Thèse de doctorat
Études du monde anglophone

Sébastien BLACHE

LE VERTIGE DES MARGES DANS L’ŒUVRE DE SALMAN RUSHDIE

STRATÉGIES MÉTAPHORIQUES ET MÉTONYMIIQUES

Thèse dirigée par M. le Professeur Marc Porée

Soutenue le 10 décembre 2009

Jury :

Vanessa Guignery
Claude Maisonnat
Alexis Tadié
À Rachael, sans qui rien n’aurait été possible. Pour son soutien sans faille, ses encouragements constants et son pragmatisme salutaire.
Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à M. le Professeur Marc Porée pour avoir accepté de diriger ma thèse. Il a fait preuve d’une grande patience et m’a de plus donné une deuxième chance. Je souhaite aussi le remercier pour la minutie avec laquelle il a lu et relu les chapitres, et pour ses annotations et suggestions, toutes plus précieuses les unes que les autres.

Je remercie le personnel de la British Library de Londres pour leur professionnalisme, leur dévouement et leur courtoisie.
### Abréviations

<table>
<thead>
<tr>
<th>Title</th>
<th>Abbreviation</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Grimus</td>
<td>G</td>
</tr>
<tr>
<td><em>Midnight’s Children</em></td>
<td>MC</td>
</tr>
<tr>
<td>Shame</td>
<td>S</td>
</tr>
<tr>
<td><em>The Satanic Verses</em></td>
<td>SV</td>
</tr>
<tr>
<td><em>The Wizard of Oz</em></td>
<td>WO</td>
</tr>
<tr>
<td><em>Imaginary Homelands</em></td>
<td>IH</td>
</tr>
<tr>
<td><em>Haroun and the Sea of Stories</em></td>
<td>H</td>
</tr>
<tr>
<td><em>The Moor’s Last Sigh</em></td>
<td>MLS</td>
</tr>
<tr>
<td><em>The Ground Beneath Her Feet</em></td>
<td>GBF</td>
</tr>
<tr>
<td><em>Step Across This Line</em></td>
<td>SATL</td>
</tr>
<tr>
<td><em>The Enchantress of Florence</em></td>
<td>EF</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Table des matières

Remerciements .......................................................................................................................3
Abréviations ...........................................................................................................................4
Introduction ............................................................................................................................6

Première Partie : Aux sources du vertige ..............................................................................28
  Chapitre Un : Vertiges de l’écriture ..................................................................................28
    1) *Grimus* ou la fièvre de l’anagramme .......................................................................28
    2) *Shame* ou le vertige du bord : brouillages ...............................................................50
    3) Les échanges dans *The Satanic Verses* .................................................................56
  Chapitre Deux : Tournoiement et énergie ....................................................................... 79
    1) Saleem, l’entropie interne et l’entonnoir (*Midnight’s Children*) .........................79
    2) Sufiya Zinobia ou la ligne de pente entropique de *Shame* ........................................87
    3) Le sable de Jahilia : l’entrelacs et le cercle (*The Satanic Verses*) ...........................96
    4) Tropismes des *Satanic Verses* ...............................................................................102

Deuxième Partie : Au cœur du vacillement .........................................................................125
  Chapitre Trois : Arrêt sur la charnière ............................................................................125
    1) Les lieux de l’entre-deux : topique du désordre dans *Midnight’s Children* ..........125
    2) Le ciel de la chute dans *The Satanic Verses* : de la métonymie à la métaphore. 134
    3) L’âme dans *The Satanic Verses* : continuité ovidienne et rupture lucrétienne ? 150
    4) L’exploration de la ligne dans *The Moor’s Last Sigh* ............................................167
    5) La membrane dans *The Ground Beneath Her Feet* .............................................189
  Chapitre Quatre : Contiguïté et rupture .......................................................................197
    1) *Haroun and the Sea of Stories* ou le désordre baroque de l’eau .........................197
    2) *The Ground Beneath Her Feet*, ou le « chant fractal » du monde .......................211

Troisième Partie : La dérive métaphorique ......................................................................223
  Chapitre Cinq : Métaphores de l’écriture ...................................................................223
    1) Supports de la représentation dans *Midnight’s Children* ..................................223
    2) L’écriture-pan dans *Shame* : la séquence des châles .........................................244
  Chapitre Six : Rhétorique de l’excès ..........................................................................254
    1) La course entropique et métaphorique encadrée par la *discordia concors* dans  
       *The Moor’s Last Sigh* .............................................................................................254
    2) La « surtuerie métaphorique » dans *The Ground Beneath Her Feet* ..................273

Conclusion .....................................................................................................................305
Bibliographie ..................................................................................................................330
Résumé en français .............................................................................................................354
Résumé en anglais ..............................................................................................................354
Introduction

Le terme *baroque*, galvaudé aujourd’hui dans son usage, revêt divers sens étymologiques. Selon Wölfflin, avec Diderot, il relève toujours de l’écart avec la norme, de l’anormalité car il force le trait jusqu’à l’excès et connoté l’irrégulier.

