Cette description des lieux mêlant des odeurs et des bruits fait écho aux descriptions victoriennes des banlieues de Londres dans les romans de Dickens. Ce portrait d'une banlieue sale, soulignant cette fois-ci une logique corporelle du lieu, est également présent dans *The Buddha of Suburbia*. Lorsque Ted et Shahid prennent le train en direction de Londres, les deux personnages passent par des lieux délabrés :

The train took Ted and me and our sandwiches up through the suburbs and into London. This was the journey Dad made every day, bringing keema and roti and pea curry wrapped in greasy paper in his briefcase. Before crossing the river we passed over the slums of Herne Hill and Brixton, places so compelling and unlike anything I was used to seeing that I jumped up, jammed down the window and gazed out at the rows of disintegrating Victorian houses. The gardens were full of rusting junk and sodden overcoats; lines of washing criss-crossed over the debris. Ted explained to me, 'That's where the niggers live. Them blacks.'¹¹⁶³

Le délabrement des banlieues de Herne Hill et de Bixton comparées à des bidonvilles (« slums »), est paradoxalement associé à des images constituant le noyau d'une certaine anglicité (« Victorian houses »), qui n'ont rien à voir avec la perception habituelle de la banlieue anglaise ou celle dans laquelle Karim vit. Si ce passage évoque l'existence d'une variété de banlieues où la rivière se dresse telle une frontière¹¹⁶⁴, exacerbant la question raciale à travers les propos insultants de Ted, le lexique de la désintégration (« disintegrating », « debris » et « junk ») et de la rouille (« rusting ») soulignent l'idée susmentionnée que ces territoires ont l'air datés voire périmés de par leurs traits physiques.

Ce sud de Londres aux conditions de vie misérables est évoqué par de nombreuses images qui rappellent le réalisme de Dickens :

As we loafed around I saw how derelict and poor this end of the city – South London – really was, compared with the London I was living in. Here the unemployed were walking the streets with nowhere else to go, the men in dirty coats and the women in old shoes without stockings. As we walked and looked Changez talked of how much he liked English

¹¹⁶² *Ibid.*, 5.

¹¹⁶³ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 43.

¹¹⁶⁴ Cette idée de la rivière comme une frontière entre Londres et sa banlieue est présente à la page 144 du roman.

people, how polite and considerate they were. ‘They’re gentlemen. Especially the women. They don’t try to do you down all the time like the Indians do.’ These gentlemen had unhealthy faces; their skin was grey. The housing estates looked like makeshift prison camps; dogs ran around; rubbish blew about; there was graffiti. Small trees had been planted with protective wire netting around them, but they’d all been snapped off away. The shops sold only inadequate and badly made clothes. Everything looked cheap and shabby, the worse for trying to be flash. Changez must have been thinking the same things as me. He said, ‘Perhaps I feel at home here because it reminds me of Calcutta.’ [...] A few days later [...] Jamila rang to tell me that Changez had been attacked [...] It was a typical South London winter evening – silent, dark, cold, foggy, damp – when this gang jumped out on Changez and called him a Paki, not realizing he was Indian.¹¹⁶⁵

La comparaison de la banlieue avec Londres semble accentuer les grandes lignes qui définissent la banlieue dans la première partie du roman « In the Suburbs », à savoir l’enfermement, un décalage temporel, et un racisme vecteur de violence. Dans ce sud de Londres aux boutiques vendant des habits de mauvais goût, suggérant qu’ils sont démodés, la logique de l’incarcération qui imprègne ce lieu est nourrie par ces allures de prison avec ces barbelés et ces chiens qui rôdent. La froideur de ce décor n’est pas sans rappeler celle des décors du roman victorien (« silent, dark, cold, foggy, damp ») et fait écho à la brutalité à l’encontre de Changez, que nous retrouverons d’ailleurs à Londres¹¹⁶⁶. Les propos de Changez invitent en outre à réfléchir sur une logique de décentrement, de centre et de marges qui se renouvellent, se réinventent, où le Sud de Londres devient une sorte de Calcutta bis, un nouveau tiers-monde. Bien que la banlieue se révèle hétérogène à de rares moments dans *The Buddha of Suburbia*¹¹⁶⁷, elle demeure essentiellement un endroit insipide où il ne faut pas être (« wrong place »¹¹⁶⁸), où rien ne se

¹¹⁶⁵ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 223-224.

¹¹⁶⁶ Londres est une ville froide, glaciale, une météo à l’image de son traitement à l’égard des immigrants : « Dad was sent to England by his family to be educated. His mother knitted him and Anwar several itchy woolen vests and waved them off from Bombay, making them promise never to be pork-eaters [...] London, the Old Kent Road, was a freezing shock to both of them [Haroon and Anwar]. It was wet and foggy; people called you ‘Sunny Jim’; there was never enough to eat [...] no one had told him the English didn’t wash regularly because the water was so cold ». *Ibid.*, 24.

¹¹⁶⁷ « Here lived Mr Whitman, the policeman, and his young wife, Noleen; next door were a retired couple, Mr and Mrs Holub. They were socialists in exile from Czechoslovakia [...] Opposite them were another retired couple, a teacher and his wife, the Gothards. An East End family of birdseed dealers, the Lovelaces, were next to them [...] Further up the street lived a Fleet Street reporter, Mr Nokes, his wife and their overweight kids, with the Scoffields – Mrs Scoffield was an architect – next door to them.

All of the houses had been ‘done up’. One had a new porch, another double-glazing, ‘Georgian’ windows or a new a door with brass fittings. Kitchens had been extended, lofts converted, walls removed, garages inserted [...] Display was the game ». *Ibid.*, 74-75.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, 246.

produit¹¹⁶⁹, un « no man's land » (« nowhere »¹¹⁷⁰), un lieu qu'il faut à tout prix quitter (« The suburbs were over: they were a leaving place »¹¹⁷¹) pour une capitale à la symbolique opposée (« going places »¹¹⁷²). Londres devient ainsi la destination qu'il faut atteindre pour de nombreux personnages, un lieu de réalisation.

La capitale semble en effet construite de façon diamétralement opposée à la banlieue. Porteuse d'espoir et d'opportunités, Karim, Haroon et Eva se dirigent vers la ville pour percer dans leurs univers respectifs. Pour Karim, Londres est un monde qui regorge de possibilités, le meilleur des mondes possibles, dans lequel sa transition entre l'enfance à l'adolescence va s'effectuer. Angela Carter voit d'ailleurs en Karim un *Candide* à la Voltaire¹¹⁷³, de par les nombreuses références et images Panglossiennes à un meilleur des mondes possibles représenté par Londres. La capitale est un espace qui permet aux personnages de s'épanouir individuellement, et/ou d'appartenir à un groupe¹¹⁷⁴, à une communauté, ce qui va permettre à Karim de se construire, d'entrer en scène à l'instar de Haroon, Eva et Charlie. Dans ce lieu de création, de construction, s'opposant à la léthargie des banlieues, Charlie veut créer un groupe musical, Eva souhaite entrer en contact avec le monde des artistes, Haroon rêve que son fils devienne médecin : « He'll be a leading doctor in London »¹¹⁷⁵. Mais cette percée s'effectue par West Kensington servant de transition aux personnages de Karim et de Haroon pour passer de la banlieue à Londres : « an area in between »¹¹⁷⁶. Cette zone intermédiaire, un des rares entre-deux spatiaux dans l'œuvre, impulse l'ascension sociale de ces personnages tout comme les rôles des femmes dans cette entreprise. Ce sont les relations privilégiées d'Eva avec le milieu artistique et intellectuel de Londres qui permettent à Haroon et à Karim de progresser dans ce milieu urbain : « As Eva started to take London, moving forward over the foreign fields of Islington, Chiswick and Wandsworth

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, 3, 108 et 121.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, 91.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, 117.

¹¹⁷² *Ibid.*, 127.

¹¹⁷³ N. Yousaf, *Hanif Kureishi's The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 38.

¹¹⁷⁴ Cette idée est présente dans l'ouvrage critique de B. Moore Gilbert, mais le chercheur ne l'illustre pas à travers des exemples. B. Moore-Gilbert, *Hanif Kureishi*, *op. cit.*, 113.

¹¹⁷⁵ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 7.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, 127.

inch by inch, party by party, contact by contact, Dad thoroughly enjoyed himself »¹¹⁷⁷. C'est encore grâce à Eva que Haroon et Karim peuvent rejoindre Londres, relayée par Eleanor introduisant ce dernier à la gauche progressiste de Ladbroke Grove : « I started going to her flat in Ladbroke Grove, an area that was slowly being reconstituted by the rich, but where Rasta dope dealers still hung around outside the pubs »¹¹⁷⁸. De façon similaire, Deedee présente Londres à Shahid dans *The Black Album* : « She knew London and would enjoy showing it to him »¹¹⁷⁹.

Cependant, Londres s'avère également le réceptacle du désenchantement et de la désillusion, le symbole d'un lieu où Karim ne trouve pas sa place, renforçant ce sentiment d'exclusion et d'atopie. Si Karim transite en effet d'un milieu à un autre, spatialement, il n'en est pas pour autant un passeur de frontière sur le plan social. La frontière géographique est certes franchissable, voire poreuse, mais son pendant social n'en demeure pas moins hermétique. Charlie et Karim se rendent compte que les groupes de musique de Londres n'ont rien à voir avec ceux de la banlieue, causant un sentiment d'infériorité et d'exclusion : « In London the kids looked fabulous; they dressed and walked and talked like gods. We could have been from Bombay »¹¹⁸⁰, « I'd been looking forward to telling Charlie how depressed and lonely I'd been since we moved to London. But before I'd managed a single moan, Charlie pre-empted me. 'I'm suicidal,' he announced grandly as if he were pregnant »¹¹⁸¹. Si Charlie est séduit par les punks, Karim se sent exclu socialement par cette communauté : « We're not like them [...] We're not from the estates »¹¹⁸². Quelques lignes plus tard, Karim se résigne à dire qu'il n'est qu'un provincial : « Maybe I was just a provincial »¹¹⁸³. Ce sentiment d'exclusion se poursuit quand Karim rencontre Shadwell lors d'une soirée organisée par Eva, son père et lui se trouvent au milieu d'artistes, d'intellectuels et se sentent à l'écart : « When this

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, 151.

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, 173.

¹¹⁷⁹ H. Kureishi, *The Black Album*, *op. cit.*, 77.

¹¹⁸⁰ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 127-128.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, 128.

¹¹⁸² *Ibid.*, 132.

¹¹⁸³ *Ibid.*, 129.

eagerly awaited party actually happened, it had been going forty minutes before Dad and I realized that we knew virtually no one there »¹¹⁸⁴. À Londres, Karim découvre un décorum, pourvu de règles et de codes, ceux d'Eleanor entre autres, faisant de lui un étranger incapable de parler sa langue : « For Eleanor's crowd hard words and sophisticated ideas were in the air they breathed from birth, and this language was the currency that bought you the best of what the world could offer. But for us it could only ever be a second language, consciously acquired »¹¹⁸⁵. Si Karim quitte la banlieue, car il n'y trouve pas sa place, Londres est un espace qui le plonge dans une exclusion et une désorientation encore plus profondes. Comme le considère Reichl, la capitale dans *The Buddha of Suburbia* se caractérise par une violence inouïe et un racisme accru à l'égard de ses étrangers par le biais d'insultes, de menaces et d'agressions ponctuant le roman¹¹⁸⁶. Si l'article de Reichl ne précise pas la nature sociale de cette discrimination et de cette violence raciales, ni ne distingue leurs différences en fonction de la banlieue et de la capitale, son analyse de Londres est celle d'un territoire marqué par un racisme traité avec légèreté (« The novel manages, however, to be surprisingly light-hearted about it »¹¹⁸⁷) pouvant néanmoins être remis en perspective. Le racisme de Londres et de la banlieue provoque malgré tout une profonde souffrance chez de nombreux personnages ou les pousse à se révolter et à s'indigner. Prenons l'exemple de Jamila et sa combativité, ses lectures politiques, son engagement tout au long du roman (participation à des manifestations contre le National Front), ou encore de Tracey¹¹⁸⁸, une comédienne qui souhaite intégrer Karim dans une lutte noire incluant toutes les minorités ethniques. Au fil du roman, le Londres auquel Karim aspire finit par être déconstruit et les masques tombent : « I saw how much was enervated and useless in them. What passion or desire did they have as they lounged in their London living-room? »¹¹⁸⁹. Cette prise de conscience à l'égard de

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, 133.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, 178.

¹¹⁸⁶ S. Reichl, « Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia*: Performing Identity in Postcolonial London », *op. cit.*, 149.

¹¹⁸⁷ *Idem.*

¹¹⁸⁸ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 180-181.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, 225.

la capitale montre que l'espace, tout comme les problématiques de sexe, de classe sociale, de genre, de race, participent de la construction et de la déconstruction identitaires, ainsi que de leur caractère performatif. Cette démystification de la ville et de ses désillusions est poussée à son paroxysme lorsque Karim se rend à New York. Se sentant visible aux yeux de tous en faisant partie de la troupe de Pyke (« People pointed to us to each other. They brought us drinks; they felt privileged to meet us »¹¹⁹⁰), mais tombant de haut en apprenant que sa relation avec Eleanor a été orchestré par Pyke : le réalisateur révèle en public à la troupe qu'il est l'instigateur de cette relation à des fins de voyeur et a l'heur de rappeler à Karim ses origines sociales (« 'I [Karim] don't care what you say. I can look after myself.' 'Ha!' he [Shadwell] shouted. 'We'll fucking see – you little parvenu!' »¹¹⁹¹). Cet événement corrélé à l'épisode de l'orgie, vécue comme un choc pour Karim et une chute encore plus profonde dans la solitude, rend son expérience de New York plus brutale et l'éloigne de ce cercle urbain toxique, d'où son désir de retourner en Angleterre.

La capitale pour Karim semble avant tout un espace de la transgression, notamment sexuelle :

In bed, before I went to sleep I fantasized about London and what I'd do there when the city belonged to me. There was a sound that London had. It was, I'm afraid, people in Hyde Park playing bongos with their hands; there was also the keyboard on the Doors's 'Light My Fire'. There were kids dressed in velvet cloaks who lived free lives; there were thousands of black people everywhere, so I wouldn't feel exposed; there were bookshops with racks of magazines printed without capital letters or the bourgeois disturbance of full stops; there were shops selling all the records you could desire; there were parties where girls and boys you didn't know took you upstairs and fucked you; there were all the drugs you could use. You see, I didn't ask much of life; this was the extent of my longing. But at least my goals were clear and I knew what I wanted. I was twenty. I was ready for anything.¹¹⁹²

La sexualité à Londres n'est pas celle de la banlieue et changer d'endroit implique de se confronter à d'autres identités. Les espaces urbains renferment une charge sexuelle significative de par leurs tentations dès le début du roman (« It could be years before I could get away to the city, London, where life was bottomless in its

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, 235.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, 166.

¹¹⁹² *Ibid.*, 121.

temptations »¹¹⁹³), et cette association métro-sexuelle¹¹⁹⁴ sera le catalyseur de la désillusion et de l'exclusion du personnage, à l'image de son expérience du BDSM à New-York, ou du triolisme dans le Londres huppé. Ces expériences qui se veulent représentatives d'un mode de vie urbain et sexuel, jouant de la transgression, sont des déceptions rappelant à Karim ses origines et sa position sociale, alors que sa sexualité dans la banlieue avec Jamila, Helen, et Charlie, se révèle moins empreinte de rapports de force non consentis.

Cette exclusion révèle que la banlieue marque ses individus tant elle devient une trace se lisant sur les corps et un stigmate de l'esprit révélant de profonds complexes (« No wonder I had an inferiority complex »¹¹⁹⁵). Nonobstant les efforts des personnages pour intégrer la symbolique de Londres et se défaire de cette marque qu'est la banlieue, ils n'en seront que davantage exclus ou ridiculisés : « I [Karim] saw she [Eva] wanted to scour that suburban stigma right off her body. She didn't realize it was in the blood not in the skin; she didn't see there could be nothing more suburban than suburbanites repudiating themselves »¹¹⁹⁶. Plus Karim essaie de se rapprocher d'un monde qui est censé représenter ce qu'il souhaite devenir par le prisme de Londres et de ce cercle urbain, plus il sera mis à distance sur le plan social, culturel, ethnique, sexuel voire linguistique. Eleanor va jusqu'à lui rappeler que son accent, autre marqueur d'exclusion et de différenciation pour le personnage, est différent¹¹⁹⁷. Ainsi, Karim n'arrivera jamais à gommer ses origines et les autres lui rappelleront constamment son altérité. Moore-Gilbert remarque d'ailleurs que cette souffrance, comme toutes celles vécues par Karim, le conduit presque systématiquement à se retirer dans la banlieue¹¹⁹⁸, et ce, malgré son désaveu du lieu. L'exclusion sociale prend ainsi une dimension paroxystique en devenant territoriale, une sorte de retour forcé à la case départ inversant l'exil du protagoniste.

¹¹⁹³ *Ibid.*, 8.

¹¹⁹⁴ « Métro-sexuelle » dans le sens d'urbain et de sexuel, et non en lien avec le néologisme désignant un citadin soucieux de son apparence physique.

¹¹⁹⁵ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 39.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, 134.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, 178.

¹¹⁹⁸ B. Moore Gilbert, *Hanif Kureishi*, *op. cit.*, 126.

Ce lieu auquel Karim aspire ne se retrouve ni dans cette banlieue ni dans la capitale, qui malgré leurs différences liminaires finissent par être des espaces de réclusion et d'exclusion. Ces portraits renvoient aux notions d'errance et de nomadisme qui caractérisent le protagoniste, pouvant également être interprétées comme une forme de consolation à cette mise à l'écart, tout en renforçant l'aspect fragmentaire et l'incomplétude de Karim, des thèmes explorés dans la section sur l'hybridation. Cette polarisation spatiale entre la banlieue et la capitale contribue à nourrir la division du personnage en deux parties géographiquement sécables, ce que nous avons également pu constater sur le plan sexuel, social, ethnique dans les chapitres précédents. Karim est un personnage en constant mouvement qui oscille entre deux pôles, la banlieue et la ville, au point de paraître insaisissable : « Whenever someone – Mum, Dad, Ted – tried to locate me, I was always somewhere else »¹¹⁹⁹. Dès le début du roman, Karim est identifié par ce désir de déplacement, de mouvement : « any kind of movement, action and sexual interest I could find, perhaps because things were so gloomy, so slow and so heavy, in our family, I don't know why »¹²⁰⁰. La description de Karim s'oppose à celle de la banlieue et de ses personnages immobiles comme sa mère, Margaret, s'illustrant par sa sédentarité. La figure du nomade se poursuit lorsque Karim déclare avoir cinq lieux d'hébergement à la suite de la séparation de ses parents (« five places to stay »¹²⁰¹) : dans leur maison vide, chez sa mère vivant chez la tante Jean, chez son père et Eva, chez Anwar et Jeeta, ou chez Jamila et Changez. Il devient une sorte d'itinérant solitaire : « I liked it all, because I was lonely for the first time in my life, and an itinerant »¹²⁰². Comme le souligne Marc Porée en fondant son propos sur l'étymologie de nomadisme, Karim semble adopter un mode de vie comparable à celui du nomade. Évitant toute forme d'attachement, il se déplace d'un endroit à un autre en quête de nourriture et de pâturage (« In actual fact Karim the wandering

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, 94.

¹²⁰⁰ *Ibid.*, 3.

¹²⁰¹ *Ibid.*, 93.

¹²⁰² *Ibid.*, 94.

shepherd moves from home to home largely to be fed: hot kebabs by Jeeta, mushrooms on toast by Eva, vegetables by Eleanor »¹²⁰³) :

swiftly running through the ten Campagnola gears, nipping through, traffic, sometimes mounting the pavement, up one-way streets, breaking suddenly, accelerating by standing up on the pedals, exhilarated by thought and motion.¹²⁰⁴

I had a lot of spare time, and from leading a steady life in my bedroom with my radio, and with my parents downstairs, I now wandered among different houses and flats carrying my life equipment in a big canvas bag and never washing my hair. I was not too unhappy, criss-crossing South London and the suburbs by bus, no one knowing where I was. Whenever someone – Mum, Dad, Ted – tried to locate me, I was always somewhere else, occasionally going to a lecture and then heading out to see Changez and Jamila.¹²⁰⁵

L'image du nomade de Marc Porée entre en résonance avec ces extraits où Karim prend des airs d'itinérant et de vagabond, transportant ses affaires avec lui, voire son thé¹²⁰⁶, faisant montre d'une hygiène sommaire et s'avérant impossible à localiser. Karim fait donc preuve de dynamisme de par sa mobilité qui s'oppose au statisme véhiculé par la banlieue. Il oscille entre des lieux antinomiques à l'instar de Charlie, son modèle durant une bonne partie du roman :

Charlie liked to sleep here and there, owning nothing, living nowhere permanent, screwing whoever he could; sometimes he even rehearsed and wrote songs. He lived this excess not yet in despair but in the excitement of an increasing life. Occasionally I'd get up in the morning and there he'd be in the kitchen, eating furiously, as if he didn't know where his next grub was coming from, as if each day was a new adventure that could end anywhere. And then he'd be gone.¹²⁰⁷

Ce nomadisme, synonyme d'une vie de bohème que nous avons pu constater dans certains chapitres, se traduit par des besoins quasi-primaires dans ce passage – le sexe, le sommeil et la nourriture – ainsi qu'une existence frivole et insaisissable, que le caractère vague des nombreux adverbes de lieu (« nowhere », « anywhere » et « here and there ») et le pronom relatif (« whoever ») mettent en relief. Oscillant entre des lieux souvent opposés, ce mode de vie fait de Karim le ciment, le pendule narratif entre toutes ces histoires. Dès qu'il arrive quelque part, on lui dit souvent : « Tell me, tell me »¹²⁰⁸. Il devient ainsi une sorte de conteur allant de pair avec ses

¹²⁰³ M. Porée, *The Buddha of Suburbia*, op. cit., 124.

¹²⁰⁴ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, op. cit., 63.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, 94.

¹²⁰⁶ *Ibid.*, 182.

¹²⁰⁷ *Ibid.*, 117.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, 11, 108, 112, 114, 136, 169, 178 et 190.

airs de nomade dont la figure est par ailleurs propice aux légendes et aux récits oraux :

Facts she wanted, and good stories, the worse the better – stories of embarrassment and humiliation and failure, mucky and semen-stained, otherwise she would walk away or something, like an unsatisfied theatre-goer. But this time I was prepared. Spot-on stories were waiting like drinks for the thirsty.¹²⁰⁹

Raconteur d'histoires, Karim s'illustre également par des lectures qui font la part belle aux thèmes de l'errance et du voyage telles que *On the Road* de Jack Kerouac et *Tropic of Cancer* de Henry Miller¹²¹⁰. De plus, ces motifs font écho à la tradition du roman picaresque, ce que l'ascension sociale de Karim, et sa quête d'aventure grâce à ces déplacements entre la banlieue et Londres, soulignent. Le personnage se compare d'ailleurs à Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir*¹²¹¹, une référence dans le genre.

Si Londres est une figure centrale dans *The Buddha of Suburbia*, épisodique dans *The Black Album* et *Intimacy*¹²¹², elle est presque inexistante dans les derniers romans de Kureishi comme *The Nothing*¹²¹³ et *The Last Word*, et ce, malgré l'attachement fort de l'écrivain à la capitale : « I'm no British, but a Londoner »¹²¹⁴. *The Last Word* offre néanmoins quelques topographies dichotomiques qui ne se révèlent pas autant approfondies que celles dans *The Buddha of Suburbia*, mais dressent un portrait très sombre de la province rurale autour de Prospects House. Méprisé violemment par l'éditeur londonien (« I see we've arrived at the wasteland! Look outside – look at this bog, peopled by tattooed dolts, gargoyles, and turnip heads sniffing glue. The horror, the horror! »¹²¹⁵), Harry y a l'impression que tout va au ralenti¹²¹⁶, et que les provinciaux ont une physionomie différente : des femmes obèses (« In London, she said, all the women were anorexic and in the

¹²⁰⁹ *Ibid.*, 54.

¹²¹⁰ *Ibid.*, 92.

¹²¹¹ *Ibid.*, 146.

¹²¹² Dans cette œuvre, Londres s'avère un lieu brutal où les gens se sentent solitaires d'où une recherche d'intimité à travers une quête de sexe.

¹²¹³ H. Kureishi, *The Nothing*, *op. cit.*, 2, 91 et 157.

¹²¹⁴ N. Yousaf, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 36.

¹²¹⁵ H. Kureishi, *The Last Word*, *op. cit.*, 10.

¹²¹⁶ *Ibid.*, 14.

country they were all obese »¹²¹⁷) et des individus comparés à des bêtes (« believed there was no one to talk to in the countryside, and that the people living there were as bovine as the animals they reared. But it wasn't only this inherited aversion to the countryside which was making Harry discontented »¹²¹⁸). La campagne que Harry découvre est déprimante et dégage une odeur d'excréments¹²¹⁹. Elle est occupée par des gens pauvres au chômage et des familles sans pères. Ces personnes aux visages terreux, vivent dans des logements affreux, sordides et délabrés¹²²⁰, dont les images dickensiennes sont loin de l'imaginaire collectif de la campagne anglaise, fleurie et verdoyante.

En somme, si les espaces oscillent entre des représentations dichotomiques, des similitudes finissent par émerger entre Londres et sa banlieue, tant leurs frontières se révèlent poreuses et leurs identités contradictoires à l'image de celles de Karim. La construction de son identité prend la forme d'une traversée territoriale alimentée par une vision binaire de ces espaces, relativisée par le motif de l'errance, permettant d'ébranler toute essentialisation spatiale. Au fil du roman, le protagoniste passe d'une existence caractérisée par un néant primaire, celui des « banlieusards », à une forme de néant plus insidieux, celui des artistes et des intellectuels, deux milieux qui se montrent autant violents l'un que l'autre en pointant l'altérité de Karim. Cette violence et ce Londres aux airs de jungle¹²²¹ regorgeant de dangers et de possibilités, n'empêchent pas pour autant Karim de devenir acteur de sa vie comme sur scène. À la fin du roman, le protagoniste retourne tel un pendule à son point de départ, et ce, après une longue période mouvementée caractérisée par les notions d'errance et de nomadisme, symbole de

¹²¹⁷ *Ibid.*, 21.