Il s’est incarné dans un espace-temps et dans des œuvres spécifiques. Les ouvrages choisissent tous pour point de départ la place Navone à Rome, avec la Fontaine des Fleuves, et non loin, l’église Sainte-Agnès. Plusieurs métaphores font de cette place et de ses environs « l’ombilic, le creuset, l’épicentre » du baroque, qui ancre ainsi sa naissance dans les arts plastiques. Deux artistes, Borromini et Bernini (ou Le Bernin), se partagent la paternité du lieu. Le baroque appartient donc à l’origine à un complexe architecture-sculpture auquel vient s’y ajouter la peinture. Surtout, et c’est l’objet de la démonstration de Jean Rousset, il se projette dans la littérature. Circé et le paon sont à ses yeux les deux figures tutélaires du baroque littéraire : Circé évoque l’enchanteresse qui ensorcelle Ulysse et ses compagnons et les transforme en pourceaux dans *L’Odyssée* d’Homère. Le paon, par sa roue multicolore,

---


3 FERNANDEZ, *ibid.*, p. 80. La métaphore tellurique indique ne serait-ce qu’implicite que la propagation du séisme qu’est le baroque lui est congruente.

symbolise le spectaculaire.\(^1\) C’est la première migration du baroque, de son centre vital vers la périphérie, vers la littérature. Pendant la période allant du milieu du XVI\(^{ème}\) siècle au milieu du XVII\(^{ème}\) siècle, il se déplace d’un complexe artistique à un autre, de la plastique à la représentation verbale. En posant le baroque littéraire comme central, Jean Rousset inverse le mouvement centrifuge et en fait un mouvement centripète, partant du baroque littéraire au baroque borrominien ou berninien. Il dégage ainsi quatre critères généraux :

1. **L’instabilité**
   d’un équilibre en voie de se défaire pour se refaire, de surfaces qui se gonflent ou se rompent, de formes évanescentes, de courbes et de spirales.

2. **La mobilité**
   d’œuvres en mouvement qui exigent du spectateur qu’il se mette lui-même en mouvement et multiplie les points de vue (vision multiple).

3. **La métamorphose**
   ou, plus précisément : l’unité mouvante d’un ensemble multiforme en voie de métamorphose.

4. **La domination du décor**
   c’est-à-dire la soumission de la fonction au décor, la substitution à la structure d’un réseau d’apparances fuyantes, d’un jeu d’illusions.\(^2\)

Il est alors possible de développer et d’étendre le champ d’application du baroque. La recherche d’un équilibre instable lui est centrale. Le « fugace »\(^3\), ou l’éphémère, le caractérise au sein de formes qui se composent et se recomposent, qui se substituent aux unes et aux autres dans d’incessantes métamorphoses. Un monde précaire sert de cadre à l’imagination stimulée par l’écoulement, la surcharge, l’accumulation et la luxuriance. La force des représentations provient du maniement des contraires qui se juxtaposent tout en s’opposant : la vie et la mort, le haut et le bas, l’illusion et la réalité, enfin le poids et la légèreté. Tout est sur le point de basculer : ce chancellement est mis en scène par l’omniprésence de l’eau, substance labile et fuyante à la fécondité métaphorique. Surface où se réfléchit le monde, elle ordonne les paradigmes du double et du renversement. Vertige et mouvement se côtoient dans

---

\(^{1}\) ROUSSET, *op. cit.*, p. 229 : « Circé et le Paon, la métamorphose et l’ostentation : voilà le commencement et la fin du parcours accompli à travers le siècle baroque. […] Circé, appuyée sur Protée, indique la voie au bout de laquelle s’érige la figure mouvante, illusoire et décorative du Paon. »


un tournoiement sans fin, dans une fuite facilitée par la pléthore de substance volatiles ou ondoyantes : plumes, ailes du vent, paille, ondes de la mer, feuilles composent ce champ sémantique et référentiel et sont les différents vecteurs de cette dissolution des formes, de cet évanouissement en forme d’envol. L’impermanence règne, qui renvoie métaphoriquement à la condition humaine perçue comme un « entre-deux ». Enfin, le baroque se définit par son art du mélange et de l’ornement. L’embellissement et l’enrichissement participent d’une esthétique de l’excès et de l’inconstance.1

Cependant, le baroque ne se limite ni à Rome 1630, pour paraphraser le titre du livre d’Yves Bonnefoy, ni à un siècle précis. Il est certes enchâssé dans une conjonction spatio-temporelle précise mais il n’y est pas enfermé. Jean Rousset, commentant La vie des formes d’Henri Focillon, admet, dans une note, que le baroque peut se transporter hors du siècle auquel il est habituellement associé : « Voici donc un Baroque qui est une constante, réapparaissant d’époque en époque à travers l’histoire […], mais avec toutes sortes de différences.2 » Dominique Fernandez va plus loin, qui refuse absolument de le figer dans un moment ou dans un lieu précis. « Non : le baroque n’est pas seulement un pan de l’histoire de l’art, c’est aussi une catégorie mentale. […] Il y a un baroque de la fin du XIXe siècle, comme il y a un baroque grec.3 » Celui-ci se dissémine ainsi en Europe d’un art à l’autre, d’un pays à l’autre, le long du « croissant baroque4 » qui va de l’Italie à l’Allemagne du Sud et à la République tchèque, en passant par une partie de la Suisse et l’Autriche.5 Ceci correspond à la deuxième migration du baroque, qui démontre sa capacité à essaimer et à se disperser pendant

2 ROUSSET, ibid., p. 284. De plus, avancer l’idée que le baroque architectural est un « gothique continué, mais bouleversé » (p. 91) revient déjà à accepter implicitement que la même chose advient en aval, à partir du baroque, et qu’il se retrouve, certes altéré, mais présent en partie, en esprit, dans des œuvres postérieures et d’autres mouvements, des siècles plus tard.
4 Dominique Fernandez explique qu’il emprunte cette idée à Pierre Charpentrat, qu’il expose dans Baroque. (FERNANDEZ, ibid., p. 131)
5 FERNANDEZ, ibid., p. 591.
un moment historique cohérent et relativement court. Il fait alors son retour sous des formes pures, ou impures. Dans le sillage de sa filiation, deux autres formes abâtardies s’imposent, en Europe mais aussi en Amérique latine : le rococo, « boursouflure du baroque1 » et le kitsch. Elles témoignent de la puissance du mouvement initial et de son rôle de tremplin. Il n’y a donc pas d’essence, mais des constantes, qui témoignent chacune d’une permanence (non-ontologique) des formes du baroque.2

Au sein du baroque intervient pour la première fois dans l’histoire de l’art la fin du compartimentage : « tous les arts mettent leurs ressources en commun, franchissent les frontières qui les séparaient et s’empruntent leurs effets.3 » Cette fluidité intrinsèque et extrinsèque articule l’intérieur et l’extérieur. Elle rappelle que c’est de la périphérie qu’est venue sa dénomination. Le terme même de baroque a été forgé a posteriori pour rendre compte d’une certaine décadence de l’art4 et tenter de cerner un mouvement rétrospectivement difficile à délimiter : il a donc effectué une migration entre les siècles, en plus de la migration purement spatiale. Marc Fumaroli propose, pour mieux rendre compte du concept, d’utiliser asianisme, terme contemporain de l’époque baroque et emprunté à l’humanisme, et ce, dans une analyse parallèle et contrastive du baroque et du classicisme :


1 FERNANDEZ, op. cit., p. 265.
4 FERNANDEZ, ibid., pp. 121-122 : Le baroque est « une notion inventée bien après coup, par les savants allemands de la fin du XIXe siècle. »
Le dessein n’est pas ici de substituer désormais systématiquement ce nouveau couple de termes aux traditionnels concepts de baroque et classicisme. Ce renouvellement de la distinction présente simplement l’avantage d’associer le baroque à l’Asie, et lui confère une orientalisation qui semble opératoire chez un écrivain tel que Salman Rushdie, né à Bombay, et pour qui l’Inde forme une source qui irrigue toute son œuvre. La définition contrastée de l’asianisme et de l’atticisme fait entrer le baroque dans un cadre rhétorique et narratif, et donc littéraire. Surtout, elle permet de définir un cadre à l’intérieur duquel la prose de Salman Rushdie s’articule. Celle-ci oscille entre l’adoption des règles classiques de la narration et du réalisme, et, d’autre part, la transgression de ces limites. La greffe d’un monde imaginaire débordant, les nombreuses entorses à la vectorialité du récit, qui se déploie dans un foisonnement de récits et servo-récits, attirent l’attention sur cette qualité de pli.1 En termes strictement rhétoriques et empruntés à l’antiquité, asianisme et atticisme couvrent une surface théorique large :

L’histoire de la rhétorique nous enseigne que l’asianisme apparaît plus souvent lié au genre démonstratif et au style moyen, que l’un et l’autre visent à plaire autant qu’à persuader, à susciter l’étonnement et l’admiration plus encore qu’à convaincre. On pourrait aller jusqu’à dire que l’asianisme tend à faire entrer le style simple (celui de la narration, par exemple) et le grand style (celui de la délibération) dans la sphère du démonstratif et du style moyen. […] En revanche, l’atticisme apparaît le plus souvent lié au style simple de la narratio et de la probatio, et il vise à persuader plus qu’à plaire et émouvoir. […] Il procède à une sorte de déflation du style moyen qui le rapproche autant que possible du style simple, lorsqu’il s’agit de célébrer. Et sa conception du grand style est elle aussi interne au style simple, dont il ne serait qu’une modalité paradoxale. Aussi, toujours à raisonner à ce niveau de généralité, asianisme et atticisme se distinguent par leur conception du sublime : l’asianisme le trouve dans un faisceau de styles conjugués pour obtenir le plus puissant effet festif ; l’atticisme le cherche dans un dépouillement de moyens, au plus près du style simple, dans un climat de sobriété et de dégrisement.2

1 Nul n’a mieux résumé, à nos yeux, la spécificité du style rushdien que Laura Moss : « This style is multi-layered, combining a punning sense of humour ; self-reflexive metafiction ; fragmented spatiotemporal shifts ; a disjointed and non-linear chronology ; analepsis and prolepsis ; impeding and retarding devices ; hyperbolic, twisted, and telescopic language ; the exploitation of “real” historical personages beside fictional characters ; a picaresque autobiography with a rhetorical narrator ; a direct reader address, and a regenerative style of storytelling. » (MOSS Laura, « “Forget those damnfool realists !” Salman Rushdie’s Self-Parody as the Magic Realist’s “Last Sigh” », ARIEL: A Review of International English Literature, 29, N° 4, octobre 1998, p. 123.) Haroun and the Sea of Stories ne rentre pas totalement dans cette configuration de traits caractéroplogiques car sa facture plus classique – c’est un conte – le place à part vis-à-vis des autres romans. De plus, ce n’est pas une autobiographie, non plus que Shame.