¹²¹⁸ *Ibid.*, 40.

¹²¹⁹ *Ibid.*, 89.

¹²²⁰ *Ibid.*, 69.

¹²²¹ B. Moore-Gilbert avance d'ailleurs que *The Buddha of Suburbia* aurait pour modèle *The Jungle Books* de Rudyard Kipling. Londres repose sur des images similaires à celles de Kipling où la capitale regorge autant de dangers que de possibilités pour rencontrer de nouvelles communautés. B. Moore-Gilbert, *Hanif Kureishi, op. cit.*, 125.

cette oscillation spatiale entre la banlieue et la capitale, ainsi que métonymie de l'identité fluctuante de Karim faisant vaciller toute contingence essentialiste.

Si les deux écrivains procèdent à la création d'un portrait effectivement antagoniste de ces espaces britanniques, tout en révélant certaines ambiguïtés et certains paradoxes fragilisant une apparence monolithique, l'opposition ne réside dans aucune logique dualiste identique. Quand Coe met en tension la province et la capitale, Kureishi confronte celle-ci à la banlieue londonienne. Les moyens mis en œuvre pour construire cette polarisation diffèrent. Les mécanismes oscillatoires de Coe sont thématiques et symboliques – la vie et la mort, la démesure et l'austérité, la lumière et l'obscurité –, exerçant des interactions plus intenses entre le politique et l'esthétique, et réactivant davantage des codes spatiaux de la littérature du XIX^e siècle. Kureishi, quant à lui, propose une politique esthétique qui est tout autre pour peindre cette tension entre la banlieue et la capitale. Si le recours à l'héritage littéraire britannique et sa relation aux espaces est bien plus épisodique que celui observé dans les romans de Coe, sa stratégie fait montre de logiques davantage dynamiques et temporelles, opposant le statisme de la banlieue au nomadisme du protagoniste. Qui plus est, sa logique est également empreinte d'une certaine tension entre deux types de violence. Quand la banlieue se caractérise par une certaine physicalité par le truchement de sa saleté (délabrement, rouille), de son agressivité physique (agression raciale, insultes...), Londres fait preuve d'une violence spectrale tant son processus d'exclusion et d'altération est sournois, rappelant la marque invisible que la banlieue laisse sur cet autre qu'est le banlieusard. Ainsi, le territoire se révèle un acteur majeur dans cette esthétisation du politique tant il détient un message politique qui donne corps et voix à une division sociale entre la province et la métropole ou la banlieue et la capitale. Cette incarnation de l'espace permet de matérialiser spatialement la fracture entre deux classes sociales faisant figure de proue dans la fiction de Coe et celle de Kureishi, et que l'oscillation pousse à son paroxysme par sa polarisation. Cette distinction entre deux nations rappelant l'œuvre victorienne de Benjamin Disraeli, *Sybil or the Two Nations*, poursuit ainsi sa mise en relief d'une nation divisée en deux pôles,

entre richesse et précarité, conformisme et transgression, visibilité et invisibilité. Des conceptions binaires qui sont elles-mêmes nourries par une polarisation entre l'humain et le non-humain, entre la culture et la nature.

Par conséquent, envisager le concept d'oscillation sous un angle spatial semble possible, une approche confirmant que le lieu n'est pas seulement l'espace diégétique, mais héberge aussi un discours politique et social. Si les chapitres précédents ont exploré l'oscillation sur le plan des identités, des genres interrogeant les continuités et les ruptures entre les courants et les mouvements littéraires, du politique dans son acception la plus courante ou dans un sens plus esthétique, cette lecture des espaces britanniques offre la possibilité de conceptualiser l'oscillation sous un angle nouveau, spatial, et dans une moindre mesure temporelle (la banlieue étant perçue comme un lieu où le temps s'est suspendu). Ces territoires, qu'ils soient urbains ou provinciaux, invitent donc à porter un regard nouveau sur les représentations politiques et sociales construites par les deux écrivains, ainsi que sur des stratégies esthétiques puisant à des degrés variables dans le patrimoine littéraire et artistique britannique.

De ce fait, ces stratégies territoriales dessinent un paysage politique contemporain reposant sur des mécanismes spatiaux qui structurent le concept d'oscillation sur un plan davantage formel et morphologique : une alternance entre des pôles spatiaux opposés (Londres et la banlieue, la capitale et la province) à travers des logiques et des schémas dualistes (statisme et dynamisme), des lieux aux symboliques contraires (telles que la vie et la mort et bien d'autres), ainsi qu'une certaine dynamique de par les mouvements de va-et-vient véhiculés par les motifs de l'errance et du nomadisme. Ces observations révèlent ainsi que la politique et l'esthétique de l'oscillation se nourrissent d'une culture des espaces rendue fertile par ces motifs, ces mécanismes et ces dynamiques oscillatoires. Toutefois, si les deux auteurs présentent des schémas oscillatoires dans l'écriture de ces espaces, les effets produits ne sont pas identiques. L'approche de Coe se prête davantage à une réflexion esthétique-politique sur les politiques de la littérature visant à déconstruire les genres et leurs temporalités, quand celle de Kureishi semble plus préoccupée

par des problématiques philosophiques, plus particulièrement existentielles et ontologiques, autour de personnages questionnant leur identité à un moment et dans un lieu donnés.

En effet, l'oscillation spatiale, construite sur une réactivation de codes réalistes, particulièrement gaskelliens dans les romans de Coe, célèbre un héritage littéraire britannique qui pourrait s'apparenter à une forme de pastiche, un élément typiquement postmoderne permettant l'hommage à Gaskell, mais Coe ne le réduit pas à l'imitation d'un style, plutôt à une source d'inspiration vectrice de nouvelles topographies oscillatoires mettant en scène aussi bien des problématiques contemporaines que des images spatiales appartenant au passé. La représentation de ces paysages ébranle à nouveau toute tentative de poser une étiquette postmoderniste sur l'œuvre de Coe dans la mesure où l'écrivain ne pastiche pas cette auteure, mais se sert de topographies du XIX^e siècle. Cette discontinuité temporelle en question, déconstruisant la périodisation grâce à ces allers-retours esthétiques dans le temps, nourrit l'idée que les courants et les mouvements littéraires ne s'opposent pas, mais fusionnent pour créer de nouveaux concepts servant de grilles de lecture plus pertinentes pour l'analyse littéraire. Ainsi, l'oscillation montre à nouveau, jusque dans ses espaces, que la littérature ne peut être essentialisée sur le plan théorique, générique et périodique.

Si l'oscillation spatiale remet en perspective l'étiquette postmoderniste de Coe, celle chez Kureishi met de préférence en lumière des questionnements plus ontologiques. L'oscillation à l'œuvre dans *The Buddha of Suburbia* repose sur une vision négative double de la banlieue et de la capitale, ainsi que sur les motifs de l'errance et du nomadisme, qui permettent de développer et de donner une certaine matérialité à cette absence d'appartenance spatiale qui habite Karim. L'oscillation entre ces espaces devient le symbole de l'incapacité du protagoniste à trouver sa place dans la société britannique, d'un espace impossible à saisir pour y calquer et tracer une identité. L'oscillation spatiale permet ainsi d'esthétiser une réflexion philosophique, métaphysique, sur les capacités voire les incapacités à renouer avec l'espace, à se connecter et à communiquer avec le lieu, d'où la représentation

fréquente de personnages en décalage avec leur environnement, en mal de lieu, à l'instar de Haroon, Eva, Charlie, et naturellement Karim. Ces images véhiculant l'impossibilité de (re)trouver sa place ou un lieu censé être familier, renvoient encore une fois au motif du « non-lieu » que développe Pascale Tollance dans son article. Échappant à toute définition, ce lieu sans attache tel « une assise flottante, un ancrage sans coordonnées »¹²²², permet d'interroger la relation complexe que les personnages peuvent entretenir avec leur environnement, et de nourrir tant le motif de l'errance que l'impossibilité de circonscrire le lieu¹²²³.

La réflexion sur les espaces révèle, quand bien même les deux écrivains utilisent les mêmes biais – le concept et les mécanismes de l'oscillation –, que leur rapport à la littérature est tributaire de parcours qui s'avèrent différents. Si la fiction de Coe n'hésite pas à explorer des questions plus littéraires, en lien avec la formation universitaire de l'écrivain (doctorat en littérature), les romans de Kureishi s'intéressent plus souvent à des questions de nature politique, sociale, voire philosophique, qui invitent davantage à questionner l'ordre et la morale, faisant ainsi écho à sa formation en philosophie. Cette distinction entre les sensibilités des deux écrivains se fait d'autant plus ressentir lorsque nous analysons la narration et les points de vue de Coe, faisant de lui un écrivain particulièrement sensible à l'expérimentation et aux jeux narratifs.

¹²²² *Idem.*

¹²²³ Graham Swift déclare à propos de ces non-lieux indéterminables : « If I am interested in place, and I think I am, then it seems that I am also interested in the opposite of place, in no-place — or in places where fixture and definition give way to indeterminacy ». Graham Swift, « I do like to Be Beside the Seaside », *Wish You Were Here*, London, Picador, 2011, 300, in Pascale Tollance, « Lieu et non-lieu dans *Wish You Were Here* de Graham Swift », *op. cit.*

8. L'OSCILLATION AU CŒUR DES AMBIGUÏTÉS NARRATIVES

A. LES POLITIQUES DE L'OSCILLATION NARRATIVE AU SERVICE DE LA CONTRADICTION : ENTRE INTRUSION ET POLYPHONIE

Si l'intrusion du narrateur est une caractéristique associée au postmodernisme, elle n'est pourtant pas récente dans la littérature britannique. Des écrivains du XVIII^e siècle, tels que Henry Fielding dans *Tom Jones*, y ont déjà recours, suscitant une attention toute particulière auprès de Coe au point d'en être le sujet de sa thèse en 1986¹²²⁴ et plus tard une riche source d'inspiration. Loin d'être en retrait sur le plan narratif, les narrateurs dans la fiction romanesque de Coe n'hésitent pas à déstabiliser la frontière qui sépare le « raconté » du « racontant ». Cependant, cette narration partielle, semant le doute sur le récit des événements qui en est fait, se voit confrontée à une profusion de points de vue qui eux s'avèrent vecteurs d'impartialité, prenant par conséquent des airs d'auto-sabotage narratif. Si l'accumulation de focalisations peut complexifier la lecture et le suivi diégétique, elle fournit une diversité de personnages, de voix et de portraits enrichissant l'œuvre, et l'étoffant d'une dimension plus politique, plus particulièrement satirique. Participant de la complexité narrative de l'écrivain lorsque nous pensons à *What a Carve Up!*, entre autres, la voix principale semble perturbée, déstabilisée par d'autres voix et une multitude de modes, par le truchement de l'intermédialité, donnant parfois des airs de roman choral¹²²⁵ aux œuvres de l'écrivain. Le roman choral dont la taxinomie est floue et qui fait l'objet de peu d'études, n'est pas sans rappeler la polyphonie romanesque que Mikhaïl Bakhtine définit dans *Esthétique et théorie du roman* comme étant « la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes dans une œuvre »¹²²⁶. Coe, dans

¹²²⁴ J. Coe, « Satire and Sympathy: some Consequences of Intrusive Narration in *Tom Jones* and Other Comic Novels », *op. cit.*

¹²²⁵ Le roman choral renvoie à une certaine construction narrative multipliant les personnages et confrontant le lecteur à une multitude de points de vue.

¹²²⁶ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), Paris, Seuil, 1998, 35.

l'émission La Grande Librairie, affirme effectivement son intérêt pour la polyphonie :

J'ai entendu parler de Milan Kundera autour de cette table ce soir, j'aime beaucoup ces notions que le roman devrait être une polyphonie, une pluralité de voix, une sorte de contre points à un concept musical. Aucune de ces voix n'a plus de poids qu'une autre, et j'étais très inquiet de pouvoir suivre ce modèle, je ne voulais pas juger mes personnages, et certains de ces personnages ont des points de vue qui coïncident avec mes points de vue et d'autres sont totalement opposés à ce que je pense.¹²²⁷

Dans cette narration où semble s'exercer une tension oscillatoire entre intrusion narrative et polyphonie, deux questions se posent souvent : « qui voit ? Qui parle ? »¹²²⁸. Ces interrogations qui ont depuis longtemps animé l'étude du point de vue, font indéniablement penser au travail de Gérard Genette dans son célèbre ouvrage *Figures III* en 1972, dont l'objectif est de distinguer la voix (« Qui parle ? ») du mode¹²²⁹ (« Qui voit ? Qui pense ? Qui perçoit ? »). S'inspirant de ses recherches qui introduisent la notion de focalisation dans les textes narratifs, et de sa terminologie souvent mobilisée dans les études littéraires, cette section tentera d'examiner ces changements de perspective qui pour autant n'induisent pas de changement d'instance narrative. Dans les romans de Coe, ces questions participeraient de cette ambition de rendre visibles toutes les strates de la société, par une narration collective s'effectuant au prisme d'une oscillation de voix et de points de vue, rendue possible grâce à une intermédialité oscillatoire. Ces mécanismes oscillatoires dans la trame diégétique de ces romans nourrissent une structure décousue et plurielle, traditionnellement postmoderniste, pouvant expliquer la direction de Coe vers un roman éventuellement plus « choral » où oscillent différents narrateurs, différentes voix et points de vue *via* différents supports narratifs, permettant ainsi de déconstruire toute voix monologique et autoritaire. Cette section entend interroger les formes d'oscillation narrative

¹²²⁷ J. Coe, « La Grande Librairie », *op. cit.*, <https://www.france.tv/france-5/la-grande-librairie/la-grande-librairie-saison-12/1079593-le-coeur-de-l-angleterre-le-brexit-vu-par-le-romancier-anglais-jonathan-coe.html> (dernière consultation le 5 mai 2023).

¹²²⁸ Gérard Genette, « Discours du récit : essai de méthode », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 65-282.

¹²²⁹ Genette affirme que le « mode » est lié : « aux capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la « vision » ou le « point de vue », semblant alors prendre à l'égard de l'histoire (pour continuer la métaphore spatiale) telle ou telle *perspective* ». *Ibid.*, 164.

exploitant des dynamiques de va-et-vient et d'alternance mettant à l'honneur les imbrications, les chassés-croisés et non les dynamiques de brouillage. La différence de l'oscillation avec le brouillage implique que les voix oscillent de l'une à l'autre sans se mêler, sans se confondre, donnant à voir une tension entre deux éléments plus visibles et opposés. Si les termes de voix et de point de vue sont des notions parfois connexes, elles présentent toutefois des subjectivités sémantiques que nous tâcherons de bien distinguer au fil de notre propos. La voix, liée à la parole et à l'oralité, évoque l'acte locutoire consistant à énoncer des mots et des phrases alors que le point de vue désigne le fait d'assumer un discours et de porter un regard sur des événements. La voix et le point de vue désignent d'ailleurs deux parties physiques différentes qui suggèrent cette polarisation : la bouche et l'œil. Selon Ducrot, la voix est notamment associée au locuteur, responsable de l'énonciation des mots et ne doit pas être confondue avec les énonciateurs porteurs d'un regard, d'un point de vue : « ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils *parlent*, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles »¹²³⁰. À cet égard, Coe semble montrer un certain goût pour faire entendre dans la voix de l'énonciateur d'autres voix qui s'y opposent, se reflètent les unes contre les autres, donnant lieu à une divergence d'opinions et de regards. L'objectif de cette étude est par conséquent d'examiner les faits dialogiques et polyphoniques¹²³¹ sous l'angle d'une oscillation entre une narration intrusive s'avérant une fausse piste, et le recours fréquent à des procédés d'imbrications et de chassés-croisés textuellement oscillatoires et vecteurs d'une pluralité de voix et de points de vue. Ces jeux d'oscillation entre les voix et les points de vue rendraient ainsi compte d'une culture postmoderne exploitant un de ses procédés les plus populaires, le collage, rapprochant des éléments inattendus et hétérogènes, et créant de ce fait

¹²³⁰ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, 204.

¹²³¹ Le terme polyphonie est souvent associé à une multitude de termes et de notions voisines voire identiques, explorées dans le domaine de la linguistique, tels que la multiplicité des voix, le plurilinguisme, le polylinguisme, la plurivocalité ou encore la plurivocité. Nous parlerons de polyphonie dans cette section, un des termes le plus fréquemment employés en narratologie, afin d'éviter toute confusion terminologique.

une distanciation entre la perception du narrateur et celle du lecteur. Les voix et les points de vue, deux notions pourtant en concurrence, en « relation de glose »¹²³², créent conjointement une discordance propice aux logiques de l'écart et de la contradiction.

Le narrateur intrusif est présent dès le premier roman de Coe, *The Accidental Woman*, lorsque'il affirme que l'écriture du récit au présent l'épuise : « Do you mind if we revert to the past tense? I find the other so exhausting »¹²³³. Maria est un personnage principal qui est victime de nombreux malheurs, mais fait pourtant l'objet d'un portrait peu reluisant de la part du narrateur et inspire peu de sympathie au fil du roman¹²³⁴. Ce narrateur, loin d'être tendre avec elle, crée toutefois la surprise en avisant le lecteur de prendre du recul face à ce qui est raconté : « It is customary, of course, when it comes to stories like this, to believe whatever the author tells you, and yet I can imagine that for some of you there might be a problem in taking at face value my assertion in the first sentence of this chapter »¹²³⁵. Il y aurait, semble-t-il, comme une logique oscillatoire entre intrusion et effacement, une pratique narrative récurrente dans la fiction de Coe. En se montrant aussi bien intrusif qu'effacé, le narrateur donne l'impression de se contredire pour mieux ouvrir la voie à d'autres voix et au doute. Ce narrateur volubile est autant révélateur des événements qui ponctuent la vie de Maria que de lui-même en révélant ses écueils narratifs. L'impression d'un narrateur cherchant à s'effacer ou se remettant en question se retrouve également dans *A Touch of Love* :

if we might undertake a bit of psychology at this point (it hasn't been the strong point of this story so far, I admit).¹²³⁶

I dislike this mode of writing. You pretend to be transcribing your characters' thoughts (by what special gift of insight?) when in fact they are merely your own, thinly disguised. The

¹²³² Jacques Bres et Aleksandra Nowakowska, « *Voix, point de vue... ou comment pêcher le dialogisme à la métaphore...* », *Cahiers de praxématique*, 49, 2007, <https://doi.org/10.4000/praxematique.937> (dernière consultation le 30 juillet 2023).

¹²³³ J. Coe, *The Accidental Woman*, *op. cit.*, 150.

¹²³⁴ *Ibid.*, 6-7, 42, 58 et 147.

¹²³⁵ *Ibid.*, 86.

¹²³⁶ J. Coe, *A Touch of Love*, *op. cit.*, 110-111.

device is feeble, transparent, and leads to all sorts of grammatical clumsiness. So I shall try to confine myself, in future, to honest (honest!) narrative.¹²³⁷

Nombreuses sont les traces d'une narration biaisée synonyme d'immixtion dans *Number 11*. Cette voix intrusive aura un ton moralisateur quand elle s'adresse à Val de retour de son jeu de télé-réalité : « Still, you're out of debt now. Look on the bright side. Out of debt, for the time being [...] Truth is, you don't belong with people like that. Stupid to ever think you ever did. This is where you belong. On the Number 11 bus. Look around you. Get real. *These* are your people. Ordinary people. Decent people »¹²³⁸. Cette narration à la troisième personne subjective (« well, never mind. They couldn't expect everything on this course to be brilliant »¹²³⁹), juge Val (« For her own part, Val felt like shit, and knew she probably looked it as well »¹²⁴⁰), se montre très critique à son égard, semble prendre le parti d'Alison, sa fille ¹²⁴¹, et utilise à plusieurs reprises des points de suspension suggérant son incompréhension quant aux décisions de Val¹²⁴². À la fin de *The Comeback*, le narrateur sommerá Val de retourner à la réalité¹²⁴³ au point de paraître insultant. Cette narration subjective et intrusive dans toutes les histoires de *Number 11* se retrouvera qui plus est dans *Middle England*. Elle donne des leçons à Benjamin (« Should he look in on his father »¹²⁴⁴), émet des jugements sur les personnages¹²⁴⁵, s'extasie (« Years of anger, years of bitter, rancorous, resentful co-existence were rising up and coming to the boil. It was fantastic »¹²⁴⁶), se pose une multitude de questions fermées (« What motivated someone, after all, to dress up as Baron Brainbox and earn a living by making a fool of himself in front of crowds of children? Wouldn't they all be living in a duller country without people like that? »¹²⁴⁷). Si nous retrouvons les mêmes éléments dans *Middle England*, l'intrusion

¹²³⁷ *Ibid.*, 34.

¹²³⁸ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 124-125.

¹²³⁹ *Ibid.*, 80.

¹²⁴⁰ *Ibid.*, 93.

¹²⁴¹ *Ibid.*, 94.

¹²⁴² *Ibid.*, 94-96.

¹²⁴³ *Ibid.*, 123, 124 et 125.

¹²⁴⁴ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 21.

¹²⁴⁵ *Ibid.*, 116.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, 83.

¹²⁴⁷ *Ibid.*, 63.

narrative dans *Number 11* se voit pourtant ébranlée et décrédibilisée par le biais de mécanismes oscillatoires sur le plan narratif. Oscillant entre une narration quelque peu envahissante à la troisième personne et une autre davantage interrogative et dubitative à la première personne, la narration donne accès à la voix de Rachel se posant une multitude de questions sur l'écriture et la fiabilité du narrateur. Le personnage nous fait part de ses questionnements et de ses doutes¹²⁴⁸, et nous plonge dans le processus d'écriture. À travers des passages transitant vers une autre voix, c'est toute une réflexion métafictionnelle sur le processus et les motivations de l'écriture qui s'offre au lecteur : « Also, I'm taking my pen for another good reason [...] And I've decided that this task will be to write something [...] This is our story, really the story of how we first became close, before strange – not to say ridiculous – forces intervened and drove us apart. And it's also the story of – But not, I mustn't say yet »¹²⁴⁹. Par ailleurs, plus loin dans le roman, ce narrateur très critique à l'égard de la robe de Lucinda car trop prude à son goût, véhicule un point de vue masculin et hétérosexuel qui semble aller à l'encontre du récit apparemment raconté par Livia. Critiquant la couturière car sa tenue ne laisserait pas percevoir les formes de Lucinda (« How was it done? »), ce narrateur nous plonge dans la conscience de Pilbeam s'enflammant sur la description physique de la jeune femme : « she looked – there was no other words for it – *ravishing* »¹²⁵⁰. Si c'est Rachel qui écrit, ce qu'elle déclare plus tard dans le roman, se pose ainsi la question d'une narration autant masculinisée et hétéronormative. Coe, à travers ces alternances de voix narratives qui oscillent et se contredisent, déstabilise le lecteur tout en lui permettant de plonger dans l'acte de création littéraire et d'interroger la fiabilité de cette voix qui finalement en contient plusieurs.

Si la narration est ponctuée de passages où l'on remarque un narrateur quelque peu envahissant, celle-ci est également l'objet d'interrogations et de doutes propices à la contradiction dans *What a Carve Up!*. Michael est le parfait exemple de l'auteur-narrateur postmoderniste qui est conscient de son écriture, de sa mise

¹²⁴⁸ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 319.

¹²⁴⁹ *Ibid.*, 30.

¹²⁵⁰ *Ibid.*, 217.

en récit et de sa relation avec le lecteur. De nombreuses fois, il s'adresse à son lecteur et partage avec lui les difficultés d'écrire et de créer. Ainsi, dans le prologue, Michael s'adresse à ses lecteurs à travers un commentaire autoréflexif : « the patron and the sponsor of the book which you, my friendly readers, now hold in your hands »¹²⁵¹. Il admet dans une sorte de confession qu'il a du mal à écrire de la façon la plus authentique possible : « fleshing out incidents [...] speculating on matters of psychological motivation, even inventing conversations »¹²⁵², « Yes, inventing : I won't fight shy of the word »¹²⁵³. Certaines parties de l'ouvrage qu'il est chargé de rédiger seront lues soit comme un roman soit comme des mémoires : « Parts of it read like a novel and parts of it read like a history »¹²⁵⁴. En s'adressant à son lecteur, Michael questionne le genre de son œuvre (« present it as a work of fact or fiction »¹²⁵⁵), remet également en question sa propre position, sa neutralité, son implication dans l'histoire qu'il est en train de créer et déclare : « I thought I was supposed to be writing this story [...] but I'm not. A least not any more. I'm part of it »¹²⁵⁶.

Cette intrusion narrative qui déconstruit la voix principale est par ailleurs amplifiée dans la troisième partie de *What a Carve Up!*, un récit raconté à la troisième personne. D'un chapitre à l'autre, la voix narrative change. Dans certains chapitres, l'origine de la voix demeure ambiguë. Les chapitres sur la vie de Michael sont écrits par lui et les chroniques aussi puisqu'il a été commissionné par Tabitha. En revanche, d'autres voix narratives apparaissent. Dans le chapitre dédié à Henry, des extraits de son journal publiés en 1995 sont présents, et ce, après la mort de Michael, ainsi que des notes de bas de page adressées au lecteur « Michael Owen, the Winshaw Legacy: A Family Chronicle »¹²⁵⁷. Une question reste non résolue : qui a écrit le dernier chapitre sur la mort de Michael ? Dans la préface, l'éditrice, puis auteure Hortensia Monks se déclare être l'auteure de la seconde partie du livre

¹²⁵¹ J. Coe, *What a Carve Up!*, *op. cit.*, 3.

¹²⁵² *Ibid.*, 90.

¹²⁵³ *Idem.*

¹²⁵⁴ *Ibid.*, 91.

¹²⁵⁵ *Ibid.*, 92.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, 472.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, 120.

« Organisation of Deaths », en tenant les propos suivants : « I have therefore taken the liberty of including, by way of introduction to Michael's history, a full and detailed account of the horrific murders which took place at Winshaw towers on the night of January 16th this year »¹²⁵⁸. Tout comme Michael, elle s'adresse au lecteur (« My advice to such readers »¹²⁵⁹). Elle reconnaît être l'auteure du prologue 1942-61 puisqu'elle écrit : « my intention in the remainder of this Preface is to summarise, in a few concise, vivid pages, the entire early history of the family »¹²⁶⁰. L'épanadiplose (« Tragedy had struck the Winshaws twice before, but never on such a terrible scale »¹²⁶¹) que l'on retrouve au début et à la fin du roman est une autre preuve qu'Hortensia ait pu rédiger le prologue aussi¹²⁶².