Une série d’oppositions se dégage de cette longue citation : l’emphase et la retenue sont un premier couple d’opposés. Puis viennent l’inflation, marque de l’asianisme, et la déflation, marque de l’atticisme. Le récit sobre de l’atticisme, qui correspond à la facture classique et réaliste du roman, est annexé par l’asianisme et l’excès de son imagination pour y soustraire la dimension objective et la remplacer par une dimension fortement subjective, fondée sur l’étonnement et l’admiration. Enfin, la recherche du sublime par les techniques du mélange et du faisceau perçues chez l’asianisme, convient pour caractériser le style rushdien, d’une part, du fait de son attirance pour le bord, incarné par le sublime ici, étymologiquement sub-limen latin, « seuil », et d’autre part, parce que le mélange et le faisceau son des métaphores qui, en étant associées à la description de l’écriture rushdienne, ouvrent la voie à la troisième migration du baroque.

Pour Edouard Glissant, le baroque dispose des moyens de se transporter partout et à souhait. Le baroque est selon lui à intégrer dans une philosophie du « métissage des rives » et d’une conception de la racine « démultipliée », avec pour autre métaphore le rhizome. Chantre du nomadisme et du mélange, cet écrivain caribéen, qui vient des marges, à l’instar de Salman Rushdie, prône une identité extensive, qui s’amplifie et se complète dans sa rencontre et dans ses ramifications avec l’altérité. C’est ce qu’il nomme la « poétique de la relation », « selon laquelle toute identité s’étend dans un rapport à l’Autre. » Le « fécond métissage » promeut le composite. Dans cette « pensée de l’errance » et de l’exil érigé en vocation, « centre et périphérie s’équivalent » pour former le tracé d’un nomadisme circulaire vertigineux, qui va de périphérie en périphérie. La créolisation est le premier exemple de métissage réussi.

---

2 Il emprunte le rhizome à l’Anti-Œdipe de Deleuze et Guattari.
4 GLISSANT, Poétique II – L’intention poétique, p. 213.
La créolisation nous apparaît comme le métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés, les résultats imprévisibles. La créolisation diffracte, quand certains modes du métissage peuvent concentrer une fois encore. […] La créolisation emporte ainsi dans l’aventure du multilinguisme et dans l’éclatement inouï des cultures.1

L’extension et l’amplification caractérisent son mode de développement, dans un mouvement qui part des bords et qui se multiplie à l’infini, dans une Relation qui fait de ce qui est relié, « qui est le relayé mais aussi le relaté2 », le relatif. C’est dans ce cadre qu’intervient le second exemple de métissage réussi, celui du baroque, dont la force tient à plusieurs choses : « la dialectique de l’oral et de l’écrit, la pensée du multilinguisme, la balance de l’instant et de la durée, le questionnement des genres littéraires […], l’imaginaire non-projetant.3 » En plus de signer l’abolition de l’opposition entre centre et périphérie, celui-ci se constitue par une stratégie de détournement, qui permet de dessiner « la prolifération contrôlée par où l’univers déborde et pour nous se raconte.4 » La troisième migration du baroque correspond à deux incarnations, dans la nature et dans le monde. Edouard Glissant défend donc un baroque à la fois « naturalisé » et « mondialisé5 ». Extension et désordre (dérèglement) par rapport à un ordre sont ses deux faces :

Le temps fort de cette évolution est le métissage, dont la volonté baroque dévale le vertige : des styles, des langages, des cultures. Par la généralité de ce métissage, le baroque achève de se « naturaliser ». Ce qu’il dit désormais dans le monde, c’est le contact proliférant des « natures » diversifiées. Il « comprend » ou plutôt il donne avec ce mouvement du monde. Il n’est plus réaction, mais la résultante de toutes les esthétiques, de toutes les philosophies. Alors, il n’affirme pas seulement un art ou un style, mais plus outre, provoque un être-dans-le-monde.6

Le baroque historique ou dix-septièmiste fonde ainsi ce qu’il appelle un esprit ou une tendance qui s’est ramifiée et dont il est possible de voir la résurgence dans les arts et dans les sciences aujourd’hui. L’art baroque, présent dans la nature et dans la culture, représente une nouvelle philosophie, fondée sur l’incertitude, sur la dysharmonie devant l’harmonie

---

1 GLISSANT, ibid., p. 46.
2 GLISSANT, ibid., p. 31.
3 GLISSANT, ibid., p. 47.
4 GLISSANT, ibid., p. 50.
5 GLISSANT, ibid., pp. 52 et 91.
6 GLISSANT, ibid., pp. 92-93.
apparente, l’irrationnel devant le rationalisme. Il préfère faire appel au « contournement, […] à la prolifération, à la redondance d’espace, à ce qui bafoue l’unicité […] à ce qui exalte la quantité reprise infiniment\(^1\) ». Il correspond à l’origine à un moment de basculement et d’éclatement au cours duquel la science est ébranlée par les découvertes de Copernic et de Galilée : au géocentrisme se substitue l’héliocentrisme, ce qui remet en question les « notions mêmes de centre, de mouvement naturel, d’intégrité de la matière, de la prééminence du cercle.\(^2\) » Le corollaire en est l’avènement d’un nouvel ordre, avant la découverte d’un Nouveau Monde, fondé sur un renouvellement des catégories qui passe par leur remise en cause.

L’ordre cosmologique et symbolique du baroque ne sera plus le cercle mais l’ellipse dont on comprendra aisément la double fonction au plan de la structure (ellipse géométrique) et au plan de la figure (ellipse rhétorique).\(^3\)

La cosmologie de l’Europe baroque, qui tire aussi ses principes de l’astronomie de Kepler, place l’ellipse au croisement de plusieurs champs : celui de la géométrie tout d’abord, en tant qu’elle est la figure du cercle difforme, à deux centres, puis de la rhétorique, en tant qu’elle introduit le non-dit et rompt la continuité en introduisant la métaphore comme extension de l’ellipse. Ce trope opère un court-circuit catégoriel entre deux mots : le passage de l’un à l’autre se fait sans transition, sans intermédiaire. Son processus de production fait intervenir un déplacement d’un mot à un autre, tout en faisant pivoter un champ sémique vers un autre. D’une entité, elle affecte, par « attribution insolite\(^4\) », la totalité.

La métaphore […] exploite totalement le signe d’équivalence. Il y a non seulement saut d’un membre à l’autre, mais, en outre, l’esprit replie l’équation autour de sa charnière, amenant l’un sur l’autre les deux membres respectifs. La métaphore superpose deux champs sémiques à partir de l’identité de deux

---

\(^1\) GLISSANT, *op. cit.*, p. 91. C’est une conception étendue, extensive et inclusive que nous retenons ici, qui gouvernera les références faites non au néo-baroque, terme que nous ne retiendrons pas, mais simplement au baroque.


\(^3\) MOULIN CIVIL, *ibid.*, p. 42.

sèmes respectifs et, sur le plan de l’expression, elle use du signe linguistique qui désigne tout le champ sémique ; car, dans l’hénoncé, la substitution est indispensable pour qu’il y ait métaphore.¹

La métaphore se place en effet dans le postulat de la ressemblance et de la fusion des différences. La dualité semble s’estomper dans l’identité et dans l’équivalence la plus parfaite : cet excès de sens reporté sur le terme métaphorisé souligne le paradoxe accompagnant l’opération métaphorique, à savoir que dualité et identité coexistent.²

La métaphore résulte d’une opération intégrante ; elle est même, essentiellement, cette opération intégranante en acte. La densité métaphorique provient justement du fait que le terme métaphorique surcharge de tout son ensemble propre […] le terme métaphorisé.³

Cette projection d’un champ sémique dans un autre a trait à la prédication.⁴ C’est ce qui constitue sa « différence de fécondité⁵ » dans le discours et sa capacité à faire visualiser : d’où son rôle de catalyseur de l’imagination. C’est donc dans la dialectique de l’absence et de la présence, qui rappelle celle de l’ellipse, que la métaphore, comme toute figure⁶, introduit un vertige : vertige du sens, vertige des mots, vertige provoqué par le déplacement du sens d’un mot vers l’autre. Le mouvement effectué est à la fois éloignement et rapprochement : en effet, tout dépend du référent, comme on dirait en sciences physiques. Du point de vue de l’origine ou du centre, c’est un éloignement ; du point de vue de la destination ou de la périphérie, c’est un dés-éloignement. La figure, métaphore corporelle, agit donc entre les bords, métaphore spatiale. Cet espace forme le corps de la polysémie, où l’absence et la présence coexistent, tout comme le proche et le lointain. Le dédoublement du langage instauré par le trope préside à un tournoiement du sens⁷ et des contraires.

² C’est aussi ce qui la différencie de la comparaison, qui conserve explicitement l’idée de dualité en mettant en évidence l’opérateur de comparaison.
³ HENRY, op. cit., p. 67.
⁴ RICŒUR, op. cit., p. 140.
⁵ RICŒUR, ibid., p. 170.
⁶ Pour Ricœur, la figure a une amplitude plus grande que le trope, qui a une « dépendance au mot » plus marquée. La figure « fait indifféremment référence au mot, à l’énoncé, au discours. » (op. cit., p. 72). Nous emploierons par la suite les deux termes indifféremment, que nous considérerons comme synonymes. Le figural ouvre l’espace du vertige verbal.
⁷ Vertere signifie en latin « tourner », d’où le terme vertige.
Ce qu’on peut retenir de la vieille rhétorique, ce n’est donc pas son contenu, c’est son exemple, sa forme, son idée paradoxale de la Littérature comme un ordre fondé sur l’ambiguïté des signes, sur l’espace exigu, mais vertigineux, qui s’ouvre entre deux mots de même sens, deux sens d’un même mot : deux langages du même langage.¹

Cet entre-deux sémantique ouvert par la rhétorique se projette chez Salman Rushdie dans la réalité contextuelle, dans des lieux de l’entre-deux où le mouvement est omniprésent, et s’incarne dans l’avatar humain de la migration : le migrant.

La parole de l’étranger ne peut compter que sur sa force rhétorique nue, sur l’immanence des désirs qu’il y a investis. Mais elle est dépourvue de tout appui de la réalité extérieure, puisque l’étranger en est précisément tenu à l’écart. Dans ces conditions, si elle ne sombre pas dans le silence, elle devient d’un absolu formalisme, d’une sophistication exagérée – la rhétorique est reine et l’étranger un homme baroque. Gracián et Joyce devaient être étrangers.²