Si les romans de Coe fourmillent de narrateurs intrusifs se contredisant, l'écrivain semble déployer des stratégies visant à endiguer et déconstruire cette narration omnisciente par le prisme d'une polyphonie accrue reposant sur l'intermédialité, ce qui donne à certaines de ses œuvres un aspect de « roman choral ». Si l'oscillation est un moyen de démystifier le contrôle sans équivoque du narrateur et de rompre la passivité traditionnelle du lecteur, des éléments spécifiques du postmodernisme, ces allers-retours entre les voix, les différents points de vue, font partie de la politique narrative de Coe permettant d'ouvrir la voie à d'autres visions alternatives et possibilités herméneutiques. Cette vision « alternative » au sens anglais du terme, semble d'ailleurs une des ambitions de Coe lorsqu'il aborde le rôle de la littérature contemporaine :

Je crois que le rôle de l'écrivain est d'écrire le meilleur livre qui soit pour que le lecteur pense plus librement et de façon plus indépendante, de fournir une alternative aux discours de la presse et de la politique.¹²⁶³

Ce que le roman du XXI^e siècle peut apporter à son lecteur, c'est l'occasion de s'immerger dans une autre vision de la vie, une vision alternative.¹²⁶⁴

¹²⁵⁸ *Ibid.*, 497-498.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, 498.

¹²⁶⁰ *Idem.*

¹²⁶¹ *Idem.*

¹²⁶² V. Guignery, *Jonathan Coe, op. cit.*, 71.

¹²⁶³ J. Coe, « La Grande Librairie », 19 décembre 2013, cité dans L. Mellet, *Les Politiques de l'intime, op. cit.*, 201.

¹²⁶⁴ J. Coe, *Marginal Notes, Doubtful Statements, op. cit.*, emplacement 4745.

Dans *Middle England*, la voix principale n'hésite pas à osciller entre les points de vue de Sophie, de Doug et de Benjamin au fil du roman. Le chapitre le plus illustre de cet intérêt pour la multiplicité des points de vue est sans conteste celui dédié à la cérémonie des Jeux Olympiques, donnant accès au regard de Sophie, Ian, Colin, Helena, Philip, Carol, Sohan, Christopher, Lois, Doug et Benjamin¹²⁶⁵. Tous les personnages regardent l'évènement de façon synchronique à travers l'anaphore « watching the Olympic opening ceremony on television », excepté Benjamin, encore seul à travailler sur son roman. Dans ce passage, la multiplicité des points de vue permet de souligner les écarts de perception de la mise en scène de la culture entre les différentes générations. Si Sophie s'étonne de voir tant d'intertextualité à l'instar de son collègue Sohan, Helena préfère la chorale qui chante « Jerusalem », les scènes de vie paysanne, mais regrette que des noirs jouent le rôle de personnage victoriens¹²⁶⁶. À la suite de la cérémonie, elle décidera d'écrire au *Telegraph* pour critiquer l'aspect gauchiste de l'évènement¹²⁶⁷. Ce point de vue entre en résonance avec celui de Colin se plaignant du politiquement correct dans cette même scène et des références à la communauté jamaïcaine à travers le navire *Windrush*¹²⁶⁸. Quand Ian nous fait part de ces réactions enflammées¹²⁶⁹, le paragraphe présente deux voix qui se superposent dans leur excitation. Le fil conducteur ne s'avère pas seulement l'évènement des Jeux Olympiques, mais différents sujets passent d'un point de vue à un autre. La référence au cochon de Pink Floyd passe de Sophie à Philip, les industrialistes victoriens de Helena à Sohan, le racisme de Helena à Colin, le scepticisme de Sophie à Doug, le sentiment de fierté nationale de Doug à Colin, Ian et Coriander. Cette oscillation suggère le caractère polyphonique qu'un même évènement peut produire, tout en soulignant l'écart socio-culturel et intergénérationnel entre ces personnages. Le chapitre se conclut par une présentation des différentes réactions des personnages offrant différents points de vue sur la perception du spectacle des Jeux Olympiques. Donnant la parole à un

¹²⁶⁵ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 129.

¹²⁶⁶ *Ibid.*, 131.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, 139.

¹²⁶⁸ *Ibid.*, 132.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, 133.

éventail de représentations identitaires et de contextes socio-culturels, faisant société dans la fiction, c'est-à-dire reconnaissant l'existence d'autres façons de penser, cette oscillation focale intervient de nouveau lorsque Sophie part en croisière. Cette dernière dîne en compagnie de nombreux personnages offrant différents points de vue sur la société et la politique britanniques¹²⁷⁰, notamment sur leur perception de la BBC. Mr Joyce défend une position critique à l'égard de la chaîne, Miss Thomsett relativise et salue la contribution culturelle de la BBC, Mr Wilcox en dénonce l'élitisme¹²⁷¹. Si Sophie soutient la chaîne de télévision, certaines personnes demeurent en revanche silencieuses ou incapables d'entendre : Mr Murphy ne s'exprime pas et Mr Joyce rencontre des difficultés à entendre quoi que ce soit¹²⁷². Ces scènes brossent le portrait d'un microcosme illustrant des points de vue pour, contre, d'autres silencieux voire absents, ce qui témoignerait d'une ambition de faire de ce roman un espace davantage inclusif selon l'écrivain :

J'étais auteur-résident sur une croisière, vous avez la même expérience je crois, ces lieux sont des microcosmes extraordinaires de la société de classe moyenne, et il y a une parfaite situation du romancier qui a un groupe enclavé de gens qui sont mis ensemble et qui ne peuvent s'échapper d'un lot pendant un certain temps, c'est comme un roman d'Agatha Christie. En fait, c'est à ça que ressemble mon roman. Je pense que j'avais vraiment toute la société britannique à porter de main. Je n'aurai pas pu résister à l'idée de l'écrire. J'ai voulu portraiturer autant que faire se peut la société britannique, de façon aussi inclusive que je puisse le faire.¹²⁷³

Ces scènes où se condensent divers points de vue sont toutefois sporadiques car Benjamin, Sophie, et Doug deviennent à nouveau les personnages principaux présentant un point de vue homogène. Si la scène de la croisière ou celle de la cérémonie des Jeux Olympiques prennent des airs de roman choral, de par cette profusion de points de vue, réunissant des références culturelles à la fois « intellectuelles » (*Pandaemonium* de Humphrey Jennings) et populaires (James Bond, Mr Bean), l'écriture d'un récit collectif et solidaire est néanmoins temporaire. Cette volonté de la part de l'écrivain de brosser le portrait d'une société unie

¹²⁷⁰ *Ibid.*, 153.

¹²⁷¹ *Ibid.*, 154.

¹²⁷² *Ibid.*, 155.

¹²⁷³ J. Coe, « La Grande Librairie », *op. cit.*, <https://www.france.tv/france-5/la-grande-librairie/la-grande-librairie-saison-12/1079593-le-coeur-de-l-angleterre-le-brexit-vu-par-le-romancier-anglais-jonathan-coe.html> (dernière consultation le 5 mai 2023).

contraste non seulement avec la solitude physique et le décalage culturel de Benjamin, écoutant Arthur Honegger¹²⁷⁴ et/ou appréciant le silence, mais aussi avec la fracture du pays causée par le Brexit plus tard dans le roman. L'oscillation entre ces deux pôles nourrit ce piège, cette fausse piste narrative pour un lecteur qui s'attendrait à une œuvre de l'union collective à la suite de ce chapitre se terminant par le portrait d'une nation paisible : « The silence of England sinking into a deep, satisfied sleep [...] England felt like a calm and settled place tonight: a country at ease with itself. [...] people had been united, drawn together by a television broadcast »¹²⁷⁵.

Cette fragilisation, voire déconstruction de la voix principale à travers une multiplicité de points de vue que constate par ailleurs Philip Tew¹²⁷⁶, repose quant à elle sur une oscillation de supports laissant entendre que tout point de vue serait une construction chancelante. Cette intermédialité oscillatoire fait effectivement voler en éclat toute narration monologique et subjective. Dans *Number 11*, les différents supports – TV, tweets, articles – permettent de fournir une multitude de points de vue et de souligner le décalage focal entre le ressenti de Val et ce que les autres perçoivent d'elle, lors de sa participation au jeu de télé-réalité, *Jungle Camp*. Les dialogues entre Danielle et Val¹²⁷⁷ offrent une autre réalité qui s'oppose au contenu d'autres supports. Les articles très critiques à l'égard de Val¹²⁷⁸, les tweets faisant preuve de cruauté envers elle¹²⁷⁹, le fait qu'Alison redécouvre sa mère à travers la télévision¹²⁸⁰, créent une tension s'opposant aux dialogues entre Val et les autres participants du jeu de télé-réalité. Les dialogues coupés et modifiés font d'elle un personnage odieux à la télévision, déformant ainsi la réalité¹²⁸¹. Cette

¹²⁷⁴ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 129.

¹²⁷⁵ J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 139.

¹²⁷⁶ « *Number 11* is told from multiple shifting perspectives, although most extensively through the prism first of two initially ten-year-old friends, Rachel Wells and Alison Doubleday, as well as subsequently the latter's mother, Val, a failed, once briefly successful singer, and also of Rachel's tutor at Oxford, a young widow, Laura ». P. Tew, « Neo-Gothic Minutiae and Mundanity in Jonathan Coe's Satire, *Number 11* », *Jonathan Coe: Contemporary British Satire*, *op. cit.*, 186-187.

¹²⁷⁷ *Ibid.*, 101.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, 99.

¹²⁷⁹ *Idem.*

¹²⁸⁰ *Ibid.*, 100-101.

¹²⁸¹ *Ibid.*, 109.

distorsion du réel par le prisme d'une oscillation des points de vue et des supports révèle que l'image, le regard ou encore le point de vue relèvent de la construction. Toutefois, quand certains supports trahissent le texte descriptif, d'autres permettent d'apporter une certaine neutralité résolvant certaines intrigues. C'est grâce aux mails de Chris¹²⁸² que Roger découvre que le jardin de cristal a bien existé dans les années 1960. Le mail de Val à Rachel sera le moyen lui révéler les vrais motifs de sa présence à la banque alimentaire¹²⁸³.

Ce motif de l'oscillation sur le plan narratif atteint son paroxysme lorsque deux récits s'imbriquent sous l'œil du lecteur, faisant osciller deux voix et deux supports textuels différents de façon quasi-synchronique. Cette oscillation narrative semble réifiée par le prisme d'une oscillation textuelle et intermédiaire nourrissant une certaine logique de l'écart et de la contradiction, vectrice à nouveau d'une certaine contradiction narrative. Dans *Middle England*, plus précisément dans le chapitre vingt-et-un, la narration oscille entre deux supports : un article en cours de rédaction par Doug et un récit romanesque où la focalisation externe adopte le point de vue de ce même personnage¹²⁸⁴. Les quatre segments dudit article sont entrecoupés par une narration à la troisième personne adoptant le point de vue de Doug, journaliste de gauche¹²⁸⁵, faisant des commentaires (« solid opening sentence. Bit predictable »¹²⁸⁶ et « Incredible but true »¹²⁸⁷), s'exclamant de voir des circonscriptions tomber entre les mains des conservateurs (« Twickenham! »¹²⁸⁸), suivi d'une multitude de guillemets et de points de suspension¹²⁸⁹. Cette démarche de récits enchâssés met en scène deux voix semblant adopter le même point de vue sur la victoire des conservateurs et l'échec du parti travailliste en 2015. Pourtant, si le deuxième narrateur et auteur de l'article qu'est Doug met au pilori le parti des conservateurs et le mandat de Cameron, sa critique perd tout son sens lorsqu'il fait

¹²⁸² *Ibid.*, 162.

¹²⁸³ *Ibid.*, 366.

¹²⁸⁴ *Ibid.*, 188.

¹²⁸⁵ *Ibid.*, 186.

¹²⁸⁶ *Ibid.*, 188.

¹²⁸⁷ *Idem.*

¹²⁸⁸ *Ibid.*, 189.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, 190.

montre d'une immense joie de voir Gail ¹²⁹⁰, réélue député conservatrice. L'oscillation fait ainsi émerger un paradoxe qui peut laisser le lecteur perplexe, entre l'article incendiaire de Doug et son soutien à travers des SMS ¹²⁹¹ à Gail, député conservatrice, ainsi que sa réjouissance de la voir gagner sa circonscription. Cette oscillation de supports et de regards questionne la fiabilité de son article et donne l'impression de deux voix monologiques qui oscillent sans s'opposer pour mieux sonder les convictions du personnage, souligner l'écart de ses contradictions et éventuellement faire cohabiter les sentiments et la raison.

De façon similaire, le chapitre vingt-six oscille entre deux récits et deux voix, faisant osciller à nouveau deux couches diégétiques et deux supports, un récit romanesque et une conversation skype ¹²⁹² entre Sophie et Adam, un conférencier rencontré trois ans auparavant. Si ces échanges skype apportent un effet d'immédiateté, ils permettent de creuser l'écart entre cette voix mettant en relief la complexité des sentiments de Sophie (« What could she possibly say that would express the whole range of her complex, ambiguous feelings? » ¹²⁹³), brochant un portrait positif de Ian, et une autre qui aura pour conséquence de démystifier le personnage de Sophie. La focalisation externe fait effectivement passer Ian pour le mari idéal : il sert un verre de vin à son épouse, l'embrasse sur le front, lui prépare du riz, un aliment renforçant la symbolique du mariage dans ce passage. Ce dernier met en lumière le décalage entre une situation domestique exemplaire, et cet échange prenant des airs d'adultère où Sophie cache sa conversation skype à chaque passage de Ian, lui mentant sur ce qu'elle fait en affirmant qu'elle travaille sur des dossiers administratifs, alors qu'elle échange avec Adam. L'oscillation met en relief l'écart entre deux sphères, domestique et adultérine à travers deux supports différents, et renverse les habitudes de genre liée à ces pôles : Ian se mue en ménagère quand Sophie prend des airs d'amante. En l'absence de cette oscillation, nous ne ressentirions pas forcément d'empathie envers Ian en tant que

¹²⁹⁰ *Ibid.*, 191.

¹²⁹¹ *Ibid.*, 190.

¹²⁹² *Ibid.*, 238.

¹²⁹³ *Idem.*

lecteur et la distanciation à l'égard de Sophie n'aurait pas forcément lieu. Dans *The Closed Circle*, Coe avait en effet déjà utilisé ce procédé pour explorer l'adultère. Barbara se met à lire les lettres de son amant glissées dans son magazine en compagnie de son mari Sam¹²⁹⁴, jouant à des mots croisés. Les lettres enflammées et pédantes de Mr Plumb, le professeur d'arts plastiques que Barbara a rencontré lors de la réunion parent-professeurs, sont imbriquées dans des extraits de *Woman*, magazine de la parfaite ménagère qui contraste avec sa relation adultérine. Dans la même veine que *Middle England*, l'oscillation est le moyen de souligner le comportement paradoxal de Barbara, oscillant entre sphère domestique et adultérine, et de mettre en évidence deux portraits antagonistes, celui de Sam, l'époux ayant du mal à résoudre des mots-croisés et celui de Mr Plumb, l'amant qui au contraire utilise des mots trop savants pour être compris.

L'oscillation narrative est un procédé d'écriture semblablement présent dans *What a Carve Up!*, une œuvre qui d'ailleurs oscille de façon générale entre deux niveaux diégétiques : celle d'un narrateur homodiégétique où Michael raconte sa vie et celle d'un narrateur hétérodiégétique qui narre les mémoires des Winshaw. Un des exemples les plus illustres de ce chassé-croisé narratif a lieu lorsque Michael tente d'introduire des passages sur le sexe dans sa chronique, et ce, immédiatement après avoir déclaré à Fiona que le sexe était un sujet auquel il ne pense jamais : « Sex has never been further from my mind »¹²⁹⁵. Les pages précédentes brossaient un portrait asexué de Michael, doux et attentionné auprès de Fiona, lui valant une comparaison avec un couple de personnes âgées, ce qui contraste avec la liste d'une trentaine de mots à caractère sexuel lui servant de brouillon pour l'écriture des Winshaw. L'oscillation entre grivoiserie et pruderie permet de contredire une fois de plus un personnage et de questionner la fiabilité de son récit d'autant plus que celui-ci est fondé sur des commérages¹²⁹⁶. Ledit passage est prolongé par la

¹²⁹⁴ J. Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 148.

¹²⁹⁵ J. Coe, *What a Carve Up!*, *op. cit.*, 330.

¹²⁹⁶ « I'd happened to overhear some gossip about how Roddy Winshaw had once seduced a young painter he'd invited up to Yorkshire for the weekend, and since I knew nothing of the circumstances, and had decided that, for the purposes of this book, the boundary between fiction and reality was no longer one which I was interested in observing, the incident seemed to form an ideal starting point ». *Ibid.*, 331.

rédaction d'un texte salace de Michael entrecoupé par ses commentaires sur ce qu'il écrit (« *roughly* [...] that wouldn't do. I didn't want to make it sound like rape », « *gently* [...] too wimpish »¹²⁹⁷), et diverses propositions évolutives. L'oscillation serait ici un terreau propice à ces procédés métafictionnels nous plongeant au cœur de l'écriture, visant à contredire Michael et ainsi bouleverser la narration précédente à la première personne. Cette imagination salace crée un effet de surprise et donne lieu à des passages comiques. Michael se met à hésiter sur le choix de la comparaison des seins du personnage qu'il décrit – cerises, chocolats fourrés, larrons, panaris – ou son entrejambe impliquant une énumération d'expressions en tout genre. Tout cela semble indiquer que la narration n'est rien d'autre qu'un regard subjectif sur un récit, qui peut aisément se déconstruire. Cette oscillation révèle paradoxalement l'incompétence de Michael à écrire sur le sexe, le décrédibilisant, car son écriture en devient grotesque de par l'usage de mots disproportionnés, outranciers et exagérés. L'écriture déliquescence donnant lieu à une profusion d'expressions et de mots pour décrire une scène sexuelle qui paraît tout sauf vraie, reflète le malaise de Michael¹²⁹⁸ avec sa propre sexualité ainsi que son incapacité à traduire le sexe en mots.

Si la structure narrative de *Mr Wilder and Me* ne manifeste pas de mouvements pendulaires, celle-ci met néanmoins à l'honneur une cohabitation de formes narratives différentes voire opposées, où le récit romanesque s'allie à une narration cinématographique. Le cinéma joue un rôle très important dans plusieurs romans de Coe à travers une intermédialité féconde¹²⁹⁹ (*What a Carve Up!* et l'influence du « British film comedy » dont il porte le même nom, *Number 11* et celle du film d'horreur *Psycho*, *Expo 58* et ses liens avec l'intrigue de *The Lady*

¹²⁹⁷ *Ibid.*, 333.

¹²⁹⁸ Pour Tew, les difficultés émotionnelles et relationnelles rencontrées par Michael permettent de nourrir une certaine distance entre le protagoniste et le lecteur : « Owen is also distanced by his emotional limitations, a dampening of empathy for others, a bemusement, but also his obsessional behaviour ». P. Tew, « A Critical Introduction: or, (Re-)contextualizing Jonathan Coe's *What a Carve Up!* », *Jonathan Coe: Contemporary British Satire*, *op. cit.*, 11.

¹²⁹⁹ V. Guignery souligne la place majeure du filmique dans *What a Carve Up!* et d'autres œuvres de l'écrivain : « an intricate web of filmic and literary echoes ». V. Guignery, « Gothic Horror and Haunting Processes in Jonathan Coe's *Number 11* », *Jonathan Coe: Contemporary British Satire*, *op. cit.*, 170.

Vanishes de Hitchcock, un film d'espionnage britannique) et une écriture très visuelle (nombre important de scènes décrites comme des arrêts sur image), mais dans *Mr Wilder and Me* l'écrivain continue de faire du roman un laboratoire d'expérimentations nouvelles sur le plan formel. Toute une partie du roman est présentée par Billy Wilder lui-même retraçant son passé de juif autrichien fuyant l'Europe dans les années 1930, et ce, sous la forme d'un script de film. En réponse à un Allemand qui tient un discours révisionniste sur le nombre de morts durant l'holocauste et met en doute l'existence des camps de concentration, le scénario raconte la trajectoire du réalisateur de l'Europe vers les États-Unis, de la fuite à la gloire qu'il connaîtra à Hollywood. Ce passage filmique d'une cinquantaine de pages est composé de séquences, de points de vue, de répliques, d'indications de lieux et de lumière, et illustre une fois de plus le goût de Coe pour la cohabitation de formes et de supports narratifs différents. Cette embaardée vers une narration plus filmique aurait pu être envisagée à travers un monologue de Billy Wilder, mais ce script, analepse (1930) dans l'analepse (1970), permet sans doute de se détacher de la vision nostalgique de la narratrice principale qu'est Calista, et d'utiliser un style sobre, concis, presque minimaliste, laissant davantage de place à l'interprétation pour ce lecteur-spectateur.

En somme, l'oscillation narrative présente des mécanismes pendulaires, tels que les chassés-croisés, se révélant de véritables marques de fabrique dans la fiction de Coe, permettant d'interroger la voix principale et de mettre en place des fausses pistes narratives. Ces stratégies oscillatoires laissent place à différents points de vue ou à deux voix simultanément sans qu'aucune d'elles devienne prépondérante et juge l'autre. Si la voix qui raconte et le point de vue qui voit se contredisent, c'est pour mieux reconnaître d'autres existences narratives et focales, pour ainsi faire société dans la fiction. Qui plus est, en élargissant la focalisation et en dédoublant la voix, l'oscillation donne à voir différents niveaux diégétiques exploitant divers supports qui mettent en relief le caractère malléable du point de vue et de la voix. Elle crée des contrastes qui développent à leur tour des logiques de l'écart et de la

dissonance, vectrices d'une mise à distance du lecteur¹³⁰⁰ avec le récit et le narrateur en soulignant les contradictions et les ambiguïtés des personnages. Cette écriture aux accents polyphoniques s'inscrirait ainsi dans une veine satirique rejoignant l'une des définitions de la satire évoquée précédemment : « La volonté de cumuler les contraires et le refus de choisir entre eux apparaissent comme les principes fondateurs de l'écriture satirique. C'est de là que découlent l'expansion infinie du texte et son ambiguïté polyphonique, qui produisent désordre »¹³⁰¹. L'oscillation narrative serait donc intimement liée au politique dans la mesure où elle offre au lecteur la possibilité de se confronter à une multiplicité de subjectivités sans qu'aucune n'empiète sur l'autre, voire en se contredisant par le truchement d'une oscillation alternant intrusion narrative et déconstruction de son propre propos. Remettant en perspective une voix monologique se tournant davantage vers celle de l'écart et de l'opposition, l'oscillation concourt à interroger le lien entre le raconté et le racontant, si bien que cette matérialisation du récit réaffirme un élément postmoderniste qu'elle politise en son sein : l'intermédialité. Cette narration oscillatoire active effectivement cette forme de transtextualité, qui certes entre en résonance avec le caractère décousu généralement associé au postmodernisme, mais ne se voit pas dénué d'un discours politique. En intégrant des passages de réseaux sociaux dans la fiction, entre autres, ces stratégies postmodernes se voient politisées tant elles contribuent à donner une visibilité à de nouveaux moyens de communication populaires tout en sensibilisant à leurs dérives.

¹³⁰⁰ Colin Hutchinson voit d'ailleurs dans la structure narrative complexe de *What a Carve Up!*, le moyen d'éviter toute forme d'identification entre le lecteur et le narrateur : « [it] prevents too ready an identification between the reader and Owen ». Colin Hutchinson, *Reaganism, Thatcherism and the Social Novel*, Basingstoke, Palgrave, 2008, 3.

¹³⁰¹ S. Duval et M. Martinez, *La Satire*, *op. cit.*, 253.

B. LA COÏNCIDENCE COMME BALANCIER NARRATIF ENTRE **L'INTIME** ET LE POLITIQUE, LE DÉTERMINISME ET LE HASARD

Accablés par une vie qui les éprouve voire s'acharne sur eux, nombreux sont les personnages se demandant si le cours de leur existence ne serait pas mué par un certain déterminisme tragique ou tout simplement le hasard. Cette question au cœur de la fiction de Coe, semble mettre à l'honneur la notion de coïncidence. Cette dernière permet de sonder les relations narratives entre l'intime et le politique, et interroger par ce biais les fonctions diégétiques du hasard, de la causalité et des contingences. En effet, si les œuvres de Coe exploitent régulièrement ces thématiques, celles-ci semblent être le moyen de stimuler l'intrigue dans deux directions herméneutiques opposées : d'une part, l'idée que les événements sont prédéterminés et que leur issue est fatale, et d'autre part, la théorie selon laquelle l'existence des personnages est gouvernée par le hasard. En effet, les termes « coincidence », « random », ou encore pléthore d'expressions telles que « forces outside their control », se retrouvent très souvent sous la plume de Coe. Cette alternance entre deux voies régissant les vies et les récits de Coe semble être une constante, un leitmotiv, tissant la diégèse des romans où l'écrivain interroge autant l'existence que son écriture. La fiction de Coe paraît de ce fait poser une question essentielle aussi bien à ses personnages qu'à ses lecteurs : qu'est-ce qui décide des événements les plus importants d'une vie ? Et quel rôle ce jeu des coïncidences apporte-t-il à la politique esthétique, plus particulièrement narrative, de Coe ? Pourrions-nous déceler une solution médiane dans certains romans où le texte ne se trouve ni ancré dans le déterminisme ni dans le hasard ? Si Coe paraît faire de la causalité une question centrale, l'écrivain ne semble pas toujours donner du sens à ces nombreuses coïncidences. Ce refus d'une politique narrative immuable, jouant avec des rapports évolutifs et oscillatoires entre le déterminisme et le hasard au fil de ses œuvres, évitant par conséquent de tomber dans un récit qui serait particulièrement tragique, va de pair avec les observations de Laurent Mellet :

Indeed, Coe's writing does not choose between alternative genres and narrative strategies, so that between coincidences and scheduled patterns, between the tragic and the comic, or between satirical realism and postmodern self-referentiality, no decision is made. And neither is a third way stricken for all that. What the novels do is to shape an ethical multiplicity of ways to be taken and imagine a resisting aesthetics of reconciliation and cohabitation.¹³⁰²

Si pour Laurent Mellet, le refus de choisir entre ces coïncidences et ces « patterns »¹³⁰³ programmés, s'avère propice à une esthétique de la réconciliation, l'oscillation pourrait être un angle envisageable, une sorte de pendule, pour explorer la tension entre déterminisme et hasard, ainsi que le lien entre l'intime et le politique par le prisme de la coïncidence. La coïncidence elle-même de par son étymologie, deux choses ou deux événements arrivant au même moment et n'ayant pas de connexion causale, évoque l'oscillation tant elle suggère des pôles non censés se rencontrer. Au cœur de cette tension entre des pôles opposés, la coïncidence semble articuler ces contraires, et donne un liant aux trames diégétiques au sein desquelles elle paraît faire office de balancier pour mieux tisser le texte et apporter du sens aux régimes narratifs. Cette section a pour objectif de mettre évidence l'idée que le hasard ou les coïncidences s'avèrent souvent de fausses pistes accidentelles, inhérentes à la politique narrative de Coe tant et si bien qu'elles mettent en valeur les contingences intimes de causes politiques, participant ainsi de la veine satirique des romans de Coe. L'importance donnée au hasard serait un leurre agissant tel un faire-valoir, un catalyseur du politique dans les romans de Coe. Les interactions entre ces notions opposées que sont le déterminisme et le hasard vont permettre de mettre en lumière une tension entre l'Histoire et l'intime, et c'est le lieu même où la coïncidence prend la forme d'un balancier narratif oscillant entre macro et micro-intrigues. En soulignant les effets de la politique nationale sur les vies ordinaires voire précaires, ébranlant de ce fait la notion de hasard en la ramenant à une logique de cause à effet, la coïncidence serait elle-même sujette à des jeux oscillatoires entre politique de l'esthétique et esthétique de la politique.