Migrant et baroque se rejoignent dans la figure, et dans le vertige qu’elle génère. D’où l’accent mis par l’écrivain étranger sur ce que Jakobson nomme la « fonction poétique » du langage, parmi les six qu’il a dénombrées, et qui correspondent toutes à un des paramètres de la communication – destinateur, destinataire, contexte, code, contact et message. En mettant « en évidence le côté palpable des signes », elle renforce « par là même la dichotomie des signes et des objets.³ » Il faut toutefois nuancer le propos de Julia Kristeva, dans le cas de Salman Rushdie en particulier : la raison d’être de la littérature postcoloniale insiste non pas sur son divorce avec le réel, mais sur son rapport privilégié avec lui. Cependant, paradoxalement, c’est par une mise en scène formelle et donc rhétorique que s’effectue ce rapprochement.⁴ La divergence du sens est concomitante de la convergence des sons, dans un double mouvement d’écart et de proximité.⁵ Après la différence, la ressemblance : l’espace créé ici est celui des figures, dont la tension interne ouvre sur une stratégie au cœur de la

¹ GENETTE, op. cit., p. 221.
² KRISTEVA Julia, Etrangers à nous-mêmes, Paris, Fayard, 1988, p. 34.
⁴ C’est peut-être en ce sens que l’on peut justifier ce raccourci somme toute fécond qu’effectue Julia Kristeva, entre la parole de l’étranger et le baroque.
⁵ RICŒUR, op. cit., p. 186 : « Cette idée paraît d’abord opposée à celle de l’écart entre la lettre et le sens ; mais, si l’on se souvient que ce sens est virtuel, on peut dire que dans la lettre du poème son et sens adhèrent l’un à l’autre pour faire figure selon le procédé décrit par Roman Jakobson. »
défamiliarisation, ou étrangeté (ostranénie), telle qu’elle a été théorisée par Victor Chklovski. Elle est l’un des critères fondamentaux de la littérarité et repose sur une altération de la description des choses pour en changer la perception du lecteur. L’éloignement apparaît donc au premier abord comme son postulat. Cependant, si l’on suit le traducteur anglais de Chklovski, la défamiliarisation serait un concept erroné. C’est la refamiliarisation qui semble plus juste, dans un tropisme du familier vers l’étrange(r), et retourne au familier.

Finally, there is « defamiliarization », a term used in Lee. T. Lemon and Marion J. Reis’s Russian Formalist Criticism (1965). This semi-neologism is very seductive until you realize that it is quite wrongheaded. Shklovsky’s process is in fact the reverse of that implied by this term. It is not a transition from the « familiar » to the « unknown » (implicitly). On the contrary, it begins with the cognitively known (the language of science), the rules and formulas that arise from a search for an economy of mental effort, to the familiarly known, that is, to real knowledge that expands and « complicates » our perceptual process in the rich use of metaphors, similes and a host of other figures of speech. « Defamiliarization » is dead wrong !

La transformation envisagée par Salman Rushdie implique ainsi une « refamiliarisation » fondée sur les ressources des tropes, et qui a pour but d'affecter non seulement l’anglais, mais aussi son référent, le sous-continent. Salman Rushdie est sans doute l’exemple parfait d’une rhétorique, d’« un système des figures » qui permet de mettre en forme le discours tout en y incorporant la matière qui est lui propre, furieusement incarnée et diablement singulière. La réalité du sous-continent indien rejaillit sous sa plume. Terre nourricière de son imagination, quittée quand il avait quatorze ans, elle anime son écriture d’une énergie prodigieuse, que ce soit Midnight’s Children, Shame, The Satanic Verses, Haroun and the Sea of Stories, ou The Moor’s Last Sigh, ou encore The Ground Beneath Her Feet. Ce dernier marque la fin de la référence spatiale à la terre natale et se déplace vers le lieu de tous les migrants, vers le cosmopolitisme de l’Amérique.

Le processus baroque de la migration est constitué de discontinuité et de continuité en tant qu’il renverse l’ordre établi tout en s’efforçant de combler ce vide, ce que Gregg

---

Lambert, suivant la conception psychanalysante et syntaxique de Severo Sarduy, énonce en ces termes :

[The] « original repressed » is partly recovered through the process of metaphor, which allows a glimpse of its return under its metonymic representatives. Thus the concept of culture is fashioned from what Echevarría calls a «hypostasis of rhetoric.»

Cette «hypostase de la rhétorique» est ce à quoi se vouent le baroque et la poétique rushdienne. Celle-ci, comme le baroque, érige en structure la prolifération des formes qu’elle pratique, les substitutions métaphoriques, les renversements et les oppositions, dans un vertige des bords. Puis elle favorise la combinaison métonymique, «forme élémentaire de la création baroque», corollaire d’une prolifération à l’infini. Le rapprochement entre deux éléments est au centre de l’opération métonymico-synecdochique : il a deux faces. Soit il est inclusif, comme c’est le cas dans la synecdoque, créant par là un rapport de nécessité entre les deux entités ; soit il est exclusif, dans le cas de la métonymie, qui implique un rapport plus lâche, sur lequel se greffe le symbole. La juxtaposition affecte les opérations métonymiques et synecdochiques tandis que la superposition de bord à bord concerne les opérations métaphoriques, et l’intersection qu’elles mettent en place. Par contre, la métaphore est créée à partir d’une rupture et d’une discontinuité fondée sur la substitution, qui a pour but parodique de mettre en relief l’identité et la ressemblance. La métonymie et la synecdoque sont produites à partir d’une relation de contiguïté dont le but est soit la correspondance soit la connexion. La théâtralisation de la forme est l’un des traits saillants du baroque : selon Jean Rousset, le baroque, catégorie littéraire à part entière, utilise bien des tropes et un apparat rhétorique extensif, comme le montre l’usage du terme de métaphore dans le passage suivant :

Autrement dit, on trouve ici à l’œuvre l’une des lois du Baroque : la prolifération du décor aux dépens de la structure ; la métaphore ainsi conçue, à force de se «filer», en vient à dresser une véritable composition autonome derrière laquelle l’objet se trouve si bien dissimulé qu’il faut le deviner ; on se

2 FERNANDEZ, op. cit., p. 11.
3 RICOEUR, op. cit., p. 78 : ici, Ricœur suit la classification de Fontanier exposée dans son ouvrage Les Figures du Discours.
trouve en présence d’un *déguisement* rhétorique qui est l’équivalent de ce que tentent les architectes de façades autonomes tels que Borromini à Saint-Agnès.  