¹³⁰² Laurent Mellet, « The Humanism behind Jonathan Coe's Narrative 'patchwork[s] of ... coincidences': Acting and Writing *around* Vulnerability », in Jean-Michel Ganteau et Susana Onega, dirs., *Victimhood and Vulnerability in 21st Century Fiction*, London, Routledge, 2017, 151-163, 156.

¹³⁰³ Le terme « pattern » est celui que Laurent Mellet utilise dans son ouvrage *Jonathan Coe. Les Politiques de l'intime*, d'où la volonté de ne pas le traduire.

Souvent critiqué pour exploiter de façon abusive le motif de la coïncidence, voici ce que Coe répond à ses détracteurs : « Life is full of coincidences. I can get very annoyed when people tell me there are too many coincidences in my books, because there are not enough coincidences in my books, I think, to make it seem lifelike »¹³⁰⁴. En effet, il est coutumier que les événements ponctuant l'existence de ces personnages fictifs relèvent de l'infortune. Cette vie aux allures de parcours semé d'embûches, d'accidents, semble constituer la trame narrative liminaire par excellence des romans de l'écrivain, et nourrit les métaphores de la route et de l'itinéraire dans *The Terrible Privacy of Maxwell Sim* ou dans *Middle England*¹³⁰⁵. Dès le premier roman de Coe, *The Accidental Woman*, le hasard prend une place de premier choix quand le narrateur informe le lecteur que le mariage désastreux de Maria est le fruit du hasard, celui d'une décision, aussi futile soit-elle, de manger du jambon fumé, une après-midi¹³⁰⁶. Dans *A Touch of Love*, Robin se trouve poursuivi pour agression sexuelle envers mineur en raison d'un incident également provoqué par le hasard : ayant eu besoin de se soulager après avoir été encouragé à boire du thé, Robin urine dans les buissons au même moment où un enfant jouant au football y envoie un ballon¹³⁰⁷. Dans la nouvelle « The Lucky Man » de ce même roman, Lawrence réitère l'idée que la vie n'est qu'une suite d'accidents et de coïncidences : « My life has been a chain of accidents, and I would have it no other way »¹³⁰⁸. Plus tard, la logique du hasard ne cesse d'être mise en évidence : « Our so-called choices, these supposedly responsible decisions – ultimately they have to be made in the context of factors over which we have not the slightest control. Realize this, you see, and you are on the way to understanding life »¹³⁰⁹. La contingence est de mise dans *The Dwarves of Death* lorsque William affirme : « Once again, circumstances were sweeping me away, carrying me beyond the realm where decisions could be

¹³⁰⁴ Vanessa Guignery, *Novelists in the New Millennium: Conversations with Writers*, Basingstoke, Palgrave, 2013, 35.

¹³⁰⁵ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 102 et 128.

¹³⁰⁶ Jonathan Coe, *The Accidental Woman*, *op. cit.*, 86.

¹³⁰⁷ J. Coe, *A Touch of Love*, *op. cit.*, 112.

¹³⁰⁸ *Ibid.*, 97.

¹³⁰⁹ *Ibid.*, 99.

made and free will exercised »¹³¹⁰. En 1982, Michael croit que c'est le hasard qui met sur sa route une jeune femme lui proposant d'écrire, pour la maison d'édition qu'elle représente, une biographie des Winshaw. À ce moment, Michael est l'auteur de deux romans, *Accidents Will Happen* et *Touching Love*, des allusions aux premiers romans de Coe, des romans explorant les questions du hasard, du libre-arbitre et de la responsabilité des événements qui arrivent dans notre vie. Dans la même lignée que les personnages de ces romans, ainsi que d'autres comme *The House of Sleep* ou *The Rain Before it Falls*, Michael partage la vision d'un monde gouverné par le hasard. Ravi que le hasard ait mis sur son chemin une jeune femme, Michael est effectivement rassuré de ne pas avoir à prendre les choses en main :

At once I launched into a fantasy, my favourite fantasy: the one in which it turned out, miraculously, that she was getting out at the same stop, continuing on to the same station, catching the same train, travelling to the same town — a series of coincidences which would bring us together while usefully absolving me from the need to take events into my own hands.¹³¹¹

Cette jeune femme ne descend malheureusement pas au même arrêt que Michael et ce dernier ne peut que maudire la malchance et le sort d'avoir fait de lui un homme d'imagination plutôt qu'un homme d'action :

I brooded on this humiliating incident and cursed the ill-luck — if that's what it was — which had stamped me for ever as a man of imagination rather than action: condemned, like Orpheus, to roam an underworld of fantasies, when my hero Yuri Gagarin would not have hesitated to plunge boldly towards the stars.¹³¹²

Dans *Middle England*, Benjamin pense également que tout est affaire de hasard¹³¹³, et ce, dans la continuité de *The Closed Circle* : « There are no such things as miracles. Just random sets of circumstances, intersecting in ways that make no sense. [...] Just chaos. [...] Chaos and coincidence. That's all it is »¹³¹⁴. Si le mot « coincidence » revient fréquemment dans *Middle England*¹³¹⁵, les coïncidences semblent avoir pour objectif de créer des connexions entre les personnages permettant ainsi de tisser le texte. Emily, l'étudiante ayant porté plainte contre

¹³¹⁰ Jonathan Coe, *The Dwarves of Death* (1990), London, Penguin Books, 2001, 178.

¹³¹¹ J. Coe, *What a Carve Up!*, *op. cit.*, 262-263.

¹³¹² *Ibid.*, 263.

¹³¹³ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 341.

¹³¹⁴ J. Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 178.

¹³¹⁵ J. Coe, *Middle England*, *op. cit.*, 33, 62 et 324.

Sophie, s'avère une amie de Coriander, la fille de l'un des meilleurs amis de Benjamin, l'oncle de Sophie¹³¹⁶. Baron Brainbox n'est autre que Charlie Culpepper, ancien voisin qui n'a pas suivi le même parcours scolaire que Benjamin et qui finit par être humoriste pour les enfants à Woodlands¹³¹⁷. Le hasard conduit Sophie à rencontrer Ian, son futur mari, lors d'un stage de conduite suite à un excès de vitesse. Ces coïncidences mystérieuses proposent de voir en l'existence une part de non-sens tout en tissant la toile diégétique dans un positionnement typiquement postmoderniste. Si *Middle England* ne justifie, ni n'explique ces coïncidences, le roman tend à prôner l'acceptation de leur existence (« Benjamin realized that in Charlie's eyes, life had always been a series of accidents which could not be halted or controlled, so that the only thing you could do was to accept them and capitalize upon them whenever possible »¹³¹⁸) voire en ces jeux de hasard, heureux ou malchanceux, des outils narratifs sélectionnés et orchestrés par le narrateur comme dans *The Terrible Privacy of Maxwell Sim* :

what I found myself telling her [Lian] didn't feel much like a proper story at all, any more, just a series of random, unconnected episodes: encounters, mainly, encounters with strange and unexpected people who had all done something, in small ways, to change the course of my life over the last few weeks.¹³¹⁹

Si ces coïncidences sont l'objet de vives critiques tant elles peuvent paraître improbables et incongrues¹³²⁰, il serait réducteur de voir en ces jeux de hasard un simple concours de circonstances. Coe fait intervenir la politique comme une force fatale expliquant ces coïncidences, afin de résoudre – narrativement – ses intrigues et rendre sa plume encore plus politique, donnant ainsi une logique à l'accidentel. Ce procédé permet à l'écrivain, une fois de plus, d'exercer son goût pour les récits enchâssés en imbriquant la macro- à la micro-narration. En effet, au sujet de *What a Carve Up!*, les propos de Coe nous éclairent sur le caractère fataliste,

¹³¹⁶ *Ibid.*, 250.

¹³¹⁷ *Ibid.*, 175.

¹³¹⁸ *Ibid.*, 341.

¹³¹⁹ J. Coe, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, *op. cit.*, 327.

¹³²⁰ Elizabeth Judd, « After School », *Atlantic Monthly*, June 2005, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2005/06/after-school/303987/> (dernière consultation le 30 juillet 2023).

transcendantal de l'histoire et du politique dans ses micro-intrigues, donnant ainsi des clés pour la résolution de ces coïncidences :

Beaucoup de gens ont la même vision politique que la mienne mais ne veulent pas en parler dans leurs livres, ils préfèrent développer des histoires plus personnelles. J'ai toujours pensé développer des histoires plus personnelles. J'ai toujours pensé que nos destinées n'étaient pas choisies, mais qu'elles étaient déterminées par des forces sur lesquelles nous n'avons aucun contrôle : la chance, la foi, les accidents, mais aussi l'histoire et la politique. Il me semblait que c'était le bon moment pour aborder ces sujets. La vie de quelques personnes et la manière dont leur existence est affectée par les décisions de gens bien au-dessus d'eux, les gens au pouvoir.¹³²¹

Laurent Mellet souligne le fait que la politique pour Coe n'intervient pas seulement dans le projet satirique de l'écrivain, mais pour participer à un projet littéraire qui « s'attache à dénouer les fils des coïncidences intimes ordonnées par l'action politique »¹³²². Dans *What a Carve Up!*, Michael découvre qu'il est la victime d'un complot orchestré par Tabitha Winshaw qui n'a rien à voir avec le hasard. En 1942, l'avion de Godfrey Winshaw, officier dans la RAF, est abattu et le corps de Godfrey, le frère de Tabitha, ne sera jamais retrouvé. Elle tient pour responsable son frère Lawrence et l'accuse d'avoir informé les nazis de la mission de Godfrey. Au fil du roman, et des recherches de Michael, la thèse selon laquelle tout est hasard se met à périlcliter. Michael trouve la preuve de la culpabilité de Lawrence, tout en découvrant le rôle fondamental de la dynastie des Winshaw dans les nombreux maux de la société britannique, mais également dans les événements tragiques de sa propre existence. La mort de son père, ou du moins celui qu'il prenait pour son père serait, selon lui, due à l'agriculture intensive mise en place par Dorothy Winshaw. En ayant effectivement bâti un empire dans le secteur agro-alimentaire, au moyen d'expérimentations aussi choquantes qu'insensées, Dorothy a dégradé la santé des Britanniques en général – macro-narration – et contribué à la crise cardiaque du père de Michael en particulier – micro-narration –¹³²³. Au cours de ses recherches, Michael découvre que le co-pilote de l'avion dans lequel Godfrey

¹³²¹ Maxence Grugier, « Jonathan Coe en interview. La méthode Coe », 16 février 2006, (<http://livres.fluctuat.net/jonathan-coe/interviews/464-la-methode-coe.html#>) (dernière consultation le 30 juillet 2023).

¹³²² L. Mellet, *Jonathan Coe. Les Politiques de l'intime*, op. cit., 152.

¹³²³ Véronique Pauly, « L'Héritage postmoderne dans *What a Carve Up!* de Jonathan Coe », *Polysemes*, 8, 2007, <https://doi.org/10.4000/polysemes.1707> (dernière consultation le 30 juillet 2023).

trouve la mort n'est autre que son véritable père. Ce n'est effectivement pas un hasard si Tabitha choisit de commissionner Michael, dans la mesure où elle savait qu'il était le fils adultère du compagnon de mauvaise de fortune de son frère Godfrey. Qui plus est, la rencontre de Michael avec Alice en quête d'un écrivain pour rédiger les mémoires des Winshaw, n'est en rien fortuite. Michael finit par éconduire sa théorie du hasard et ouvre les yeux sur un complot fomenté par les Winshaw en même temps que le lecteur découvre que le hasard n'était qu'une fausse piste narrative :

I was right, and you were wrong. I don't believe in accidents any more. There's an explanation for everything: and there's always someone to blame. I've found out why you're here, you see. You're here because of Henry Winshaw. Ironic, isn't it? He wants you to be here because he can't bear to think that his money or the money of people like him might be used to stop things like this from happening. [...] And so they sit at home getting fat on the proceeds and here we all are. Our businesses 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 of the country crushed and fighting for breath.¹³²⁴

Lorsque les personnages se montrent lucides, ces derniers découvrent que des éléments politiques les dépassent et sont à l'origine de leurs malheurs intimes, comme si la macro-narration orchestraient la micro-narration. Cette stratégie est pour Laurent Mellet une manière d'être politique autrement que par des éléments relevant typiquement de la satire. C'est dans ces échos intimes, ces traces que la politique laisse sur ces existences individuelles, que le projet narratif des romans de Coe se révèle politique¹³²⁵. Ainsi, le hasard n'existerait pas, comme on le lit dans cette discussion entre Claire et Philip dans *The Closed Circle* :

So what would happen if you tried to explain all those deaths, all those messed-up lives, tried to trace those events back to the source? Would you go mad? [...] like I said maybe that's the *sane* thing to try and do, to stop shrugging our shoulders and just saying 'Life is random' or 'These things just happen', because when you get right down to it everything has a cause. Everything that one human being does to another is the result of a human decision [...]. 'What that day in Norfolk made me realize – this is all I'm saying – is that there are patterns. You have to look hard for them but when you see them you can cut your way through all the chaos and randomness and coincidence and follow the patch back to its source and say, 'Ah, *that's* where it started.'
Philip said: 'You'd be crazy to do that. There are individuals. [...] People have to accept responsibility for themselves, that's all.'¹³²⁶

¹³²⁴ J. Coe, *What a Carve Up!*, *op. cit.*, 412-413.

¹³²⁵ L. Mellet, *Jonathan Coe. Les Politiques de l'intime*, *op. cit.*, 132.

¹³²⁶ J. Coe, *The Closed Circle*, *op. cit.*, 369-371.

Chaque drame, chaque problème de la vie intime des personnages s'explique en conséquence par des décisions politiques nationales, prises par son élite et/ou son gouvernement. La politique est une sorte d'autorité qui semble agir sur les destins individuels comme une force incontrôlable et tragique, une sorte de « fatum » que Thurschwell met en évidence :

Coe punishes his intensely exasperating but likeable protagonists by making them unable to escape defining events of their childhood (events they use to escape the socio-political world they are exhorted by others to more fully inhabit). Benjamin Trotter in *The Rotters' Club* experiences his own family's brush with tragic history when his sister Lois's boyfriend Malcolm is killed in the Birmingham IRA pub bombings in 1974, and Lois herself is traumatized for years. He also lives tangentially through the Labour struggles accompanying the crumbling of union power in the 1970s.¹³²⁷

Nombreux sont les exemples illustrant ce constat : pensons à Michael et aux causes de la mort de son père dans *What a Carve Up!*, au décès de Christopher lors de l'attentat de l'IRA à Birmingham dans *The Rotters' Club*, aux politiques d'austérité ayant des conséquences désastreuses sur les indigents dans *Number 11*, au divorce de Sophie et de Ian en raison du Brexit dans *Middle England* ou à la disparition de la mère de Billy Wilder suite à la Shoah dans *Mr Wilder and Me* (« The question is this. If there was no Holocaust, where is my mother? »¹³²⁸). Dans *The Rotters' Club*, tout comme dans *The Closed Circle*, Steve Richards ne cesse d'être une victime de forces politiques – un racisme lui barrant les routes de l'université – et d'un libéralisme économique à travers le portrait d'un capitalisme sans scrupule lui refusant un prêt et le conduisant au chômage. Une fois de plus dans cette trilogie, la grand-mère expliquant l'histoire de sa fille Inger et Emil, et sa fin tragique, renvoie le lecteur au caractère inéluctable de l'histoire et de la politique, prenant des airs de machine tragique : « To be so young, and so very deeply in love, and then to have that love ... uprooted, in an word, swept away by forces over which you can have no possible control, historical forces ... You can never recover »¹³²⁹. Si le thème des coïncidences est moins abordé dans *Number 11* que dans d'autres romans, il relie pourtant l'intime au national, nouant de ce fait des univers publics

¹³²⁷ Pamela Thurschwell, « Genre, Repetition and History in Jonathan Coe », *op. cit.*, 36.

¹³²⁸ J. Coe, *Mr Wilder and Me*, *op. cit.*, 181.

¹³²⁹ J. Coe, *The Rotters' Club*, *op. cit.*, 131-132.

et privés. Lorsque Rachel choisit « au hasard »¹³³⁰ de faire du bénévolat dans une banque alimentaire de la ville de Birmingham en plein contexte d'austérité, elle tombe nez à nez avec la mère d'Alison, Val : « And that was when the strangest thing of all happened »¹³³¹. Ce sont les politiques d'austérité qui conduisent Val à rencontrer Rachel et non le hasard, encore une cause politique qui fait que les chemins intimes se croisent plusieurs années après. De plus, ce sera la politique médiatique de Josephine Winshaws-Eaves, symbole d'une presse réactionnaire, qui sera à l'origine du passage d'Alison en prison pour fraude¹³³² à la suite d'un article abject : « The Art of Deception, black, disabled lesbian on benefits is actually black, disabled lesbian benefits *cheat* »¹³³³. Ayant créé des œuvres dénonçant les politiques d'austérité, Alison se voit rattrapée par une force plus puissante qu'elle, faisant fi de ses détracteurs et révélant, à l'instar de *What a Carve Up!*, que les actions de l'élite exercent un impact sans relâche sur le peuple britannique. *The House of Sleep*, roman à la construction narrative innovante, oscillant entre deux périodes différentes¹³³⁴, foisonne de coïncidences qui ne seront pas toujours expliquées et dont la vraisemblance peut laisser le lecteur pantois¹³³⁵. Si pour Laurent Mellet les coïncidences dans ce roman ne sont pas souvent expliquées sur le plan politique, Sarah déclare pourtant que c'est la politique des années 1980 qui est à l'origine de leur séparation : « But it *was* stupid to split up with her: that's what I think now. It wasn't even for personal reasons. It was ... political, almost. Something to do with the spirit of the age ... »¹³³⁶. C'est le puritanisme politique de Sarah, ne supportant pas que Veronica travaille dans une banque, qui les pousse à se séparer :

it was *my* political puritanism that split us up, in the end. I couldn't cope with the idea of her going to work in a bank. I saw it as a personal insult, an affront to all the things we stood for, as a couple ... She was supposed to be starting this theatre group, you see. That was always going to be the plan.¹³³⁷

¹³³⁰ « more or less at random ». J. Coe, *Number 11*, *op. cit.*, 267.

¹³³¹ *Ibid.*, 269.

¹³³² *Ibid.*, 290-291.

¹³³³ *Ibid.*, 291.

¹³³⁴ Les années 1983-1984 (chapitres impairs) et la deuxième quinzaine de juin 1996 (chapitres pairs).

¹³³⁵ Lorsque Sarah se rend chez l'ancienne compagne de Veronica, elle ouvre un livre sur une étagère, tombe à la page cent soixante-treize, une douzaine d'années après, et découvre le poème que Robert lui avait écrit douze auparavant. J. Coe, *The House of Sleep*, *op. cit.*, 248.

¹³³⁶ *Ibid.*, 216.

¹³³⁷ *Ibid.*, 217.

La coïncidence sert ainsi de balancier permettant l'imbrication de deux univers, de deux couches diégétiques oscillant entre macro- et micro-narration dans les romans de Coe. Dans *The Rotters' Club*, l'intrigue oscille entre d'un côté, l'école, l'usine de Longbridge et de l'autre, le contexte des années 1970 (montée du racisme, conflit entre l'Irlande et le Royaume-Uni, perte de pouvoir des syndicats) ; dans *Middle England*, entre le Brexit et ses répercussions sur la famille Trotter ; dans *Number 11*, entre les riches et les pauvres ; dans *What a Carve Up!*, entre la dynastie des Winshaw et le quotidien de Michael. En effet, ce dernier, fournit des informations au lecteur à propos des Winshaw tout en racontant sa propre histoire, par l'entremise de nombreuses analepses à la première personne nous renvoyant à son enfance. Son récit personnel est au cœur du roman, une sorte de pont, de balancier entre le public et l'intime malgré une chronologie discontinuée. L'histoire devient ce que Laurent Mellet nomme « un matériau explicable, et politique »¹³³⁸ dont l'inévitabilité sur le plan narratif renforce la fatalité de notre corpus :

I've already said that in *What a Carve Up!*, the bulk of the narrative was set in the 1980s and attempted to portray some of the political and economic forces — some of the political *atmosphere* might be a better way of putting it — which preceded the 1991 attack on Iraq: the novel tries to move readers into a position where they can see that attack as dreadful, certainly, but also explicable and even (in narrative terms at least) inevitable.¹³³⁹

Tous ces exemples semblent confirmer que ces coïncidences sont des artifices, des outils au service de la politique narrative de l'écrivain. Cette artificialité est poussée à son paroxysme à la fin de *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, rendant caduques les coïncidences lorsque l'auteur s'introduit dans la diégèse pour rappeler que l'existence de Max n'est que fiction. Brisant le pacte de lecture, la métalepse fait vaciller les interrogations sur la causalité des coïncidences survenant au fil du roman.

Si le hasard peut s'expliquer par la politique, il est des romans qui refusent néanmoins ce choix en prônant l'acceptation des contraires, de pôles opposés. *The Rain Before it Falls* semble être un cas à part où cohabitent les deux possibilités, faisant d'elle une œuvre politiquement ranciérienne. Si ce roman se défait d'un

¹³³⁸ L. Mellet, *Jonathan Coe. Les Politiques de l'intime*, op. cit., 149.

¹³³⁹ J. Coe, *Marginal Notes, Doubtful Statements*, op. cit., emplacement 3867.

contexte politique auquel Coe nous a habitués, illustrant au demeurant la logique du philosophe selon laquelle l'œuvre fait de « la politique à la condition expresse de ne pas en faire du tout »¹³⁴⁰, la contradiction, notion centrale dans *The Rain Before it Falls*, répond effectivement au projet ranciérien la considérant comme la pierre angulaire de toute production (« Il y a une contradiction originaire et sans cesse à l'œuvre »¹³⁴¹), cristallisant par ailleurs une « tension originaire »¹³⁴² entre deux politiques esthétiques opposés, celle de l'art pour l'art et de l'art engagé. À cet égard, voici ce que Rosamond affirme dans *The Rain Before it Falls* :

[These roads] seemed utterly familiar; and at the same time, utterly strange and otherworldly. I could not reconcile these two feelings. [...] [S]ometimes, it is possible — even necessary — to entertain contradictory ideas; to accept the truth of two things that flatly contradict each other. I was only just beginning to understand this: only just beginning to acknowledge that this is one of the fundamental conditions of our existence.¹³⁴³

Comme le souligne Laurent Mellet, « la fin de ce roman se lit telle une confirmation, presque un manifeste¹³⁴⁴, de ces contradictions narratives où aucun choix ne s'effectue »¹³⁴⁵, à l'instar des propos susmentionnés. Gill, la nièce de Rosamond, se remémore ce qu'elle a toujours conçu comme des coïncidences :

Nothing was random, after all. There was a pattern: a pattern to be found somewhere ... [...] A patchwork, made up of ... coincidences? Was that what they were? If only she could stand back, see the design more clearly. But if anything it was getting fainter, already.¹³⁴⁶

Pourtant, si Coe conclut généralement que le hasard n'existe pas et que la politique en est la cause, la notion de hasard est pleine d'ambiguïté dans *The Rain Before it Falls*. Alors que Michael ou Claire expliquent que tout a une cause, la position de Rosamond est floue et oscille entre des explications contraires. Au début du roman, rien n'est hasard et tout a une raison pour Rosamond qui explique les motivations de ses enregistrements à l'intention d'Imogen : « There was a reason for this.

¹³⁴⁰ J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, 66.

¹³⁴¹ *Ibid.*, 53.

¹³⁴² *Ibid.*, 62.

¹³⁴³ J. Coe, *The Rain Before it Falls*, *op. cit.*, 201.

¹³⁴⁴ L. Mellet, « The Humanism behind Jonathan Coe's Narrative 'patchwork[s] of ... coincidences': Acting and Writing around Vulnerability », *op. cit.*, 156.

¹³⁴⁵ « The ending of *The Rain Before it Falls* reads as a confirmation — almost a manifesto — of these narrative contradictions between which no choice is to be made ». *Idem.*

¹³⁴⁶ J. Coe, *The Rain Before it Falls*, *op. cit.*, 276-8.