L’écriture de Salman Rushdie, portée par la migration, s’oriente vers l’instabilité des zones d’accretion, des zones de redondance, et s’inscrit dans le basculement et l’éclatement. Le foisonnement des récits et des sous-récits qui se succèdent saturent l’espace textuel. Le style est souvent flamboyant, empruntant alors son lexique surtout au latin; il est aussi multilingue, puisque l’ourdou se mêle librement à l’anglais. Enfin, il procède par tentative d’harmonisation des contraires, que ce soit dans les registres ou dans l’intérêt porté pour les lieux de passage et les moments de vacillement. Cette juxtaposition du haut et du bas est au cœur du tableau qui ouvre *Shame*, troisième roman de Salman Rushdie, dans lequel le narrateur-migrant se tient d’abord aux marges du récit au début et à la fin, pour se déplacer ensuite au centre vers le milieu du livre.

When Hashmat Bibi heard a key turning in the door and came timidly into the room with food and drink and fresh sheets and sponges and soaps and towels, she found the three sisters sitting up together in the capacious bed, the same bed in which their father had died, a huge mahogany four-poster around whose columns carved serpents coiled upwards to the brocade Eden of the canopy. They were all wearing the flushed expression of dilated joy that is the mother’s true prerogative; and the baby was passed from breast to breast, and none of the six was dry. […]

Born in a death-bed, about which there hung (as well as curtains and mosquito-netting) the ghost-image of a grandfather who, dying, had consigned himself to the peripheries of hell; his first sight the spectacle of a range of topsy-turvy mountains…Omar Khayyam Shakil was afflicted, from his earliest days, by a sense of inversion, of a world turned upside-down. And by something worse: the fear that he was living at the edge of the world, so close that he might fall off at any moment. (S 21)

La naissance d’Omar Shakil se place sous les auspices du baroque et du renversement, qui se décline dans toutes ses caractéristiques : inversion des pôles du haut et du bas, de l’Enfer et du Paradis. L’excès et la surcharge se manifestent dans les accumulations de substantifs et de propositions coordonnées par la conjonction *and*, et dans le lexique de l’hyperbole : les adjectifs *capacious* et *huge*, synonymes à consonance latine puis saxonne, qualifient le lit à colonnes d’acajou, lit-monde métaphysique qui articule la vie et la mort, dans un suspens physique qui place le nouveau-né à la charnière des deux. Des serpents sculptés le long des

---

1 ROUSSET, op. cit., p. 186 (italiques de l’auteur). Le *déguisement* cher à Jean Rousset est baroque/asianiste, par opposition au *dégrisement* dont parlait Marc Fumaroli, qui est le propre du classicisme/atticisme.
colonnes portent en germe la déstabilisation sous la forme du péché dans le Jardin d’Eden représenté sur le brocard qui orne le baldaquin. Celui-ci articule le passage entre la mort (du grand-père) et la vie (du petit-fils). L’Eden se change en espace de la stabilité menacée et sur le point de basculer dans le désordre. La surface horizontale de la tenture qui le représente, selon l’hypallage employée, est traversée par les colonnes qui y mènent verticalement, tout en y introduisant ces reptiles, ici démultipliés. La comparaison avec le jeu des « Snakes and Ladders », version du Jeu de l’oie qui apparaît comme motif dans Midnight’s Children, semble pertinente ici, à la différence près que non seulement les colonnes-échelles mais aussi les serpents mènent vers le haut (« coiling upwards »), dans une inversion des sens. Celle-ci rappelle à quel point le décor baroque peut supplanter la structure et s’y substituer : ici, la pléthore animale supplante quasiment la colonne. Le mal et le bien se confondent dans cet excès. Le lit de la naissance (re)devient, selon la tournure¹ concise, « death-bed », dans un deuxième mouvement d’équivalence, cette fois entre la mort et la vie. Son cadre rectangulaire est le vivier autour duquel pullulent les moustiques et où rôde le fantôme du grand-père, délimitant un périmètre au-delà duquel commencent les « peripheries of hell. » Le lit s’impose alors en nœud d’un complexe animé d’une tension double. L’assimilation métaphorique de l’Eden en paradis, de par l’opposition explicite à l’enfer, se fonde sur une accumulation continue et métonymique diverse : la multiplicité représentée par les trois mères se mire dans la syntaxe et produit un trop-plein dans ce microcosme où l’équivalence des choses et des contraires se fonde sur l’inclusion. Les trois sœurs triune (S 13) représentent l’unité d’une multiplicité : leur concaténation, mimétiquement rendue dans cet adjectif-valise, se double d’une expansion métonymique perceptible dans leur « dilated joy ». Ouverture et fermeture se superposent dans ce lit à la lisière des contraires. La plosive initiale [k] dans l’adjectif capacious, qui signifie la capacité spatiale, avec pour limite potentielle le débordement, place

¹ La tournure est déjà annoncée par la clé tournant dans la serrure, signal qui enjoint à la domestique Hashmat Bibi d’entrer.
en position anaphorique ce son de la clôture dans la proposition « carved serpents coiled upwards to the brocade Eden of the canopy ».