(There is a reason for everything, in case you haven't learned it yet, in your short life. In fact, the story I am trying to tell you will demonstrate as such – if I tell it properly.) »¹³⁴⁷. Malgré ces premiers propos, et ceux de Moseley (« The main narrator of *The Rain Before it Falls*, at least, insists that everything happens for a reason »¹³⁴⁸), Rosamond se contredit : « sometimes things happened for no reason »¹³⁴⁹. La relation de cause à effet qui caractérise les autres romans de Coe disparaît pour laisser place à un monde gouverné par le chaos et l'irrationalité : « But perhaps there isn't a right order, anyway. Perhaps chaos and randomness are the natural order of things. I sometimes think so »¹³⁵⁰. Les dernières pages du roman refusent d'expliquer ces coïncidences intimes par une structure politique pour reprendre Laurent Mellet¹³⁵¹ :

Then scattered thoughts began shooting through her mind, rapidly, at random. A dog that ran away, inexplicably. First Beatrix in pursuit, then Imogen, Grandmother and granddaughter, almost fifty years apart ...

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

Nothing was random, after all. There was a pattern: a pattern to be found somewhere ... [...]. Gill hung up and stood in the centre of the kitchen, giddy, her thoughts still spiralling. A patchwork, made up of ... coincidences? Was that what they were? If only she could stand back, see the design more clearly. But if anything it was getting fainter, already. [...] Surely there was meaning in all this ... [...] and in that stretched instant she felt the promise of revelation curl, evaporate and vanish; watched in despair as it slipped for ever through her mind's grasping fingers. Even before she heard her daughter's first, broken words, she knew that it was too late. The pattern she had been searching for had gone. Worse than that – it had never existed. How could it? What she had been hoping for was a figment, a dream, an impossible thing: like the rain before it falls.¹³⁵²

Gill refuse de donner du sens à ces coïncidences jusqu'au bout du roman. Le roman oscille entre l'acceptation d'une part d'un hasard inexplicable, sans logique, et de l'autre côté des schémas familiaux d'une fatalité si puissante qu'elle empêche tout personnage d'être le propre acteur de sa vie. De ce fait, Beatrix, la grand-mère d'Imogen et la cousine de Rosamond chez qui elle vit pendant la Seconde Guerre mondiale, a des parents distants, indifférents à son égard. Beatrix donne naissance

¹³⁴⁷ *Ibid.*, 50.

¹³⁴⁸ M. Moseley, *Understanding Jonathan Coe, op. cit.*, 91.

¹³⁴⁹ J. Coe, *The Rain Before it Falls, op. cit.*, 175.

¹³⁵⁰ *Ibid.*, 224.

¹³⁵¹ L. Mellet, *Jonathan Coe. Les Politiques de l'intime, op. cit.*, 135.

¹³⁵² J. Coe, *The Rain Before it Falls, op. cit.*, 276-278.

à Thea, un enfant à qui elle n'arrive pas à fournir un foyer aimant, à l'identique de celui de sa mère. De façon inéluctable, la jeune Thea échoue dans son rôle maternel lorsqu'elle met au monde Imogen. Ce roman brosse ainsi le portrait de trois générations de femmes pour lesquelles la maternité repose sur un échec et une absence de communication se transmettant aussi tragiquement qu'inévitablement d'une génération à l'autre. Ces notions de fatalité et d'inévitabilité non expliquées parcourent presque tous les romans de Coe et renforcent le refus de cohérence dans les coïncidences que le lecteur découvre au fil du texte. Dans *The Rain Before it Falls*, le terme « inevitability » est d'ailleurs utilisé pour expliquer, non sans ironie, des pressentiments, des intuitions, des notions qui, au contraire, accentuent une logique excluant tout raisonnement comme toute explication : « What happened that summer could have been predicted from the start. I had a kind of grand inevitability about it »¹³⁵³. Cette inévitabilité voulant se rendre claire, mais qui n'en reste pas moins obscure, personnifiée par Imogen dans le roman¹³⁵⁴, est l'occasion de prôner l'acceptation des contraires dans ce passage où Rosamond explique à Imogen « l'inévitabilité » de son existence :

Yes, it was true, none of them should ever have happened, they were all terrible, terrible mistakes, and yet *look what they led to*. They led to you, Imogen! [...] It's not that your existence corrects all of those mistakes, or undoes them. It doesn't *justify* anything. What it means – have I said this before? I think I have, or something like it – or rather, what it makes me understand, is this: that life only starts to make sense when you realize that sometimes – often – all the time – two contradictory ideas can be true. Everything that led up to you was wrong. Therefore, you should not have been born. But everything about you is right: you *had* to be born. You were inevitable.¹³⁵⁵

L'inévitable et les coïncidences qui en émergent, concourent à porter un regard nouveau sur ces notions, non plus comme des moyens de mettre en évidence des forces politiques éclairantes, mais davantage comme une stratégie légitimant l'obscur, l'erreur et l'explicable, donnant ainsi du sens à l'absurde. En acceptant la contradiction, c'est-à-dire l'existence de pôles contraires, tout en revendiquant leur vérité respective, Coe fait ainsi de la question du bien et du mal des enjeux

¹³⁵³ *Ibid.*, 104.

¹³⁵⁴ *Ibid.*, 245-248.

¹³⁵⁵ *Ibid.*, 247-248.

paradoxalement moins antagonistes. Alors que la présente étude s'intéresse aux jeux oscillatoires des coïncidences, Laurent Mellet perçoit dans le régime narratif de Coe l'émergence d'un refus de choisir :

Such contradictions are evidence not only of Coe's comic and satirical vein, but also of the humanism behind his narrative patchworks of coincidences, the point being to enact and perform the possibility not to choose and the self-assertion operated thereby. Conscious of their own limits and inability to choose or decide, in Coe's novels both characters and texts know how fallible they are but eventually 'decide not to decide' and claim this option as their best reaction and answer to their own vulnerability.¹³⁵⁶

Si les autres romans présentent une transition du hasard au déterminisme politique, *The Rain Before it Falls* est politique dans une perspective qui serait particulièrement ranciérienne : « Le propre de la politique est l'existence d'un sujet défini par sa participation à des contraires. La politique est un type d'action paradoxal »¹³⁵⁷. Qui plus est, les propos de Simone Weil, que Coe cite d'ailleurs dans *A Touch of Love* et *The House of Sleep*, semblent illustrer la place attribuée à l'acceptation des contraires dans ses romans : « Il n'y a pas à choisir entre les opinions : il faut les accueillir toutes, mais les composer verticalement et les loger à des niveaux convenables »¹³⁵⁸. C'est cette dualité oscillatoire propice au désaccord et au dissentiment qui semble animer les romans de Coe, notamment *The Rain Before it Falls* en refusant d'apporter une réponse claire à ces coïncidences et à ces drames intimes, donnant ainsi une chance au malheur d'exister sans logique. C'est sans doute parce qu'il refuse l'explication de ces coïncidences par une quelconque structure politique, que ce roman est souvent considéré comme étant le moins politique de toutes les œuvres de Coe.

En somme, si la coïncidence semble la pierre angulaire des romans de Coe, elle s'avère un terrain propice au développement d'interactions entre le politique et l'esthétique. En faisant office de balancier entre l'intime et le politique, entre le hasard et le déterminisme, la coïncidence renforce la veine politique de la fiction

¹³⁵⁶ L. Mellet, « The Humanism behind Jonathan Coe's Narrative 'patchwork[s] of... coincidences': Acting and Writing *around* Vulnerability », *op. cit.*, 158.

¹³⁵⁷ Jacques Rancière, *Aux Bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998, 226.

¹³⁵⁸ Simone Weil, *La Pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1948, 151.

de Coe par le truchement d'une politisation de son esthétique narrative aux stratégies multiples. L'intrusion du hasard dans les histoires racontées nourrit aussi bien des fausses pistes, qu'une critique virulente de forces politiques dévastatrices sur ces vies vulnérables et précaires. Les évènements fortuits, les rencontres improbables, s'opposant à toutes ces causes politiques explicables et prédéterminées, s'avèrent les outils de travail de la création narrative de Coe, dont l'oscillation entre ces pôles opposés est vectrice d'une réflexion philosophique sur l'acceptation des contraires et la part de responsabilité des évènements se produisant dans la vie des personnages fictifs. Si régulièrement Coe finit par expliquer ce qui paraissait être de l'ordre de l'inexplicable et de l'incongru, cette recherche n'est en outre pas systématique, tant certains romans confirment que l'oscillation des contraires déconstruit cette quête de causalité, modélisant ainsi différemment le monde et notre perception du réel.

C. LA NARRATION TRANSGRESSIVE ET SA DIALECTIQUE OSCILLATOIRE : ENTRE VOYEURISME INVISIBLE ET EXHIBITIONNISME CRÉATEUR

Si, chez Coe, les narrateurs sont particulièrement intrusifs, ceux de Kureishi semblent se caractériser par une ambition transgressive : deux politiques narratives, certes différentes, mais jouant pareillement avec la notion de frontière et de limite. Le style de Kureishi, un aspect souvent éludé par la majorité des universitaires s'intéressant à des problématiques davantage d'ordre social, politique et ethnique, paraît pourtant reconnaissable par sa tendance à renverser les codes et bafouer les tabous. Force est de constater que la bienséance lui est égale, suscitant de vives critiques et des réactions de refus. En effet, le caractère cru de ses romans peut choquer et bousculer son lecteur par le biais d'une certaine banalisation de la transgression, donnant lieu à des descriptions lascives et quasi-pornographiques. Marc Porée déclare d'ailleurs à cet égard : « Kureishi does not beat about the bush and calls a prick a prick (or a cunt a cunt) »¹³⁵⁹. À ces récits très explicites et parfois violents, s'ajoute un voyeurisme de la part de narrateurs n'ayant aucun filtre, forçant à voir l'insoutenable et l'abject. Contrairement aux narrations à la troisième personne alignées sur des personnages aussi bien féminins que masculins dans les romans de Coe, Kureishi construit des narrateurs essentiellement masculins – Karim, Jay, Waldo – dont le voyeurisme, la jouissance auditive, voire le regard masculin épisodiquement scopophilique, peuvent se lire comme une forme d'intrusion dans la sphère intime du lecteur. En imposant une perspective masculine caractérisée par une certaine lubricité et misogynie, telle que dans *The Buddha of Suburbia*, *Intimacy* ou *The Nothing*, le regard et la narration qui en découlent peuvent être interprétés comme une immixtion dans la sphère privée du lecteur, le forçant à lire et à voir ce qui peut relever de l'obscène et du transgressif. Dans *The Nothing*, entre autres, les détails sordides et intimes du sexe de Zeeneb, de ses orgasmes enregistrés par le narrateur, du pénis d'Eddie, ainsi que de certains

¹³⁵⁹ M. Porée, *The Buddha of Suburbia*, op. cit, 150.

passages scatologiques où Waldo défèque de plaisir, interrogent au passage l'acceptable en littérature. Toutefois, si la narration fait montre de voyeurisme, et d'un regard quelque peu scopophilique, la fiction de Kureishi semble explorer, en contrepartie, des stratégies narratives opposées à cette transgression qui émerge de l'œil. L'œuvre de Kureishi cherchant à faire sensation, trouverait ainsi une oscillation qui prendrait des airs d'équilibre entre voyeurisme d'une part et exhibitionnisme d'une autre, sondant les possibilités de dire dans le voir et le vu.

Les romans de Kureishi n'hésitent pas à dévoiler des narrateurs ne lésinant pas avec les scènes crues voire obscènes, devenant presque un leitmotiv et une des caractéristiques principales de la fiction transgressive de Kureishi. En effet, choquer est l'une des activités favorites de Kureishi et il n'est pas surprenant que l'écrivain, ancien auteur de pornographie sous le pseudonyme d'Antonia au début de sa carrière, considère l'écriture du sexe et des drogues comme une de ses spécialités¹³⁶⁰. *The Buddha of Suburbia* narre à travers Karim un désir de sexe sans limite qui n'est pas sans rappeler l'œuvre de Philip Roth, *Portnoy's Complaint*. La voracité sexuelle de Karim parcourt effectivement le roman à l'image de ses lignes :

we wanted to fuck women, as many as possible. And like the people who'd been reared in a time of scarcity and rationing, neither of us could forget the longing we'd had for sex, or the difficulty we once had in obtaining it. So we grabbed arbitrarily at the women who offered themselves.¹³⁶¹

Tel que le souligne Marc Porée dans son analyse de *The Buddha of Suburbia*, le narrateur est direct quand il est question de sexe dans cette œuvre :

The language of sex in *BS* is outrageously machist, coarse, explicit, blunt, just like the passes made by the narrator who always goes straight for the 'beanbag,' the prick and the arse (17, 89, 241). Sensuality is rarely present in *BS*, where most fucks are good and hurried (77), require instructions ('Yes, but you're making love not cleaning teeth' – 107) and involve brown buttocks pumping away at any rancid hole (252).¹³⁶²

Le terme « machist » pour décrire cette œuvre interroge dans le sens où les personnages, plus particulièrement Karim, renversent toutefois les codes du

¹³⁶⁰ K. C. Kaleta, *Hanif Kureishi: Postcolonial Storyteller*, op. cit., 117.

¹³⁶¹ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, op. cit., 252.

¹³⁶² M. Porée, *The Buddha of Suburbia*, op. cit., 151.

machisme comme suggéré dans la section sur les politiques sexuelles et genrées dans notre deuxième partie.

En effet, nombreux sont les romans comportant des scènes de sexe très explicites – masturbation, BDSM, triolisme, orgies, exhibitionnisme – racontées par des narrateurs voyeurs ou acteurs de ces pratiques. Dans *The Buddha of Suburbia*, les descriptions que Karim fait sont régulièrement empreintes d'une charge érotique quand il ne prend pas plaisir à observer les ébats sexuels de son entourage. Le roman commence avec une scène qui interpelle aussi bien Karim que le lecteur dans l'ambiguïté qui naît du regard du fils sur son père se tenant en équilibre sur la tête dans une position de yoga : « He was standing on his head now, balanced perfectly. His stomach sagged down. His balls and prick fell forward in his pants. The consideration muscles in his arms swelled up »¹³⁶³. Si, comme l'avance Michèle Hita, la position inversée du père préfigure et symbolise le renversement des positions traditionnelles de chacun dans cette famille¹³⁶⁴, la scène est également symptomatique d'une admiration voire d'un voyeurisme aux allures d'inceste. Karim concentre son regard sur le sexe de son père ; il décrit avec précision ses parties génitales saillantes de son caleçon, ses muscles puissants, sa respiration devenant forte, sa virilité, sa beauté et sa pilosité luxuriante¹³⁶⁵. Karim exercera le même regard concupiscent sur Pyke : « It was while watching Pyke as he rehearsed in his familiar blue tracksuit, the tight bottoms of which hugged his arse like a cushion cover and outlined his little dick as he moved around the room, that I first began to suspect I'd been seriously let down »¹³⁶⁶. La transgression de Karim observant le sexe de son père est d'autant plus soulignée quand celui-ci l'appelle « Dieu » (« 'God', as I now called Dad »¹³⁶⁷), un dieu qui aura d'ailleurs comme maîtresse une « Eve » à travers Eva¹³⁶⁸. Dès le début du roman, dans cette scène

¹³⁶³ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 4.

¹³⁶⁴ Michèle Hita, « Identité, vision et voyeurisme dans *The Buddha of Suburbia* », in François Gallix, dir., *The Buddha of Suburbia*, Paris, Ellipses, 37-44, 37.

¹³⁶⁵ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 4.

¹³⁶⁶ *Ibid.*, 219.

¹³⁶⁷ *Ibid.*, 21.

¹³⁶⁸ La transgression de « God » entre en résonance avec le chien « dog » de Hairy Back copulant sur Karim. *Ibid.*, 41.

dans laquelle Marc Porée voit une scène primitive freudienne, celle qu'il nomme « Urszene »¹³⁶⁹, Karim prend du plaisir à épier son père et Eva, à les regarder longuement dans le jardin, un lieu qui n'est pas sans rappeler la symbolique intime de l'« hortus conclusus » :

As I crawled closer there was enough moonlight for me to see that Eva was on the bench. She was pulling her kaftan up over her head. If I strained my eyes I could see her chest. And I did strain; I strained my eyes until my eyeballs went dry in their sockets. Eventually, I knew I was right. Eva only had one breast. Where the other traditionally was, there was nothing, so far as I could see.

Beneath all this hair and flesh, and virtually concealed from me, was my father.

[...]

But, my God, could Eva bounce! Head back, eyes to the stars, kicking up from the grass like a footballer, her hair flying. But what of the crushing weight on Dad's arse? Surely the impress of the bench would remain for days seared into his poor buttocks, like grill marks on steak?¹³⁷⁰

Cette scène primitive ou scène originaire, ainsi qualifiée par Sigmund Freud dans *L'Homme aux Loups*, désigne l'observation par un jeune enfant du rapport sexuel entre ses parents. Considéré de prime abord incompréhensible et pouvant être interprété comme un acte de violence, il peut revenir sous la forme de fantasmes à un âge plus avancé chez l'enfant et chez l'adulte. Le verbe « crawl », les difficultés que Karim a à ouvrir les yeux, et la description du sein d'Eva renvoient effectivement Karim à la figure du très jeune enfant, et soulignent ainsi l'interdit de la scène. Cette scène, oscillant entre désir et interdit, aura effectivement un impact traumatisant à long terme pour Karim¹³⁷¹ alors qu'à court terme, celle-ci pousse le personnage à créer une scène sexuelle en miroir avec son futur demi-frère, Charlie. En effet, cette scène relevant aussi bien de l'interdit que du fantasme annonce un autre tabou : la relation sexuelle de Karim avec son demi-frère, qui elle aussi est vue et interrompue par le père, Haroon : « I saw you, Karim. My God, you're a bloody pure shitter! A bum-banger! My own son [...] I had to stop him yelling before we had Mum out and the neighbours round. I whispered, 'But I saw you, Dad.' »¹³⁷².

¹³⁶⁹ M. Porée, *The Buddha of Suburbia*, op. cit., 152.

¹³⁷⁰ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, op. cit., 15-16.

¹³⁷¹ *Ibid.*, 253.

¹³⁷² *Ibid.*, 18.

Karim a assurément conscience qu'il est un voyeur (« always the voyeur, peeping at them »¹³⁷³) tant il y a des choses à observer¹³⁷⁴. Se comparant à un détective (« I looked around. I was being a class detective »¹³⁷⁵), il est d'ailleurs envoyé par Terry pour espionner Pyke (« I went into the front garden of the house opposite his, sat down on a log and watched Pyke's house through a hole in the hedge »¹³⁷⁶), épie son père faire l'amour avec Eva, et scrute Changez pour l'imiter dans la pièce de théâtre de Pyke. C'est Karim qui éduque l'œil de Changez en lui montrant Londres, en l'amenant au cinéma ou en lui faisant découvrir le plaisir visuel des strip-teases : « ogling strippers on Sunday mornings in a pub »¹³⁷⁷. Les deux personnages pratiquent en outre le voyeurisme auditif. Changez écoute sa femme faire l'amour avec Simon dans la pièce d'à côté et imagine chaque mouvement du corps de Jamila : « Jamila has started to yell with this nice boy, Simon. They are in the next room. Every night I hear them shaking the bed around »¹³⁷⁸. Quant à Karim, il visualise mentalement, depuis l'arrière du divan où il s'est allongé, les jeux sexuels auxquels Changez soumet Jamila malgré elle : « There were physical sounds. I could feel his bulk in the room. It was like listening to a radio-play »¹³⁷⁹. Une des scènes les plus illustres de ce voyeurisme est lorsque le protagoniste est témoin et spectateur des exploits sexuels BDSM de Charlie avec Frankie à New York¹³⁸⁰. Analysée précédemment, la scène BDSM entre Charlie et Frankie prend clairement des airs pornographiques – pénétration anale et corps violenté – dans une atmosphère noire quasi-gothique au point que le narrateur souhaite quitter les lieux et ainsi détourner son regard de Charlie pour de bon¹³⁸¹. La brutalité sexuelle prépare le lecteur à l'écœurement et au dégoût que Karim ressent à la fin de ce chapitre, le poussant à quitter définitivement New York et celui qu'il prenait pour modèle.

¹³⁷³ *Ibid.*, 37.

¹³⁷⁴ *Ibid.*, 95.

¹³⁷⁵ *Ibid.*, 198.

¹³⁷⁶ *Ibid.*, 225-226.

¹³⁷⁷ *Ibid.*, 98.

¹³⁷⁸ *Ibid.*, 223.

¹³⁷⁹ *Ibid.*, 276.

¹³⁸⁰ *Ibid.*, 252-256.

¹³⁸¹ *Ibid.*, 255.

Cependant, l'œuvre qui présente un narrateur dont le voyeurisme constitue le moteur de l'intrigue est incontestablement *The Nothing*. Dans ce roman court où Waldo réitère à maintes reprises son goût pour les histoires lubriques (« I am a sucker for lubricious dick, cunt and arse stories »¹³⁸²), le protagoniste narre sans relâche les ébats entre sa femme et son amant qu'il prend du plaisir à observer. À l'image du film qu'il attend avec impatience, *Keyholes for Peeping*¹³⁸³, une allusion métafictionnelle aux actes de Waldo, le narrateur est constamment prostré à la fenêtre à épier Zeeneb¹³⁸⁴ (« Like God, I am all-seeing »¹³⁸⁵) ou ses voisins¹³⁸⁶, en sus de faire des commentaires d'ordre sexuel tout au long du roman. Ce voyeurisme ne sera pas seulement visuel, mais également auditif, le poussant à construire un récit « audiorgasme » (« A new form of movie. An 'eargasm' »¹³⁸⁷), en faisant installer des micros dans tout l'appartement permettant d'enregistrer les orgasmes et les messes basses entre Zeeneb et Eddie¹³⁸⁸. Le récit voyeuriste de Waldo, fondé sur ce qu'il voit et s'imagine, questionne tant il propose une représentation de la femme qui n'est pas sans heurts. Voici un extrait illustrant aussi bien le style transgressif de Waldo que le contenu provocateur du portrait qu'il brosse de son épouse :

From a Muslim heritage to modesty, if not severity, under my tutelage she became sexual. She'd been fondled by her stepfather and an uncle. She'd never had an orgasm, even in masturbation. Her husband never touched her cunt, never sucked her or offered his cock in admiration. She attempted to reduce her sexuality to banality and even ridiculousness, as some people succeed in doing. 'Why does it matter?' she said. 'Most people have little or no sex. Or even love. Can't we forget the whole thing.'

The humiliation of desire. We smoked weed together and did stuff we'd never done. Sex is like art: if you know what you're doing, you don't know what you're doing. It took us a year to create together the sex that sent us. At last we found love and passion in the same place – in love's Holy Grail, one another. Sometimes, as I rest, she will lie down next to me naked, allowing to look at her. Now, reclining in my favourite chair, I decide to see what she will give me.

She is usually willing to pull her panties down and open her legs, to show me her pink lips. She isn't averse to masturbating, a show which always elevates my mood. She might raise her stockinged foot to my mouth and let me suck on it while I paw at my dick.

¹³⁸² H. Kureishi, *The Nothing*, *op. cit.*, 13.

¹³⁸³ *Ibid.*, 11.

¹³⁸⁴ *Ibid.*, 24.

¹³⁸⁵ *Ibid.*, 47.

¹³⁸⁶ *Ibid.*, 86.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, 110.

¹³⁸⁸ *Ibid.*, 107.

She like to be looked and appreciated. She swims most days, doing seventy lengths in the morning. Her ass is still firm. When I could rim her little hole, or halo, as I call it, and push inside, she'd almost slice the tip of my tongue off.¹³⁸⁹

Si ce passage peut choquer autant dans la forme que dans le fond, il semble parfaitement illustrer le ton employé et les thématiques abordées par Waldo dans ce roman. Nous comprenons que le voyeurisme mis à l'honneur dans cette œuvre repose sur une vision patriarcale et misogyne où le protagoniste se décrit tel un maître et éducateur sexuel (« under my tutelage »), réduisant Zeeneb à une position d'apprenante et renforçant ainsi l'ignorance de la femme à l'égard de sa propre sexualité. Cette formation semble d'autant plus asservissante pour Zeeneb qu'elle lui transmet une culture de soumission la conduisant à être davantage passive, réduite à être un objet visuel, amplifiant le plaisir et le contrôle pouvant naître du regard de Waldo. Pourtant, l'extrait n'est pas sans ambiguïtés, car si elle se dénude et s'offre en spectacle à Waldo (« a show »), cette performance est à la discrétion de Zeeneb tant les multiples occurrences de « will » ainsi que son goût pour être vue (« she liked to be looked and appreciated ») le suggèrent. Quand bien même le degré de consentement de ce personnage peut être un point de discorde, il semble évident que Waldo n'est pas seulement animé par le désir de voir sa femme, mais aussi par une envie de la posséder à travers son regard. Dès le matin, celui-ci demande à ce qu'elle exhibe son corps pour lui montrer ses seins et d'autres parties intimes :

I like her to open her top and expose her breasts, slowly pull up her dress, or show me her feet while making agreeable female noises. This is how my eyes open to a new day. I prefer her toes to any sunrise. I even smile. She likes to see my eyes dance, my only organs with any gusto.¹³⁹⁰

Zeeneb laissera entendre que ce regard exerce une forme de contrôle sur elle tant elle en est effrayée : « I shiver when I feel your eyes on me »¹³⁹¹. Le narrateur qu'est Waldo force ainsi le lecteur à voir et l'entraîne dans un voyeurisme autant brutal que contagieux, que source de création et de fiction. Il est l'occasion pour le

¹³⁸⁹ *Ibid.*, 48.

¹³⁹⁰ *Ibid.*, 9.

¹³⁹¹ *Ibid.*, 63.

personnage de nous dévoiler comment il donne naissance au plaisir à partir de ce qu'il voit, ce qu'il transforme en fantasme et plus tard en récit. Si Kureishi semble donner une place prépondérante à des narrateurs masculins lubriques et aux prédispositions voyeuristes, cela n'est pas sans conséquence. Souvent jugée misogyne¹³⁹², sa fiction telle que *The Nothing* place effectivement le regard masculin sur la femme au centre de sa narration. Zeeneb est principalement reléguée au rôle d'attraction visuelle. Cette narration masculine qui fait d'elle une marchandise et lui confère une posture passive est de plus soulignée par les nombreuses occurrences du pénis, du sperme et de l'érection, des motifs qui en deviennent des leitmotifs renforçant la perspective dite « male gaze »¹³⁹³. *The Nothing* offre un point de vue masculin et hétérosexuel, où le désir de posséder le corps féminin à travers et grâce au regard masculin reflète ce que la critique de cinéma Laura Mulvey nomme la scopophilie, autrement dit le plaisir à regarder ou à posséder le corps de la femme grâce au champ de la caméra. Dans son essai « Visual Pleasure and Narrative Cinema », voici ce que Mulvey déclare à propos de la scopophilie :

[i]n a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.¹³⁹⁴

Le corps de Zeeneb est principalement vu, observé, épié et fantasmé par Waldo. Caractérisé par une certaine passivité, son corps est à la merci des fantasmes de son époux et de son amant. Le regard lubrique de Waldo sur sa femme est amplifié par les enregistrements et les photos de Zeeneb nue qu'il compile. Mulvey, dans son essai sur le cinéma, perçoit dans les films de Hitchcock, notamment dans *Rear Window*, un voyeurisme et une scopophilie intégrant une dimension patriarcale. Elle voit dans la construction de ce plaisir un regard essentiellement masculin où la danseuse Miss Torso devient à la fois un spectacle pour Jeff et pour

¹³⁹² « Hanif Kureishi on the couch », *Independent*, 2 February 2009, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/hanif-kureishi-on-the-couch-1522837.html> (dernière consultation le 31 juillet 2023).

¹³⁹³ *Ibid.*, 17, 29, 64, 69, 67, 80, 81, 88, 94, 115, 128, 144, 121 et 128.

¹³⁹⁴ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 1975, 438–448, 442.

le spectateur dans *Rear Window*. Cette analyse se transcrit dans *The Nothing*, son pendant romanesque, présentant la même trame narrative que le film de Hitchcock. Le roman est, en effet, dominé par une perspective masculine et hétérosexuelle qui tend à réifier la femme, Zeeneb et Anita. Le regard de Waldo se concentre sur les parties du corps de ces femmes, notamment leurs parties intimes : bouches, seins, sexe et anus. Ces femmes sont souvent représentées comme des objets sexuels et non des sujets. Nous entrons peu, voire pas du tout, dans la psychologie de ces personnages féminins. L'aspect satyrique de Waldo est tel que l'on peut se demander si elle n'est pas au fond une critique du « male gaze » de par cette masculinité outrancière et caricaturale de l'homme machiste et dominateur. Si la présence phallique soutenue dans la fiction de Kureishi ¹³⁹⁵, ainsi que les nombreuses références au sperme et à l'érection, accentuent un voyeurisme masculin pouvant être perçu comme misogyne, il est néanmoins synonyme de connaissance et de construction personnelle à plusieurs reprises. Dans *The Buddha of Suburbia*, le sexe est ainsi éducatif et le voir est savoir : « I considered how rare it was to see another couple's copulation. How educational it could be! What knowledge of caresses, positions, attitudes, could be gleaned from practical example! »¹³⁹⁶. Dans ce champ de l'éducation, le pénis se substitue d'ailleurs au stylo (« I had squeezed many penises before, at school »¹³⁹⁷), se muant en un moyen d'expression ou en une arme de révolte lorsque Changez, qui veut s'affranchir d'un beau-père tyrannique, n'hésite pas à le frapper avec un godemichet, symbole d'une culture sexuelle et générationnelle opposée aux valeurs traditionnelles et patriarcales d'Anwar¹³⁹⁸. Qui plus est, la confrontation avec le pénis donne lieu à des possibilités de s'affirmer et de s'émanciper d'une hiérarchie sociale persistante malgré le faux-semblant d'égalité et d'ouverture d'esprit du milieu théâtral que Karim fréquente : « I gave his dick a South London swipe »¹³⁹⁹. Si le pénis peut être

¹³⁹⁵ *The Last Word* n'explore pas cette narration voyeuriste, mais les occurrences phalliques sont également très présentes.

H. Kureishi, *The Last Word*, *op. cit.*, 27, 58, 102 et 103.

¹³⁹⁶ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 254.

¹³⁹⁷ *Ibid.*, 17

¹³⁹⁸ *Ibid.*, 210-211.

¹³⁹⁹ *Ibid.*, 203.

interprété comme la réification de la pénétration du narrateur dans la sphère intime du lecteur, mettant à l'épreuve sa sensibilité et son degré d'acceptabilité, il n'en est pas moins une intrusion en soi pour mieux se connaître et construire par conséquent son identité. En effet, le pénis n'est pas seulement l'illustration d'une domination sur l'autre, d'une pénétration d'un corps social par un autre, mais participe de la construction et de l'émancipation de nombreux personnages dans *The Buddha of Suburbia*. Ainsi, la place accordée au corps – notamment au phallus – grâce au voyeurisme, montre que Karim a su réconcilier ses origines, son identité anglaise à une philosophie indienne héritière du bouddhisme à la fin du roman. Comme l'écrit Nicolas Bouvier : « les traditions extrêmes orientales n'ont jamais humilié le corps et ses fonctions, elles les ont plutôt considérées comme compagnons de travail ou de plaisir qu'il fait traiter avec égards, voire, comme dans l'Inde tantrique, comme connaissance spirituelle »¹⁴⁰⁰.

Face à ces narrateurs aimant voir ce qui ne leur est pas permis, les sujets vus ne sont pas exempts d'un désir d'exhibitionnisme, mais il sied de préciser que les exemples sont peu nombreux. Quand Waldo s'imagine ce que fait Zeeneb avec son amant, ses propos renvoient à l'exhibitionnisme de Zeeneb :

I like to think I can see it. I was always a camera, having made more than twenty movies and documentaries. According to some film magazines, a couple of them stand in the top one hundred ever made. Or was it two hundred? I existed, as a film-maker, to see things. We directors are voyeurs working with exhibitionists. Now, at the end, I continue as an observer. Looking keeps the world marvellous. And sex, even while I am immobile, indeed almost a vegetable in a wheelchair, can be intense.¹⁴⁰¹

Si la narrateur se caractérise par son voyeurisme, Zeeneb prend également du plaisir à être vue, et ce, à plusieurs reprises : « She always dresses well and likes to be appreciated – the satisfaction of a woman who knows she's being looked at »¹⁴⁰² et « She likes to be looked and appreciated »¹⁴⁰³. Waldo trouvera en outre un selfie imprimé confirmant le penchant de son épouse pour l'exhibitionnisme : « a printed selfie. An older woman on her knees in stockings and heels, with dildos in her arse

¹⁴⁰⁰ Nicolas, Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux* (1990), Paris, Payot, 1993, 144.

¹⁴⁰¹ H. Kureishi, *The Nothing*, *op. cit.*, 5.

¹⁴⁰² *Ibid.*, 21.

¹⁴⁰³ *Ibid.*, 49.

and cunt »¹⁴⁰⁴. De façon similaire, Eddie, son amant, apprécie être l'objet de tous les regards lors de mondanités, et ce, depuis son enfance. Enfant, il appréciait le regard que Bow posait sur lui lorsqu'il lui demandait de se travestir : « Eddie was gazed at by Bow with such admiration and desire he felt more wanted than ever before in his life »¹⁴⁰⁵. Toutefois, ces exemples pouvant contrebalancer les actes de Waldo ne sont pas nombreux. Cette absence d'une réelle oscillation entre voyeurisme et exhibitionnisme qui aurait pu être vectrice d'un équilibre entre le sujet voyeur et l'objet vu, et par conséquent d'une déconstruction de la voie narrative principale, peut effectivement expliquer l'apparente misogynie de *The Nothing*.

Dans *The Buddha of Suburbia*, les jeux entre voyeurisme et exhibitionnisme de la part du narrateur sont plus fréquents et permettent au protagoniste d'éviter l'étiquette réductrice de voyeur. Si nous avons vu que Karim était souvent relégué au statut d'observateur, il ne fait pas moins l'objet de nombreux regards, volontairement ou à son corps défendant. Karim ne peut voir son image que si elle est reflétée : « I [...] inspected myself from several angles in four mirrors before, during and after dressing »¹⁴⁰⁶. La nature exotique de Karim attire effectivement l'œil d'un grand nombre de personnages dans le roman. Lorsque le protagoniste entre chez les Kay, Eva s'extasie devant l'exotisme que dégage Karim et Charlie le dévisage depuis le haut de la rampe : « I felt that I was being watched »¹⁴⁰⁷. C'est surtout sur le plan sexuel que l'exotisme de Karim suscitera l'attention visuelle. Nombreux sont les passages où ce corps dégage une sexualité exotique permettant à Karim d'adopter une posture exhibitionniste : « Maybe my skin, eyes and body-tone shone with carnal awareness, teasing out sensual thoughts in others »¹⁴⁰⁸. Cet exhibitionnisme atteint son apogée lors de la performance de *The Jungle Book*, où presque nu dans le rôle de Mowgli, il se tient au centre de tous les regards (« So innocent and young, showing off your pretty body, so thin and perfectly

¹⁴⁰⁴ *Ibid.*, 72.

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, 54.

¹⁴⁰⁶ H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, *op. cit.*, 259.

¹⁴⁰⁷ *Ibid.*, 9.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, 190.

formed »¹⁴⁰⁹). Ainsi, Karim n'est pas toujours un voyeur sur le plan sexuel. Ses relations avec Jamila sont d'ailleurs observées par Changez¹⁴¹⁰ et lors de la scène BDSM, Karim se transforme en un spectateur désiré : « He [Charlie] like having me there as a witness »¹⁴¹¹. Charlie et Frankie se trouvent dans des positions d'exhibitionnisme alors que Karim laisse entendre que sa présence ne serait pas nécessaire : « 'Are you both sure you want me here and everything?' [...] 'Are you sure you want spectators at this thing?' »¹⁴¹². Ce passage, au-delà de montrer que Karim n'est pas un voyeur chronique, confirme le rôle sous-jacent d'être vu, celui d'exister. Cette invitation à voir l'acte sexuel entre Frankie et Charlie permet à ce dernier d'actualiser sa réussite et cette soif d'expérience. Sans l'œil de l'autre, ses exploits sont sans intérêt, d'où la volonté de faire de Karim un témoin oculaire, ce qui est renforcé à travers la répétition à trois reprises de l'expression « It was I, Karim, who saw »¹⁴¹³, ainsi que par la comparaison de Karim à un miroir : « I was a full length-mirror »¹⁴¹⁴. Cet exhibitionnisme qui rend visible l'existence place en outre Karim dans une pièce aux allures de cinéma : « I settled myself into an armchair under the curtained window, the darkest place in the room, where I hoped I'd be forgotten »¹⁴¹⁵. De ce fait, si Charlie construit sa propre image à travers les yeux de Karim, l'exhibitionnisme de ce premier fonctionne de façon synchronique, tel un miroir faisant éclater une vision négative de ce personnage qu'il désirait – être – tant : « I'd moved beyond him, discovering myself through what I rejected »¹⁴¹⁶. Après la scène de BDSM qui est elle-même une sorte de miroir à la scène entre Eva et Haroon au début du roman, la fin de *The Buddha of Suburbia* est celle d'une prise de conscience, d'une épiphanie du caractère stérile de ce voyeurisme. Dans cette œuvre qui ressemble, qui plus est, à une visite chez le psychanalyste où Karim est étrangement allongé derrière le divan lors d'une

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, 157.

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, 108-109.

¹⁴¹¹ *Ibid.*, 250.

¹⁴¹² *Ibid.*, 253.

¹⁴¹³ *Ibid.*, 250.

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, 251.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, 254.

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, 255.

scène¹⁴¹⁷, épiant les ébats entre Jamila et Changez, le protagoniste ne cesse de renvoyer à ce complexe œdipien pour mieux mettre un terme à ce voyeurisme : « This voyeur stuff was getting to be too much for me. In the past I'd been happy to look in on other's love-making [...] But now, as I lay there behind the sofa, I knew my mind required more fodder – bigger ideas, new interest »¹⁴¹⁸. Contrairement à Waldo réduit à un voyeurisme thanatique, le conduisant à sa mort dans les dernières pages de *The Nothing*, l'exhibitionnisme de Karim sera au contraire une force évolutive et créatrice sur le plan artistique, permettant de se voir à travers l'œil de l'autre, perspective absente chez Waldo. Si, dès le début du roman, Karim a envie de quitter la banlieue pour devenir acteur et être le centre de toutes les attentions, ce sont bien la scène et les regards qu'elle implique qui participent de la construction identitaire de Karim. Se produire sur les planches passe par un œil qui permet au personnage de s'accomplir. Être vu par l'autre devient le moyen d'exister, d'actualiser cette quête identitaire, faisant écho aux travaux de Guillaume Le Blanc sur l'invisibilité sociale : « to be seen is to be perceived, not to be is not to be perceived »¹⁴¹⁹. D'après le philosophe, ne plus être vu conduirait l'individu à devenir une sorte de « mort-vivant », un « zombie » ou un « fantôme » rendant sa perception spectrale. Ne plus être entendu en ferait un étranger apparaissant dans le champ visuel, mais dont la voix ne serait pas perçue. Cette idée de perception et son lien avec l'existence font ostensiblement écho aux travaux de George Berkeley, notamment à la célèbre formule résumant son idéalisme absolu : « *to exist is to be perceived* »¹⁴²⁰, également célèbre à travers sa locution latine, « *esse est percipi aut percipere* ». Ainsi, toute existence n'a de sens et de réalité qui si elle perçue. Quant à la version négative de Leblanc, « not to be is not to be perceived », elle semble également puiser son inspiration dans *Film* de Samuel Beckett datant de 1965, où ce dernier reprend la formule de Berkeley et se

¹⁴¹⁷ *Ibid.*, 278.

¹⁴¹⁸ *Idem.*

¹⁴¹⁹ Guillaume Le Blanc, « To be is to be perceived, not to be is not to be perceived », *Études britanniques contemporaines*, 61, 2021, <https://doi.org/10.4000/ebc.10944> (dernière consultation le 31 juillet 2023).

¹⁴²⁰ George Berkeley, *The Principles of Human Knowledge* (1710), Jonathan Bennett, 2017, 11, § 3, <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/berkeley1710.pdf> (dernière consultation le 31 juillet 2023).

penche sur sa forme négative : « non esse est non percipi ». Si les travaux de Leblanc et leurs liens avec Berkeley et Beckett interrogent, ils ne sont toutefois pas l'objet de notre étude, mais permettent de souligner que ces interactions entre perception et existence ont bien lieu dans notre corpus. Si être réduit à voir les autres en adoptant une posture voyeuriste rend invisible et s'apparente à une mort sociale personnifiée par Waldo dans *The Last Word*, l'ambition de gravir l'échelle sociale par Karim se traduit par un profond désir d'être vu, ce qui explique la transition du voyeurisme à une certaine forme d'exhibitionnisme. En sortant de l'ombre de la banlieue pour mieux briller de mille feux dans le Londres artistique, la revanche sociale sur son passé de banlieusard métis n'en sera qu'aguerrie par cette narration oscillant entre voir et être vu.

En conclusion, les mécanismes pendulaires mis en évidence dans cette section révèlent différentes politiques et esthétiques de l'oscillation sur le plan narratif, dont les effets sont particulièrement féconds dans les romans de Coe. Si la voix n'est jamais lisse, transparente, ni évidente, ces stratégies oscillatoires nourrissent un héritage postmoderniste – intermédialité et collage – mettant à l'honneur la contradiction narrative. Déstabilisant non seulement la fiabilité des narrateurs, ces procédés révèlent l'aspect dé-constructible de toute voix et de tout point de vue. De ce fait, l'aspect politique et satirique de la fiction de Coe n'en est que renforcée, de par cette narration qui met en place des méthodes d'effacement et de distanciation, faisant la part belle à la polyphonie et à la multiplicité des voix.

Cette politique de l'esthétique narrative poursuit en outre sa logique en politisant un des motifs narratifs les plus récurrents dans les romans de Coe : la coïncidence. Prenant part dans le paysage politique britannique, le hasard se transforme en un outil narratif qui sert d'épine dorsale aussi bien à l'esthétique de la politique qu'à la politique de l'esthétique de Coe. Cette veine politique à double sens se voit donc amplifiée par le balancier qu'est la coïncidence, confirmant l'habileté narrative de Coe pour conjuguer le politique et l'intime, le politique et l'esthétique. Ces coïncidences intimes, résolues par la politique, se révèlent des

instruments narratifs permettant de relier macro- et micro-narrations, donnant ainsi une certaine consistance et une dynamique à ces intrigues. Cependant, si l'écrivain tend à expliquer la coïncidence, elle n'est pas automatique et évite de faire de Coe un écrivain obnubilé par la causalité, se rapprochant ainsi de la notion du doute qu'il affectionne¹⁴²¹ et qu'il tente de rendre visible dans son œuvre : « the importance of doubt to [Coe's] writing, its potential as both a liberating and an inhibiting force »¹⁴²². L'oscillation narrative peut ainsi se targuer d'être une force d'ébranlement et de questionnement qui entre en résonance avec les mots de Maurice Blanchot : « la littérature est le lieu des contradictions et des désaccords »¹⁴²³ et « L'œuvre n'est pas l'unité amortie d'un repos. Elle est l'intimité et la violence de mouvements contraires qui ne se concilient jamais et qui ne s'apaisent pas, tant du moins que l'œuvre est œuvre »¹⁴²⁴.

Si ces procédés se montrent des substrats fertiles à de nombreuses fausses pistes, les politiques et l'esthétique narratives de Kureishi sont tout autres. Contrairement à Coe, qui construit le sens grâce au politique et à l'accidentel, donnant ainsi une chance à l'absurde d'exister, Kureishi propose une quête de sens qui se fait plus sensuelle et sensorielle, ce qui explique ainsi la place prépondérante du sexe, du voyeurisme et de l'exhibitionnisme dans sa fiction. Si la voix choque la sensibilité du lecteur et se dresse tel le parangon d'une écriture transgressive, oscillant de façon déséquilibrée entre une narration voyeuriste et exhibitionniste d'une œuvre à l'autre, il semble qu'elle donne lieu à une réflexion davantage philosophique, questionnant les connexions entre la perception et l'existence. Il serait, en effet, regrettable de réduire l'œuvre de Kureishi à une narration qui vise seulement à bousculer le lecteur par le prisme d'un voyeurisme jugé obscène. Au contraire, ce dernier interroge le rôle narratif de la perception, des mouvements oscillatoires entre voir et être vu, la visibilité et l'invisibilité, et leurs connexions avec l'existence, confirmant une fois de plus la dimension ontologique de l'œuvre

¹⁴²¹ J. Coe, *Marginal Notes, Doubtful Statements*, op. cit., 4672.

¹⁴²² *Ibid.*, 89.

¹⁴²³ Maurice Blanchot, *La Part du feu* (1949), Paris, Gallimard, 1993, 32.

¹⁴²⁴ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, 1988, 300.

de l'écrivain. Ainsi, dans ses romans, être vu confirme l'existence tout en étant vecteur d'une certaine ascension sociale, ce qu'une posture de voyeur proscrit. De ce fait, le voyeurisme de Karim ayant essentiellement lieu dans la banlieue, devenant une sorte de prison mentale qui n'est pas sans évoquer la mort, contraste avec la visibilité dont il pourra jouir dans la capitale. *The Buddha of Suburbia* narre effectivement cette transition, celle d'une existence reléguée à un voyeurisme passif et aveuglant, à une visibilité permettant d'exister dans le regard de l'autre grâce à l'univers de la représentation et de la performance. Si l'autre devient ainsi le miroir de sa propre existence, ce constat peut expliquer l'omniprésence du voyeurisme et son effet thanatique, mortuaire dans *The Nothing*.

CONCLUSION

L'oscillation se révèle être un outil critique interrogeant aussi bien l'esthétique romanesque de Coe et de Kureishi, que le postmodernisme et le discours animant sa fin. Notre étude nous invite ainsi à constater que les interactions entre une esthétique et une politique de l'oscillation, remarquables dans notre corpus, permettent de proposer des pistes de réflexion sur une myriade de thématiques et de concepts souvent pensés en termes de binarisme et de dualité, ainsi que sur des courants dont les articulations sont souvent réduites à une logique de disjonction.

L'oscillation s'avère le creuset de réflexions autant épistémologiques qu'ontologiques sur le postmodernisme. Considérant d'un œil neuf les articulations entre certains cadres théoriques dont les propensions à figer certaines caractéristiques dans le temps et l'espace ne sont plus à démontrer, l'oscillation montre qu'une logique de la continuation¹⁴²⁵ plutôt que de la rupture se fait jour. Si ces cadres théoriques déploient des formes et des priorités esthétiques différentes, nombreux sont les éléments et les interrogations se poursuivant du réalisme au postmodernisme : un intérêt certain pour le portrait d'existences ordinaires voire précaires, une attention particulière pour le rapport de l'écrivain au réel et à la mimésis (comment et est-ce que l'imitation du réel est – encore – possible ?), et une tension continue opposant deux grandes politiques de l'esthétique qui aiment à se faire la guerre (celle de l'art engagé et celle de l'art pour l'art). Nombreux sont par ailleurs les chercheurs tels que Rancière, Connor, Kirby, Childish, Thomson et Lipotevsky, qui affirment que le postmodernisme a effectivement réactivé des interrogations initiées dès le modernisme, à savoir une méfiance voire un refus de la modernité et de la consommation, ainsi qu'une individualisation croissante et excessive. De plus, cette dialectique de l'oscillation en vogue depuis une vingtaine d'années qui présente le postmodernisme comme étant à la fois vivant et/ou à l'agonie, ne fait qu'assurer la survivance de ce courant et alimente donc cette logique de la continuation. Rendu encore plus possible dans un contexte épistémologique nébuleux où nombreux sont les critiques présentant

¹⁴²⁵ Contrairement à la continuité, la continuation implique davantage l'idée de suite et de prolongement.

des travaux similaires au moyen de néologismes plus ambitieux les uns que les autres, s'obstiner à s'interroger sur l'éventuelle situation palliative du postmodernisme le maintient toutefois en vie sur le plan critique. Les nombreuses caractéristiques réalistes, modernistes et postmodernistes que nous nous sommes efforcé de montrer dans notre corpus, concourent en outre à souligner que la rupture entre ces trois courants est loin d'être absolue. Si nous pouvons saluer le projet métamoderne qui place l'oscillation au cœur de sa réflexion, force est de constater que cette caractéristique se manifeste à un état embryonnaire au sein même du discours sur la postmodernité et le postmodernisme, ce qui peut donner au projet de van den Akker et de Vermeulen des airs de synthèse voire de recyclage critiques. Le métamodernisme avance en effet des éléments développés dans des travaux du XX^e et du XXI^e siècles, et pourtant insiste sur son caractère novateur. Les travaux de Rancière, entre autres, avait déjà mis en évidence une logique de l'oscillation dans l'histoire des littératures, opposant notamment deux forces opposées : d'une part, celle d'une esthétique politique, et d'autre part, celle d'une politique esthétique qui furent des lignes de direction au fil de notre étude. Les travaux des deux chercheurs s'engagent qui plus est dans un spectre critique excessivement large dont certains éléments et certaines caractéristiques peuvent privilégier la dispersion : des définitions autant floues que sommaires des courants théoriques, une dynamique oscillatoire de souscription et de subversion (« both-neither »¹⁴²⁶) pouvant friser le nihilisme théorique ou conduire à des étiquettes englobantes voire « fourre-tout », une perspective des études culturelles homogénéisant sur le plan méthodologique des champs disciplinaires variés et questionnant leur adaptabilité. Si l'oscillation remet en question l'étiquette postmoderniste attribuée à la fiction de Coe, elle semble avoir également œuvré à repenser celle de Kureishi, réduite à tort à celle d'une œuvre postcoloniale, qui elle-même questionne l'existence possible d'une littérature postcoloniale. Le traitement du racisme, tant dans spectralité que sa corporalité, dans son silence que dans sa

¹⁴²⁶ Cette dynamique du « both-neither » indique qu'elle peut autant valider, souscrire à certains pôles (« both ») que les renverser, s'en détacher (« neither »).

voix, aussi bien dans les romans de Coe que dans ceux de Kureishi, confirme la perméabilité, la porosité, et l'interchangeabilité de certaines priorités propres à chaque courant. Si notre étude s'appuie, de prime abord, sur les réflexions théoriques de van den Akker et Vermeulen dont nous nous sommes progressivement éloignés, notre conceptualisation de l'oscillation à partir de notre corpus nous permet quant à elle d'affirmer qu'aucun texte n'appartient à un courant à ou un mouvement (réalisme, modernisme, et postmodernisme), mais y participe à des degrés variables.

Déconstruisant la pérennité et la cristallisation de nombreux schèmes, les mécanismes et les logiques oscillatoires remarquables dans notre corpus contribuent à dessiner une nouvelle cartographie de l'identité, davantage synonyme de pluralisme dynamique que de dualisme ou de monisme. La nostalgie dont font preuve de nombreux personnages, manifeste en effet une oscillation morphologique s'illustrant par un décentrement spatial et temporel, et ontologique, interrogeant autant l'intime que le national. Pointant notre rapport au passé à deux échelles différentes, ces deux types de nostalgie relevant souvent du fantasme et de l'obsession indiquent que toute construction identitaire reposant sur une quête du passé n'est vouée qu'à l'échec sinon à une douleur profonde du peuple comme de l'individu. Aussi illusoire dans sa volonté de saisir l'insaisissable sur le plan intime et national, l'étude de la nostalgie montre qu'une conception monolithique de l'identité anglaise n'est que chimère tant elle est une notion dont la matérialité et la consistance sont intangibles.

Dans cette lignée déstabilisant les identités, les motifs du dilemme, de l'indécision, de la contradiction et du paradoxe, ont également mis en évidence des mécanismes permettant de conceptualiser une esthétique et une politique de l'oscillation, vectrice d'une pensée et d'une éthique singulières. Que ce soit à travers des personnages tourmentés et enclins au dilemme, définis comme des êtres de la contradiction et de l'indécidabilité, ces différents motifs dont le mode opératoire s'est révélé oscillatoire, nourrissent qui plus est une logique erratique de l'identité,

faisant de celle-ci une entité fluide et dynamique, où d'autres réponses et alternatives semblent possibles.

Grâce à l'oscillation, ces identités deviennent le laboratoire d'une déconstruction du sexe et du genre propice à une lecture heuristique privilégiant une multitude de champs (politique, social, économique et idéologique) et d'un effacement de la frontière entre le féminin et le masculin. L'oscillation donne ainsi corps à une représentation et un rapport au sexe ayant mué, d'une réification culturelle à un produit du capitalisme, entres autres, symbole d'une transition entre deux périodes dans l'histoire sexuelle de la Grande-Bretagne : de l'hédonisme des années 1960, non dénué pour autant de velléités dominatrices, au capitalisme effréné des années 1980. L'oscillation, à l'aune de notre corpus, se veut ainsi le reflet des failles épistémologiques et ontologiques d'une conceptualisation de l'identité qui se voudrait figée, essentialisée et circonscrite alors que celle-ci est profondément ancrée dans une logique dynamique de par les mécanismes pendulaires au cœur de cette étude. L'esthétique de l'oscillation fait ainsi montre d'une stratégie politique mettant en relief la fragilité voire l'impossibilité d'une théorisation visant à délimiter l'identité tout en faisant voler en éclats certaines structures binaires, pour mieux héberger une esthétique et une politique de l'écart où planent un doute constant et une possibilité de se réinventer. Cet état de doute éthique permet de ce fait de sortir d'un système binaire profondément ancré dans notre façon de penser, où l'oscillation privilégie le cumul des identités plutôt que l'opposition ou la nécessité de choisir entre les extrêmes.

S'il est une autre réflexion centrale dans cette étude, c'est bien celle du rôle essentiel de l'oscillation entre politique esthétique (elle-même alternant traditions et expérimentations) et esthétique politique (« partage du sensible » actuel et problématiques contemporaines) que notre corpus révèle dans les champs de la satire, du lieu, et de la narration. En effet, au-delà de contribuer à un décor austère et gothique, l'esthétique du spectre suggère de nouvelles façons d'envisager la satire qui renforce la veine politique des romans de Coe. Cette esthétique mettant à l'honneur la spectralité contribue à une nouvelle écriture satirique mobilisant des

modalités oscillatoires donnant corps à différentes strates sociales, vectrices de représentations et de conceptions nouvelles de la vulnérabilité et de l'invisibilité. Coe montre ainsi qu'une esthétique héritière du passé peut devenir un instrument politique au service de problématiques contemporaines où l'environnement gothique devient la matrice symbolique des politiques d'austérité. Cette voie plus esthétique que l'œuvre emprunte diffère des éléments traditionnellement satiriques remarqués dans *What a Carve Up!*, à savoir un ton pamphlétaire, une cible précise à attaquer, ou un usage de la caricature. Si cette esthétique est constamment retravaillée d'un roman à l'autre, notre étude a montré qu'elle met à l'honneur diverses modalités oscillatoires : une oscillation idéologique prônant le doute et l'existence des contraires dans *Middle England*, une oscillation entre esthétique du passé (gothique) et politique du présent (réalisme) dans *Number 11* qui mobilise le motif du spectre à des fins politiques. Ces différents types d'oscillation – idéologique et esthétique-politique – peuvent être interprétés autant comme des écrans de fumée rendant la veine satirique plus douce en la masquant, que comme une voie à d'autres formes d'indignation et d'engagement.

Cette oscillation esthétique ne se lit pas seulement sur le plan générique, mais également territorial, exploitant à cet égard une représentation dichotomique entre la capitale et la province, Londres et la banlieue. Le territoire devient le ciment d'une relation entre esthétique et politique incarnant tant un message politique (division sociale et polarisation des espaces britanniques) qu'une esthétisation du politique déployant des procédés oscillatoires. Si les deux écrivains investissent ces espaces en développant des logiques dualistes différentes, ils n'en sont pas moins révélateurs de mouvements de va-et-vient, d'un espace de l'entre nourri par les motifs de l'errance et du nomadisme agissant tel une sorte de pendule narratif et spatial. Si les mécanismes oscillatoires de Coe s'avèrent thématiques et symboliques (la vie et la mort, la démesure et l'austérité, la lumière et l'obscurité), ils permettent de réactiver des codes spatiaux de la littérature du XIX^e siècle (sous-texte gaskellien) faisant vaciller d'une autre manière son étiquette postmoderniste. L'oscillation esthétique de l'œuvre de Coe, de par ces allers-retours dans le temps,

montre encore une fois qu'aucun texte n'appartient à une période ou ne peut être essentialisé par un genre, un courant, ou un mouvement. La politique esthétique de Kureishi illustre quant à elle une exploitation du patrimoine littéraire britannique moins importante en matière d'espaces, mais n'hésite pas à examiner des logiques dynamiques et temporelles ancrées dans l'oscillation, et à investir l'entre via les thématiques du nomadisme et de l'errance. L'oscillation entre ces espaces devient le symbole de l'incapacité du protagoniste à trouver sa place dans la société britannique, d'un espace impossible à saisir pour y calquer et tracer une quelconque identité. Chez Kureishi, le lieu devient en outre le moyen de montrer des politiques opposées de la violence : une reposant sur sa physicalité (brutalité et saleté) et une autre plus insidieuse et spectrale tant elle rend invisible l'autre et met perpétuellement à distance ceux qu'elle veut ignorer. L'esthétique de Kureishi privilégie par conséquent une réflexion davantage d'ordre philosophique en soulignant l'impossibilité de circonscrire l'identité à un lieu ou d'embrasser pleinement un espace étranger, ce qui explique la présence fréquente de personnages donnant l'air d'être en perpétuel exil.

Pouvant être considérée comme la manifestation d'une absence de positionnement ou excessivement englobante, devenant ainsi ce qu'elle dénonce, à savoir une caractéristique métamoderniste « fourre-tout », l'oscillation réconcilie certes les contraires et questionne certaines catégories, mais l'existence d'une classification n'est-elle pas utile et parfois nécessaire pour mieux trouver un sens à notre réalité et notre analyse des textes ? Quand bien même l'oscillation déconstruit de nombreux cadres théoriques et certaines grilles de lecture, et certaines notions connexes à celle de l'oscillation, cette étude semble avoir montré que l'analyse de la littérature est un travail d'équilibriste entre une force taxinomique prégnante dans les études littéraires et une relativisation exacerbée de certaines idéologies, pouvant donner naissance à d'autres concepts, révélateurs eux aussi d'autres façons de voir l'humain, la société et les textes qu'ils produisent.

Nous pourrions en effet penser que l'oscillation se veut l'ennemi d'une approche périodiste et essentialiste de la classification, tant ces étiquettes semblent

concevoir les mouvements et les courants comme des organismes vivants destinés à disparaître et à être remplacés. Malgré cette ontogénèse discutable, notre thèse ne se veut pas autant nihiliste et cynique à l'égard de ces cadres théoriques qui sont pourtant utiles pour comprendre l'évolution de la littérature, structurer son histoire, et identifier les caractéristiques de certains courants et mouvements. Les prendre en compte paraît essentiel pour comprendre la chronologie littéraire traditionnelle et certains concepts, tout en gardant à l'esprit que leurs définitions initiales peuvent être dépassées et réactualisées. Autant de regards que de versions sont possibles. Notre réflexion a montré que ces cadres périodisés ne sont pas gravés dans le marbre, mais bien dynamiques et fluides à l'image de nombreux concepts favorables de surcroît à la reconsidération voire l'obsolescence. Notre démarche s'est attachée à proposer un recalibrage de ces catégories littéraires, une réévaluation de certains concepts ainsi qu'un regard nouveau sur notre rapport au savoir. Il nous rappelle que ce dernier est lui-même oscillation entre l'existant et ce qui est à venir, donnant chair à un principe bouddhiste que Haroon dans *The Buddha of Suburbia* aurait pu enseigner à ses disciples, à savoir celui de la permanence de l'impermanence.

Si la fiction romanesque se révèle être le laboratoire esthétique d'une exploration politique, l'oscillation semble également confirmer le lien existant et inextricable entre une approche philosophique et littéraire, postmoderne et postmoderniste, souvent pensées de façon opposée quand l'une est associée à une philosophie de la société contemporaine et l'autre à une esthétique et une attitude pleine d'ironie à l'égard de la réalité. Nous ne pouvons isoler la littérature de l'espace du pouvoir tant elle en est, à des degrés variables, révélatrice voire actrice d'une politique. L'oscillation indique que la frontière entre le postmodernisme et la postmodernité est perméable tant certaines caractéristiques, facilitées par son hyperonymie, sont susceptibles de migrer d'un champ à l'autre : aussi bien sur le plan théorique (postmodernisme et autres courants), que notionnel/conceptuel (alternative, hybridité), et disciplinaire (genre sexué, sexe, classe sociale, racisme, espaces, narration).

L'étude de l'oscillation, d'autant plus dans le champ de la littérature contemporaine, ne peut être achevée tant les deux écrivains de notre corpus continuent de produire des œuvres toujours plus singulières. Après cette première ébauche centrée sur le postmodernisme, il serait opportun d'élargir la conceptualisation de l'oscillation au sein même du discours sur la postmodernité cette fois-ci, afin d'en étendre et d'en enrichir la cartographie. À ce jour, il n'existe aucun ouvrage critique sur l'oscillation dans le cadre de ce courant. Si nous avons exploré certains aspects de la postmodernité, ses migrations vers le postmodernisme, analysé l'oscillation et son lien avec la philosophie littéraire de Rancière, ainsi que sa dimension interdisciplinaire, notre étude n'avait pas pour priorité l'oscillation sous un angle philosophique et encore moins sociologique. Nonobstant une forte propension à scinder postmodernité et postmodernisme au sein de la théorie et de la critique, les liens existants entre ces deux courants suggèrent pourtant qu'une oscillation pourrait être envisageable et mériterait d'être approfondie au sein même des différents discours et théories sur la société postmoderne qui elles aussi font montre de logiques et de structures oscillatoires remarquables dans les travaux de Baudrillard, de Lyotard ou de Jameson par exemple : spectralité et visibilité du concept, déclin des émotions et hypersensibilité des sociétés contemporaines, gommage des frontières entre le réel et le virtuel, tension entre savoir narratif et scientifique... Cette perméabilité tangible entre une philosophie postmoderne analysant notre société contemporaine et postmoderne, et une esthétique de la littérature postmoderniste, ouvre de nouvelles pistes d'exploration qui permettraient ainsi d'intégrer une perspective civilisationnelle à notre concept et à notre corpus, consolidant une fois de plus le lien infailible entre politique et esthétique.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Coe, Jonathan, *What a Carve Up!* (1994), London, Penguin Books, 1995.

— *The Rotters' Club*, New York, Vintage Books, 2001.

— *Number 11* (2015) London, Penguin Books, 2016.

— *Middle England*, London, Penguin Books, 2018.

Kureishi, Hanif, *The Buddha of Suburbia* (1990), London, Faber Modern Classics, 2015.

— *The Black Album* (1995), London, Scribner, 2009.

— *The Last Word* (2014), London, Scribner, 2015.

— *The Nothing*, London, Faber and Faber, 2017.

Corpus secondaire

Coe, Jonathan, *The Accidental Woman* (1987), London, Penguin Books, 2014.

— *A Touch of Love* (1989), London, Penguin Books, 2014.

— *The Dwarves of Death* (1990), London, Penguin Books, 2001.

— *The House of Sleep* (1997), London, Penguin Books, 2014.

— *9th & 13th*, London, Penguin Books, 2005.

— *The Rain Before it Falls* (2007), London, Penguin Books, 2014.

— *Marginal Notes, Doubtful Statements: Non-Fiction. 1990-2013*, Kindle ed., London, Penguin Books, 2013.

— *A Touch of Love* (1989), London, Penguin Books, 2014.

The Terrible Privacy of Maxwell Sim, London, Penguin Books, 2010.

— *Mr Wilder and Me*, London, Penguin Books, 2020.

Kureishi, Hanif, *Intimacy* (1998), New York, Scribner, 1999.

— *The Body*, London, Faber and Faber, 2003.

— *Something to Tell You*, London, Faber and Faber, 2008.

— *A Theft: My Con Man*, 2014, <http://www.maxima-library.org/new-books-2/b/342177?format=read> (dernière consultation le 29 janvier 2023).

Autres œuvres romanesques

De Cervantes, Miguel, *Don Quixote* (1605), London, Penguin Books, 2003.

Fielding, Henry, *Tom Jones* (1749), London, Penguin Books, 2005.

Gaskell, Elizabeth, *North and South* (1855), London, Penguin Books, 1996.

Kerouac, Jack, *On the Road* (1957), London, Penguin Books, 2011.

Kipling, Rudyard, *The Jungle Books* (1894-1895), Oxford, Oxford UP, 1st Edition, 2008.

Lawrence, D.H., *Apocalypse*, London, Penguin Books, 1932.

— *Women in Love* (1920), London, Penguin Books, 2007.

Miller, Henry, *Tropic of Cancer* (1934), London, Penguin Books, 2015.

Sterne, Laurence, *Tristram Shandy* (1759), London, Penguin Books, 2003.

Sources critiques

Ouvrages sur Jonathan Coe

Guignery, Vanessa, *Jonathan Coe*, Basingstoke, Palgrave, 2016.

Mellet, Laurent, *Jonathan Coe. Les Politiques de l'intime*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2015.

Moseley, Merritt, *Understanding Jonathan Coe*, The U of South Carolina P, 2016.

Tew, Philip, *Jonathan Coe: Contemporary British Satire*, London, Bloomsbury, 2018.

Articles et chapitres sur Jonathan Coe

Ganteau, Jean-Michel, « Innocent Abroad: Jonathan Coe's *Expo 58* and the Comedy of Forgiveness », in Barbara Puschmann-Nalenz, dir., *Focus on the Comic Turn in Contemporary British Fiction*, *Anglistik* 27.1., March 2016, 19-29.

Guignery, Vanessa, « Gothic Horror and Haunting Processes in Jonathan Coe's *Number 11* », in Philip Tew, dir., *Jonathan Coe: Contemporary British Satire*, London, Bloomsbury, 2018, 169-183.

Lusin, Caroline, « The Condition of England Novel in the Twenty-First Century: Zadie Smith's *NW* (2012), and Jonathan Coe's *Number 11, or Tales That Witness Madness* (2015) », in Vera Nünning et Ansgar Nünning, dirs., *The British Novel in the Twenty-First Century: Cultural Concerns – Literary Developments – Model Interpretations*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2018, 247-263.

Mellet, Laurent, « '[Laughter] was something that drew people together. It was something shared'. ('The Paradox of Satire [I]'): from laughing along to mislaughing oneself away and coming out in Jonathan Coe's fiction », *Études britanniques contemporaines*, 51, 2016, <https://journals.openedition.org/ebc/3360> (dernière consultation le 6 septembre 2023).

— The Humanism behind Jonathan Coe's Narrative 'patchwork[s] of ... coincidences': Acting and Writing *around* Vulnerability », in Jean-Michel Ganteau et Susana Onega, dirs., *Victimhood and Vulnerability in 21st Century Fiction*, London, Routledge, 2017, 151-163.

Mellet, Laurent, « London Doubts: Wellsian Undersides and Undertones in Jonathan Coe's *Number 11* (2015) », *Études britanniques contemporaines*, 55, 2018, <https://doi.org/10.4000/ebc.5145> (dernière consultation le 29 juillet 2023).

Pauly, Véronique, « L'Héritage postmoderne dans *What a Carve Up!* de Jonathan Coe », *Polysèmes*, 8, 2007, <https://doi.org/10.4000/polysemes.1707> (dernière consultation le 30 juillet 2023).

Tew, Philip, « A Critical Introduction: or, (Re-) contextualizing Jonathan Coe's *What a Carve Up!* », in Philip Tew, dir., *Jonathan Coe: Contemporary British Satire*, London, Bloomsbury, 2018, 1-20.

— « Neo-Gothic Minutiae and Mundanity in Jonathan Coe's Satire, *Number 11* », *Jonathan Coe: Contemporary British Satire*, London, Bloomsbury, 2018, 185-200.

Thurschwell, Pamela, « Genre, Repetition and History in Jonathan Coe », in Philip Tew et Rod Mengham, dirs., *British Fiction Today*, London, Continuum, 2006, 28-39.

Ouvrages sur Hanif Kureishi

- Buchanan, Bradley, *Hanif Kureishi*, Basingstoke, Palgrave, 2007.
- Esch Jakob, Juliane, *Hanif Kureishi – Postmodernism and Formation*, Norderstedt, Books on Demand GmbH, 2019.
- Gallix, François, *The Buddha of Suburbia*, Paris, Ellipses, 1998.
- Kaleta, Kenneth C., *Hanif Kureishi: Postcolonial Storyteller*, Austin, U of Texas P, 1998.
- Moore-Gilbert, Bart, *Hanif Kureishi*, Manchester, Manchester UP, 2001.
- Porée, Marc, *The Buddha of Suburbia*, Paris, Didier Érudition – CNED, 1997.
- Thomas, Susie, *Hanif Kureishi: A reader's Guide to Essential Criticism*, Basingstoke, Palgrave, 2005.
- Yousaf, Nahem, *Hanif Kureishi's The Buddha of Suburbia*, London, Continuum, 2002.

Articles et chapitres sur Hanif Kureishi

- De Cacqueray, Elizabeth, « Hanif Kureishi's Fragmentation of Self and of Text in *The Buddha of Suburbia* », *Anglophonia* 5, 1999, 161-178.
- Doyle, Waddick, « The Space Between Identity and Otherness in Hanif Kureishi's *The Buddha of Suburbia* », *Commonwealth Essays and Studies* 4, 1997, 110-118.
- Hita, Michèle, « Identité, vision et voyeurisme dans *The Buddha of Suburbia* », in François Gallix, dir., *The Buddha of Suburbia*, Paris, Ellipses, 37-44.
- Jena, Seema, « From Victims to Survivors: The Anti-Hero in Asian Immigrant Writing with Special Reference to *The Buddha of Suburbia* », *Wasafiri* 17, Spring, 1993, 3-6.
- Reichl, Susanne, « Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia*: Performing Identity in Postcolonial London », in Tobias Döring, dir., *A History of Postcolonial Literature in 12 ½ Books*, WVT, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007, 139-154.
- Schoene, Berthold, « Herald of Hybridity: The Emancipation of Difference in Hanif Kureishi's *The Buddha of Suburbia* », *International Journal of Cultural Studies*, 1 (1), 1998, 109-128.

Sources théoriques

Modernisme, postmodernisme et post-postmodernisme

Ouvrages

Childs, Peter, *Modernism*, London, Routledge, 2000.

Docherty, Thomas, *Postmodernism: A Reader* (1993), London, Routledge, 2014.

Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1971), Madison, The U of Wisconsin Press, 2nd Edition, 1982, 268.

Holland, Mary K., *Succeeding Postmodernism: Language and Humanism in Contemporary American Literature*, London, Bloomsbury, 2013.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction* (1988), London, Routledge, 2004.

— *The Politics of Postmodernism* (1989), 2nd Edition, London, Routledge, 2002.

Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke UP, 1991.

Levenson, Michael, *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge UP, 1999.

Lipotevsky, Gilles, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1987.

— *Constructing Postmodernism*, London, Routledge, 1992.

Mellet, Laurent, *Des Édouardiens aux modernistes. Les alternatives libérables du roman anglais*, PU de la Méditerranée, Horizons anglophones, 2021.

Olivier Bell, Anne, *The Diary of Virginia Woolf* (1915-1941), 5 vols., London, Hogarth, 1977-1984, vol. III.

Ross, Andrew, *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, Minneapolis, U of Minnesota P, 1988.

Rudrum, David et Stavris, Nicholas, *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015.

Van den Akker, Robin, Gibbons, Alison et Vermeulen, Timotheus, *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*, London, Rowman and Littlefield, 2017.

Études postcoloniales

Ouvrages

Adam, Ian et Tiffin, Helen, *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, London, Harvester Wheatsheaf, 1991.

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth et Tiffin, Helen, *The Post-Colonial Reader*, London, Routledge, 1993.

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

Döring, Tobias, *A History of Postcolonial Literature in 12 ½ Books*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007.

Fludernik, Monika, *Hybridity and Postcolonialism: Twentieth Century Indian Literature*, Tübingen, Stauffenburg, 1998.

Gilroy, Paul, *Between Camps: Nations, Cultures and the Allure of Race*, Harmondsworth, Penguin, 2000.

Guignery, Vanessa, Pessô-Miquel, Catherine et Specq, François, dirs., *Hybridity: Forms and Figures in Literature and the Visual Arts*, Newcastle-upon Tyne, Cambridge Scholars, 2011.

Prabhu, Anjali, *Hybridity: Limits, Transformations, Prospects*, Albany, SUNY P, 2007.

Said, Edward W., *Orientalism* (1979), New York, Vintage, 2003.

Stein, Mark, *Black British Literature: Novels of Transformation*, Columbus, Ohio State UP, 2004.

Williams, Patrick et Chrisman, Laura, *Colonial Discourse and Post-colonial Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.

Young, Robert J.C., *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, London, Routledge, 1995.

Littérature britannique contemporaine

Ouvrages

Bentley, Nick, *British Fiction of the 1990s*, London, Routledge, 2005.

Bernard, Catherine, *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*, Paris, PUPS, 2018.

Bradbury, Malcolm, *Possibilities: Essays on the State of the Novel*, London, Oxford UP, 1973.

Bradford, Richard, *The Novel Now: Contemporary British Fiction*, Malden, Blackwell, 2007.

Ganteau, Jean-Michel, *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Literature*, London, Routledge, 2015.

Guignery, Vanessa, *Novelists in the New Millennium: Conversations with Writers*, Basingstoke, Palgrave, 2013

Hutchinson, Colin, *Reaganism, Thatcherism and the Social Novel*, Basingstoke, Palgrave, 2008.

Marsh, Nicky, *Money, Speculation and Finance in Contemporary British Fiction*, London, Continuum, 2007.

Nünning, Vera et Nünning, Ansgar, *The British Novel in the Twenty-First Century: Cultural Concerns – Literary Developments – Model Interpretations*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2018.

Tew, Philip et Mengham, Rod, *British Fiction Today*, London, Continuum, 2006.

Philosophie, théorie critique et théorie de la littérature

Ouvrages

Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, traduit par Caryl Emerson et Michael Holquist, Austin, U of Texas P, 1981.

Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), Paris, Seuil, 1998.

Baldick, Chris, *Oxford Dictionary of Literary Terms* (1990), Oxford UP, 2001.

Baudrillard, Jean, *La Société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970.

Berkeley, George, *The Principles of Human Knowledge* (1710), Jonathan Bennett, 2017, 11, § 3,
<https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/berkeley1710.pdf> (dernière consultation le 31 juillet 2023).

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

— *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, 1988.

Blau DuPlessis, Rachel, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana UP, 1985.

Bouvier, Nicolas, *Journal d'Aran et d'autres lieux* (1990), Paris, Payot, 1993.

Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2002.

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), New York, Routledge, 2006.

Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, John Hopkins UP, 1996.

Coe, Jonathan, « Satire and Sympathy: Some Consequences of Intrusive Narration in *Tom Jones* and Other Comic Novels », The University of Warwick, Department of English and Comparative Literature, September 1986,
https://wrap.warwick.ac.uk/55828/1/WRAP_thesis_Cape_1986.pdf (dernière consultation le 10 août 2023).

Davis, Fred, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York, Free Press, 1979.

- Derrida, Jacques, *Parages* (1986), Paris, Galilée, 2003.
- *Apories*, Paris, Galilée, 1996.
- *Papier Machine*, Paris, Galilée, 2001.
- Ducrot, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- Duval, Sophie et Martinez, Marc, *La Satire*, Paris, Armand Colin, 2000.
- Escoubas, Eiane, *Imago Mundi. Topologie de l'art*, Paris, Gallilée, 1986.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Harmondsworth, Penguin, 1957.
- Ganteau, Jean-Michel, *Peter Ackroyd et la musique du passé*, Paris, Michel Houdiard, 2008.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Gilroy, Paul, *The Literature of Melancholia: Early Modern to Postmodern*, Basingstoke, Palgrave, 2011.
- Goldman, Jane, *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*, Cambridge, Cambridge UP, 2006.
- Hill, John, *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*, Oxford, Clarendon Press, 1999.
- Halbwachs, Maurice, *La Mémoire collective* (1950), Paris, Albin Michel, 1997.
- Herzfeld, Michael, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*, New York, Routledge, 2005.
- Holmes, Frederick M., *Julian Barnes*, Basingstoke, Palgrave, 2008.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London, Routledge, 1980.
- James, William, *Principles of Psychology*, 2 vols., New York, Dover Publications, William James, *Principles of Psychology*, 2 vols., New York, Dover Publications, (1950 unabridged reprinting).
- Jankélévitch, Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

Jouenne, Delphine, *Démostalgie, de la rupture du citoyen avec le politique*, Paris, Éditions Enderby, 2023.

Lacan, Jacques, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Seuil, 1973.

Le Blanc, Guillaume, *Vies ordinaires, vies précaires*, Paris, PUF, 2007.

Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

Maalouf, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1998.

Ommundsen, Wenche, *Metafictions?*, Melbourne, Melbourne UP, 1993.

Pechriggl, Alice, *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexes/genres*, t. I., Du corps à l'imaginaire civique, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2000.

Perec, Georges, *Penser/Classer*, 2003, Paris, Seuil.

Rancière, Jacques, *La Méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995.

— *Aux Bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998.

— *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

— *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

— *Malaise dans l'esthétique*, Éditions Galilée, Paris, 2004.

— *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

— *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2017.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *Death of a Discipline*, New York, Columbia UP, 2003.

Stoller, Robert J., *Sex and Gender: The Development of Masculinity and Femininity* (1968), Karnac Books, 1984.

Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge, 1985.

— *Practising Postmodernism: Reading Modernism*, London, Edward Arnold, 1992.

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

Wolf, Nelly, *Le Roman de la démocratie*, Saint-Denis, PU de Vincennes, 2003.

Zaoui, Pierre, *La Discretion. Ou l'art de disparaître*, Paris, Autrement, 2013.

Articles et chapitres

Aparicio, Sol, « Les Signifiants freudiens de la féminité », *Champ lacanien*, 2008/1 (n°6), 147-156, <https://www.cairn.info/revue-champ-lacanien-2008-1-page-147.htm> (dernière consultation le 29 juillet 2023).

Behrent, Michael et Lhéréte, Héloïse, « Que Reste-t-il de Jacques Derrida ? », *Sciences Humaines*, 2014/10 (n°263), 29-29, <https://www.cairn.info/magazine-sciences-humaines-2014-10-page-29.htm> (dernière consultation le 29 juillet 2023).

Bissell, William, « Engaging Colonial Nostalgia », *Cultural Anthropology*, vol. 20, n°2, 2005, 215-248.

Boisclair, Isabelle et Saint-Martin, Lori, « Les Conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, 19(2), 5-27, 2006, <https://doi.org/10.7202/014841ar> (dernière consultation le 15 septembre 2022).

Borrego, Alice et Lecomte, Héloïse, « Invisible Lives, Silent Voices », *Études britanniques contemporaines*, 61, 2021, <https://journals.openedition.org/ebc/10889> (dernière consultation le 28 août 2023).

Bourriaud, Nicolas, « Altermodern », *Altermodern*, London, Tate Publishing, 2009, 11-24.

Bourriaud, Nicolas, « *Altermodernism* », in David Rudrum et Nicholas Stavrakis, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 255-270.

Bres, Jacques et Nowakowska, Aleksandra, « Voix, point de vue... ou comment pêcher le dialogisme à la métaphore... », *Cahiers de praxématique*, 49, 2007, <https://doi.org/10.4000/praxematique.937> (dernière consultation le 30 juillet 2023).

Bryant, Rebecca, « Writing the Catastrophe: Nostalgia and Its Histories in Cyprus », *Journal of Greek Modern Studies*, vol. 26, n°2, 2008, 399-422.

Childish, Billy et Thomson, Charles, « The Stuckist Manifesto (est. 1999) », in David Rudrum et Nicholas Stavris, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 104-106.

— « Remodernism », in David Rudrum et Nicholas Stavris, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 107-109.

Connor, Steven, « Postmodernism Grown Old », in David Rudrum et Nicholas Stavris, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 31-48.

Dandrey, Patrick, « Le Médecin découvreur : Hofer, « inventeur » de la nostalgie », Université de Genève, Faculté de médecine, Conférence du programme « D’Hippocrate au Docteur 2.0 Les rôles du médecin hier, aujourd’hui... et demain » Sous la direction des Professeurs Christian Lovis et Alexandre Wenger et du Docteur Radu Suci, 23 octobre 2014, <http://patrickdandrey.com/wp-content/uploads/2012/10/Dandrey-Nostalgie-Genève%CC%80ve.pdf> (dernière consultation le 28 juillet 2023).

Eshelman, Raoul, « ‘Introduction’ from Performatism, or the End of Postmodernism » (2008), in David Rudrum et Nicholas Stavris, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 113-116.

Foucault, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, n°54, 2004, 12-19.

Gelberger, Éloïse, « Déguisement et travestissement chez Shakespeare », *Études théâtrales*, vol. 36, n°2, 2006, 103-111.

Gilroy, Paul, « You Can’t Fool the Youths...Race and Class Formation in the 1980s », *Race and Class: Britain 81: Rebellion and Repression*, 23: 2/3, 1981-1982.

— « Black Cultural Politics: An Interview with Paul Gilroy by Timmy Lott », *Found Object* 4, 1994, 46-81.

Giudicelli, Xavier, « Illustrer *The Picture of Dorian Gray* : les paradoxes de la représentation », *Études anglaises*, janvier-mars 2009, vol. 62, n°1, 28-41.

Guignery, Vanessa, « Transfiguration des genres littéraires dans la littérature britannique contemporaine », in Monique Chassagnol et Guy Laprevotte, dirs., *Les Littératures de genre*, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 2002, 35-66.

Gruman, Paula, « Le Sexe unique, la norme du phallus et l’abjection de la femme chez Freud et Lacan », *Recherches en psychanalyse*, 2020/1 (n°29), 74-83,

<https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychoanalyse-2020-1-page-74.htm>
(dernière consultation le 29 juillet 2023).

Hassan, Ihab, « Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust » (2003), in David Rudrum et Nicholas Stavris, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 13-29.

Hofer, Johannes, *Dissertatio medica de nostalgia*, Bâle, 1688, traduit par Anspach Carolyn Kiser, « Medical Dissertation on Nostalgia by Johannes Hofer, 1688 », *Bulletin of the Institute of the History of Medicine*, vol. 2, n°6, 1934, 376-391.

Hutcheon, Linda, « Gone Forever, But Here To Stay: The Legacy of the Postmodern », in David Rudrum et Nicholas Stavris, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 10-12.

Le Blanc, Guillaume, « To be is to be perceived, not to be is not to be perceived », *Études britanniques contemporaines*, 61, 2021, <https://doi.org/10.4000/ebc.10944> (dernière consultation le 31 juillet 2023).

Lévy, Paule, « Écriture et trauma dans « The Giant Wistaria » : Quand Charlotte Perkins Gilman revisite le gothique », *Sillages critiques*, 19, 2015, <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.4273> (dernière consultation le 29 juillet 2023).

Lowenthal, David, « Nostalgia Tells It Like It Wasn't », in Christopher Shaw et Malcolm Chase, dirs., *The Imagined Past: History and Nostalgia*, 1989, Manchester, Manchester UP, 18-32.

James, David et Seshagiri, Urmila, « Metamodernism: Narratives of Continuity and Revolution », *PMLA*, 129 (1), 2014, 87-100.

Kirby, Alan, « The Death of Postmodernism and Beyond », *Philosophy Now*, Issue 58, November/December 2006, 34-37.

Lipotevsky, Gilles, « Time Against Time, or The Hypermodern Society », in David Rudrum et Nicholas Stavris, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 153-172.

Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 1975, 438-448.

Rancière, Jacques, « Littérature, politique, esthétique. Aux abords de la mésentente démocratique » (2000), in *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Amsterdam, 2009.

Ray, Sangeeta, « The Nation in Performance: Bhabha, Mukherjee and Kureishi », in Monika Fludernik, dir., *Hybridity and Postcolonialism: Twentieth Century Indian Literature*, Tübingen, Stauffenburg, 1998, 219-238.

Spivak, Gayatri Chakravorty, « Can the subaltern speak? », in Patrick Williams et Laura Chrisman, dirs., *Colonial Discourse and Post-colonial Theory*, New York, Colombia University Press, 1994, 66-111.

Stavris, Nicholas, « The Anxieties of the Present », in David Rudrum et Nicholas Stavris, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 349-364.

Stierstorfer, Klaus, « Introduction: Beyond Postmodernism – Contingent Referentiality? », in Klaus Stierstorfer, dir., *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*, Berlin, Walter de Gruyter, 2003, 1-10.

Tollance, Pascale, « Lieu et non-lieu dans *Wish You Were Here* de Graham Swift », The Imaginaries of Space, *Études britanniques contemporaines*, 47, 2014, <https://journals.openedition.org/ebc/1772> (dernière consultation le 10 août 2023).

Toth, Josh et Brooks, Neil, « Introduction: a Wake and Renewed », 2007, in David Rudrum et Nicholas Stavris, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 209-218.

Toth, Josh, « *from* The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary », in David Rudrum et Nicholas Stavris, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 219-249.

— « Toni Morrison's *Beloved* and the Rise of Historioplasmic Metafiction », in Robin Van den Akker, Alison Gibbons et Timotheus Vermeulen, dirs., *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*, London, Rowman and Littlefield, 2017, 41-54.

Van den Akker, Robin et Vermeulen, Timotheus, « Notes on Metamodernism », *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 2, 2010, 1-14.

— « Notes on Metamodernism », in David Rudrum et Nicholas Stavris, dirs., *Supplanting the Postmodern: An Anthology on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, London, Bloomsbury, 2015, 309-329.

Vaessen, Thomas et van Dijk, Yra, « Introduction: European Writers Reconsidering the Postmodern Heritage », in Vaessen, Thomas et Yra van Dijk,

dirs., *Reconsidering the Postmodern: European Literature Beyond Relativivism*, Amsterdam UP, 2011, 7-24.

Walezak, Émilie, « Satire Revised in Light of Thatcherism in Rose Tremain's *Restoration* », *Études britanniques contemporaines*, 51, 2016, <https://doi.org/10.4000/ebc.3373> (dernière consultation le 11 août 2023).

Articles de presse

Donadia, Rachel, « My Beautiful London », *New York Times Magazine*, 8 August 2008, <https://www.nytimes.com/2008/08/10/magazine/10kureishi-t.html> (dernière consultation le 30 août 2023).

Judd, Elizabeth, « After School », *Atlantic Monthly*, June 2005, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2005/06/after-school/303987/> (dernière consultation le 1 juin 2023).

Knight, Lucy, « Hanif Kureishi to Publish Memoir about Accident that Left him Paralysed », *The Guardian*, 18 April 2023, <https://www.theguardian.com/books/2023/apr/18/hanif-kureishi-to-publish-memoir-about-accident-that-left-him-paralysed-shattered> (dernière consultation le 31 juillet 2023).

Lehman, Chris, « Dazed and Confused », *Washington Post Book World*, 3 March, 2002.

Searle, Adrian, « The Richest and Most Generous Tate Triennial Yet », *The Guardian*, 3 February 2009, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/02/altermodern-tate-triennial> (dernière consultation le 12 Juillet 2023).

Vincent, Sally, « A Bit of Rotter », *Guardian Weekend*, 23 February 2001, <https://www.theguardian.com/books/2001/feb/24/fiction.jonathancoe1> (dernière consultation le 12 août 2023).

Walton, James, « Jonathan Coe: Poking Fun at Broken Britain », *The Telegraph*, 1 November 2015, <https://www.telegraph.co.uk/books/authors/jonathan-coe-interview-number-eleven/> (dernière consultation le 20 août 2023).

Appels à communications

Prete, Antonio, « La nostalgie dans tous ses états », Appel à communications, Colloque Nancy, Université de Lorraine, 30 novembre 2017, <https://emma.hypotheses.org/files/2017/03/La-nostalgie-dans-tous-ses-e%CC%81tats.pdf> (dernière consultation le 29 août 2023).

Émissions vidéos et radios, films cités

Chaffey, Don, *One Million Years Before Christ*, Associated British Picture Corporation, 1966.

Chéreau, Patrice, *Intimacy*, Studiocanal, 2001.

Coe, Jonathan, « La Grande Librairie », *France 5*, 2020, <https://www.france.tv/france-5/la-grande-librairie/la-grande-librairie-saison-12/1079593-le-coeur-de-l-angleterre-le-brexit-vu-par-le-romancier-anglais-jonathan-coe.html> (dernière consultation le 5 juin 2020).

— « Jonathan Coe: The Way We Think About Gender Is Changing », *BBC News*, 14 January 2019, <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-46866234> (dernière consultation le 10 septembre 2022).

Regard, Frédéric, « Naît-on femme ou homme, ou le devient-on ? », Programme : Féminismes, plusieurs voix, un seul combat ?, *Histoires de comprendre*, <https://vimeo.com/694324042/795a3dc855> (dernière consultation le 30 septembre 2022)

« Hanif Kureishi on the couch », *Independent*, 2 February 2009, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/hanif-kureishi-on-the-couch-1522837.html> (dernière consultation le 31 juillet 2023).

Entretiens

Gilroy, Paul, « Black Cultural Politics: An Interview with Paul Gilroy by Timmy Lott », *Found Object* 4: 46-81, 1994.

Grugier, Maxence, « Jonathan Coe en interview. La méthode Coe », 16 février 2006, <http://livres.fluctuat.net/jonathan-coe/interviews/464-la-methode-coe.html#> (dernière consultation le 30 juillet 2023).

Guignery, Vanessa, « Laughing Out Loud with Jonathan Coe: A Conversation », *Études britanniques contemporaines*, 51, 2016, <http://journals.openedition.org/ebc/3371> (dernière consultation le 20 juillet 2023).

— « An Interview with Jonathan Coe—Looking Backwards and Forwards », *Études britanniques contemporaines*, 54, 2018, <https://doi.org/10.4000/ebc.4396> (dernière consultation le 19 septembre 2022).

INDEX

Index des noms propres

A

Aparicio · 229, 396
Ashcroft · 98, 391

B

Bakthine · 99, 100, 127, 325, 393
Baldick · 265, 393
Baudrillard · 22, 382, 393
Behrent · 243, 396
Bentley · 23, 392
Berkeley · 369, 370, 393
Bernard · 160, 162, 392
Bhabha · 97, 98, 101, 191, 391, 399
Bissell · 165, 396
Blanchot · 17, 371, 393
Blau DuPlessis · 224, 393
Boisclair · 224, 231, 232, 233, 237, 396
Bourriaud · 24, 29, 65, 68, 142, 150, 396
Bouvier · 366, 393
Boym · 163, 164, 393
Bradbury · 63, 74, 392
Bradford · 31, 135, 392
Bres · 328, 396
Brooks · 27, 63, 64, 65, 67, 399
Bryant · 165, 396
Buchanan · 40, 191, 254, 389
Butler · 51, 222, 224, 233, 239, 393

C

Caruth · 279, 393
Chéreau · 220, 221, 401
Childish · 27, 66, 375, 397
Childs · 89, 390
Connor · 66, 205, 206, 375, 397

D

Dandrey · 143, 166, 397
Davis · 165, 393
de Cacqueray · 111, 112, 389
Derrida · 52, 65, 137, 183, 243, 244, 394, 396
Docherty · 18, 19, 20, 390
Donadia · 207, 400
Döring · 107, 389, 391
Doyle · 106, 154, 171, 389

Ducrot · 327, 394
Duval · 184, 341, 394

E

Esch Jakob · 41, 389
Escoubas · 186, 394
Eshelman · 27, 29, 59, 397

F

Fielding · 82, 86, 325, 386
Foucault · 54, 397
Frye · 248, 394

G

Gallix · 41, 359, 389
Ganteau · 7, 154, 249, 277, 278, 343, 387, 392, 394
Gelberger · 231, 397
Genette · 326, 394
Gibbons · 27, 161, 391, 399
Gilroy · 117, 190, 249, 391, 394, 397, 401
Giudicelli · 43, 44, 397
Goldman · 76, 394
Griffiths · 98, 391
Grugier · 347, 401
Gruman · 229, 397
Guignery · 7, 31, 34, 35, 36, 47, 82, 83, 99, 144, 148, 154, 161, 237, 238, 247, 249, 257, 258, 264, 267, 273, 332, 339, 344, 387, 391, 392, 397, 401

H

Halbwachs · 160, 394
Hassan · 24, 26, 59, 61, 63, 68, 176, 203, 390, 398
Herzfeld · 165, 394
Hill · 206, 310, 394
Hita · 359, 389
Hofer · 141, 143, 166, 397, 398
Holland · 72, 390
Holmes · 155, 161, 165, 394
Hutcheon · 21, 24, 26, 27, 28, 51, 59, 60, 61, 62, 63, 87, 90, 91, 93, 160, 166, 390, 394, 398
Hutchinson · 341, 392

J

James · 72, 77, 394, 398
 Jameson · 21, 22, 24, 28, 156, 164, 165, 166,
 205, 382, 390
 Jankélévitch · 143, 156, 394
 Jena · 191, 389
 Jouenne · 285, 395
 Joyce · 74, 77, 154
 Judd · 346, 400

K

Kaleta · 38, 39, 98, 151, 175, 186, 193, 247,
 250, 252, 358, 389
 Kirby · 24, 27, 29, 66, 68, 142, 375, 398

L

Lacan · 211, 212, 229, 230, 395, 397
 Lawrence · 74, 299, 303, 344, 347, 386
 Le Blanc · 276, 278, 369, 395, 398
 Levenson · 77, 390
 Lévy · 279, 398
 Lhéréité · 243, 396
 Lipotevsky · 59, 66, 68, 142, 156, 375, 390,
 398
 Lowenthal · 165, 398
 Lusin · 297, 298, 302, 387
 Lyotard · 21, 22, 59, 66, 382, 395

M

Maalouf · 176, 395
 Marsh · 183, 184, 392
 Martinez · 184, 341, 394
 McHale · 20, 21, 22, 28, 59, 265, 390
 Mellet · 7, 34, 35, 44, 178, 182, 183, 186, 187,
 249, 269, 273, 332, 342, 343, 347, 348,
 350, 351, 352, 353, 355, 387, 390
 Moore-Gilbert · 39, 85, 103, 171, 312, 316,
 320, 389
 Moseley · 35, 132, 353
 Mulvey · 364, 398

N

Nowakowska · 328, 396

O

Ommundsen · 90, 262, 395

P

Pauly · 347, 388
 Pechriggl · 233, 395
 Perec · 47, 48, 395
 Porée · 41, 106, 317, 318, 357, 358, 360, 389
 Prabhu · 99, 391
 Prete · 141, 400

R

Rancière · 33, 48, 49, 69, 70, 265, 281, 282,
 283, 352, 355, 375, 376, 382, 395, 398
 Ray · 110, 191, 399
 Regard · 212, 401
 Reichl · 106, 107, 308, 314, 389
 Rudrum · 24, 25, 26, 27, 65, 66, 142, 150, 390,
 396, 397, 398, 399

S

Saïd · 97, 109, 110, 391
 Saint-Martin · 224, 231, 232, 233, 237, 396
 Schoene · 199, 389
 Seshagiri · 72, 398
 Spivak · 97, 119, 123, 274, 395, 399
 Stavris · 24, 25, 26, 27, 65, 66, 142, 150, 390,
 396, 397, 398, 399
 Stein · 98, 391
 Sterne · 86, 386
 Stierstorfer · 64, 399
 Stoller · 51, 395

T

Tew · 35, 36, 75, 148, 149, 267, 281, 282, 283,
 296, 335, 339, 387, 388, 392
 Thomas · 40, 191, 202, 389
 Thomson · 27, 66, 375, 397
 Thurschwell · 35, 75, 83, 178, 281, 349, 388
 Tiffin · 97, 98, 391
 Tollance · 7, 146, 324, 399
 Toth · 24, 27, 63, 64, 65, 67, 68, 142, 161, 399

V

Vaessen · 72, 399

van den Akker · 18, 24, 27, 28, 29, 30, 44, 46,
52, 60, 62, 66, 67, 68, 72, 73, 150, 160, 161,
166, 167, 187, 223, 376, 377, 391, 399,
410

van Dijk · 72, 399

Vermeulen · 18, 24, 27, 28, 29, 30, 44, 46, 52,
60, 62, 66, 67, 68, 72, 73, 150, 160, 161,
166, 167, 187, 223, 376, 377, 391, 399,
410

W

Walezak · 7, 268, 269, 400

Walton · 149, 400

Waugh · 28, 87, 89, 395

Weil · 355, 396

Wolf · 265, 396

Woolf · 74, 75, 76, 265, 390, 394

Y

Young · 77, 99, 100, 391

Yousaf · 39, 40, 98, 109, 118, 190, 305, 309,
312, 319, 389

Z

Zaoui · 264, 396

Index du corpus

9

9th & 13th · 155, 385

A

A Theft: My Con Man · 196, 386

A Touch of Love · 178, 236, 328, 344, 355, 385

I

Intimacy · 37, 165, 168, 170, 172, 176, 196, 207, 220, 221, 223, 240, 319, 357, 385, 394, 401

M

Marginal Notes, Doubtful Statements · 34, 82, 144, 156, 161, 185, 255, 284, 332, 351, 371, 385

Middle England · 18, 36, 74, 75, 77, 80, 81, 84, 88, 93, 94, 118, 127, 128, 131, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 160, 162, 164, 175, 177, 179, 180, 181, 183, 188, 220, 234, 236, 248, 258, 259, 264, 266, 270, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 292, 293, 294, 296, 299, 300, 302, 329, 333, 335, 336, 338, 344, 346, 345, 349, 351, 379, 385

Mr Wilder and Me · 161, 162, 339, 340, 349, 385

N

Number 11 · 18, 36, 74, 76, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 144, 148, 149, 150, 155, 157, 158, 160, 161, 178, 179, 236, 237, 238, 248, 249, 256, 258, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 293, 296, 297, 298, 299, 302, 329, 330, 335, 339, 349, 350, 351, 379, 385, 387, 388

S

Something to Tell You · 40, 200, 385

T

The Accidental Woman · 177, 181, 237, 328, 344, 385

The Black Album · 18, 37, 84, 85, 102, 104, 106, 112, 114, 120, 123, 125, 151, 152, 169, 172, 175, 192, 200, 207, 213, 216, 218, 226, 228, 230, 231, 240, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 264, 284, 308, 309, 313, 319, 385

The Body · 200, 385

The Buddha of Suburbia · 18, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 84, 85, 94, 97, 98, 102, 103, 106, 107, 109, 111, 112, 114, 118, 120, 121, 123, 126, 151, 152, 168, 169, 171, 172, 175, 177, 182, 189, 190, 191, 192, 199, 203, 207, 212, 213, 218, 219, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 250, 252, 254, 255, 266, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 318, 319, 320, 323, 357, 358, 359, 360, 365, 366, 367, 368, 372, 381, 385, 389

The Dwarves of Death · 344, 345, 385

The House of Sleep · 82, 161, 234, 236, 237, 275, 345, 350, 355, 385

The Last Word · 18, 37, 40, 89, 95, 121, 126, 152, 193, 194, 195, 196, 218, 221, 223, 240, 319, 365, 370, 385

The Nothing · 18, 37, 40, 94, 95, 126, 153, 168, 169, 194, 195, 196, 207, 216, 217, 221, 223, 239, 240, 319, 357, 362, 364, 365, 366, 367, 369, 372, 385

The Rain Before it Falls · 76, 160, 161, 162, 237, 238, 275, 280, 345, 351, 352, 353, 354, 355, 385

The Rotters' Club · 17, 31, 74, 77, 78, 80, 88, 118, 127, 132, 136, 137, 147, 177, 182, 236, 237, 257, 284, 349, 351, 385

The Terrible Privacy of Maxwell Sim · 150, 178, 236, 237, 275, 344, 346, 351, 385

W

What a Carve Up! · 17, 21, 31, 33, 35, 36, 54, 76, 80, 82, 83, 91, 93, 94, 144, 154, 155, 157, 178, 182, 183, 236, 247, 248, 255, 256, 257, 258, 259, 267, 279, 281, 284, 296, 325, 330, 331, 338, 339, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 379, 385

Résumé

Esthétique et politique d'une oscillation métamoderniste dans les romans de Jonathan Coe et de Hanif Kureishi

Concept théorisé par Robin van den Akker et Timotheus Vermeulen à partir de 2009, le métamodernisme développe l'idée que la littérature contemporaine a pour principale caractéristique l'oscillation entre des pôles contraires, notamment entre des éléments appartenant à deux courants – le postmodernisme et le modernisme – que les deux chercheurs construisent en opposition. Le motif de l'oscillation s'avère un élément constitutif des romans de Jonathan Coe et de Hanif Kureishi publiés entre 1990 et 2018, permettant de porter un regard nouveau sur les interactions entre esthétique et politique, et ce, dans différents champs : classe sociale, sexe, genre sexué (« gender ») et genre littéraire, théorie critique, espace, temps et narration. Partant de ce constat, cette étude vise à conceptualiser l'oscillation tant sur un plan esthétique que politique dans le but d'interroger les différents discours annonçant la fin du postmodernisme en portant une attention particulière au métamodernisme, ainsi que de repenser les étiquettes – postmoderne et postcoloniale – généralement associées à la fiction romanesque de Coe et Kureishi. Ce travail a pour but de montrer que l'esthétique de l'oscillation révèle des stratégies politiques déconstruisant certains mouvements et courants littéraires ainsi que les articulations pensées entre ces derniers – rupture ou continuité – pour offrir un paradigme davantage ancré dans le prolongement et la continuation. Permettant d'éconduire toute tentative d'historicisation culturelle et littéraire, l'oscillation paraît être un outil critique soulignant les failles épistémologiques et méthodologiques de certains cadres théoriques en montrant leur tendance à figer des caractéristiques dans le temps et dans l'espace, donnant ainsi l'occasion de mieux sonder les espaces de l'entre et de l'écart dans la littérature britannique contemporaine. Quand bien même nous serions dans une phase transitoire, comme l'avancent les tenants du métamodernisme, notre réflexion suggère que toute périodisation littéraire et culturelle présente ses limites et se révèle en outre propice à une course terminologique aussi réductrice que catégorisante. Nombreuses sont les caractéristiques du réalisme, du modernisme ou encore du postmodernisme présentes dans notre corpus et activées par l'esthétique et la politique de l'oscillation, qui indiquent que la rupture entre ces mouvements et le débat actuel sur la mort du postmodernisme sont à relativiser.

Mots clefs : Postmodernisme, Métamodernisme, Oscillation, Jonathan Coe, Hanif Kureishi

Abstract

The Aesthetics and Politics of a Metamodernist Oscillation in the Novels of Jonathan Coe and Hanif Kureishi

A concept theorised by Robin van den Akker and Timotheus Vermeulen from 2009, metamodernism posits that contemporary literature is characterised by an oscillation between contrary poles, more particularly between elements related to two literary currents – postmodernism and modernism – built in opposition by the two researchers. When analysing the novels by Jonathan Coe and Hanif Kureishi, published from 1990 to 2018, the motif of oscillation also proves to be a main feature of their works, enabling to look afresh at the interactions between aesthetics and politics, and this, in multifarious fields: social class, sex, gender, genre, critical theory, space, time and narration. Based on this observation, this work aims at conceptualising oscillation both at an aesthetic and a political level, in order to question the different reflections claiming the end of postmodernism by focusing first and foremost on metamodernism, as well as to reconsider the categories – postmodern and postcolonial – generally associated with the novels of Coe and Kureishi. This study intends to reveal that the aesthetics of oscillation shows political strategies which deconstruct literary movements and currents, along with the articulations thought between the latter – rupture or continuity – to suggest a paradigm more rooted in extension and continuation. Allowing to spurn any attempt to historicize culture and literature, oscillation appears to be a critical instrument underlining the epistemological and methodological faults of these theoretical frameworks by revealing their tendencies to freeze characteristics in time and space, so as to better test the in-between and the rift in contemporary British literature. Even though metamodernism puts forward that we are in a transitional phase, our reflection conveys that any literary and cultural periodization presents limits and turns out to be an environment conducive to a terminological race which proves as reducing as categorising. Many realistic, modernist, postmodern characteristics are present in our corpus and boosted through the aesthetics and politics of oscillation, which indicates that the rupture between these movements and the current debate over the death of postmodernism are to be taken cautiously.

Keywords : Postmodernism, Metamodernism, Oscillation, Jonathan Coe, Hanif Kureishi