Le monde est à l’envers ou « chancelant », en état de bascule, sur le point de se renverser ; la réalité est instable ou illusoire, comme un décor de théâtre. Et l’homme, lui aussi, est en déséquilibre, convaincu de n’être jamais tout à fait ce qu’il est ou paraît être.¹

Leur torsion plastique trouve son écho dans la torsion des choses et des êtres : Omar éprouve en conséquence le vertige, sentiment baroque par excellence lié à cette orientation vers l’abîme. Autour de son lit, et a fortiori autour de sa maison, Nishapur, forteresse coupée du reste du monde, le précipice est proche. Cette demeure a d’ailleurs tous les traits matériels du baroque : elle s’évase vers le bas, dans un labyrinthe de couloirs et de pièces où Omar se perd pour explorer le passé. Nishapur tend à se ramifier par le bas, en se développant de manière souterraine. La verticalité, dans la hauteur comme dans les profondeurs, dévie horizontalement vers la courbure (curvature, S 30). Ceci rappelle ce que Deleuze dit, en suivant Wölflin, de la maison baroque : « l’élargissement horizontal du bas […] ; le traitement de la matière par masses ou agrégats, l’arrondissement des angles et l’évitement du droit, […] la tendance de la matière à déborder l’espace² ». La peur de tomber, la crainte de se perdre et l’obsession paradoxalement des marges font d’Omar – et il est loisible d’étendre cela au personnage rushdien – une créature périphérique rongée par un « improbable vertigo » (S 24).


¹ ROUSSET, op. cit., p. 28.
² DELEUZE, op. cit., p. 7.
³ DELEUZE, ibid., p. 5.
la notion de bord renversé qui ouvre sur la substitution de la métaphore, et l’infini mène à la prolifération métonymique et continue.

Le baroque semble exploiter à l’envi les deux modes d’écritures fondamentaux isolés par David Lodge avec Jakobson, dans *The Modes of Modern Writing, Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature* : la sélection, l’opération à l’œuvre sur le paradigme et la combinaison, à l’œuvre au niveau du syntagme. La parole et l’imagination littéraire s’organisent en effet selon ces deux modes d’arrangement du signe linguistique :

1) La combinaison. Tout signe est composé de signes constituants et/ou apparaît en combinaison avec d’autres signes. Cela signifie que toute unité linguistique sert en même temps de contexte à des unités simples et/ou trouve son propre contexte dans une unité linguistique plus complexe. D’où il suit que […] combinaison et contexture sont les deux faces d’une même opération.

2) La sélection. La sélection entre des termes alternatifs implique la possibilité de substituer l’un des termes à l’autre équivalent du premier sous un aspect et différent sous un autre. En fait, sélection et substitution sont les deux faces d’une même opération.¹


Le développement d’un discours peut se faire le long de deux lignes sémantiques différentes : un thème (*topic*) en amène un autre soit par similarité soit par contiguïté. Le mieux serait sans doute de parler de procès métaphorique dans le premier cas et de procès métonymique dans le second, puisqu’ils trouvent leur expression la plus condensée, l’un dans la métaphore, l’autre dans la métonymie.³

La métonymie et la synecdoque s’ancrent sur l’existant, sur ce qui est déjà posé⁴ non seulement dans la réalité, « le référent extralinguistique du discours⁵ », mais aussi dans le

² RICŒUR, *op. cit.*, p. 205.
³ JAKOBSON, *op. cit.*, p. 61.
⁴ HENRY, *op. cit.*, p. 63-64 : « La métonymie exploite des rapports qui existent réellement dans le monde extérieur et, essentiellement, dans notre monde de concepts. »
⁵ RICŒUR, *ibid.*, p. 216.
contexte. Cette définition démontre ainsi une « symétrie à peu près complète » entre les deux tropes. Les deux pôles de la métonymie et de la métaphore constituent des centres dont la relation est au fondement de la fonction poétique, cas particulier de l’interaction entre les deux axes du langage, qui projette le principe de sélection sur l’axe de la séquence :

La sélection est produite sur la base de l’équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l’antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté. […] L’équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence.  

David Lodge remarque que la « fonction poétique » semble privilégier uniquement l’opération métaphorique aux dépens de l’opération métonymique : elle « *projette le principe d’équivalence de l’axe de la sélection sur l’axe de la combinaison.* » En plus d’entreprendre un élargissement de cette classification binaire, il va s’efforcer d’équilibrer le jeu entre les deux pôles. En se fondant sur la conception jakobsonienne des deux tropes, il entend démontrer que ces deux modes constituent le nerf de l’écriture moderne et postmoderne. Les tensions et la domination plus ou moins modérée d’un mode sur un autre peuvent conduire à des brouillages, fruits du vertige produit par le frottement des bords métonymique et métaphoriques. Ce jeu entre les deux modes, Ricœur le définit comme ceci : « La métaphore est un syntagme contracté dans un paradigme. » Ainsi, il est permis de parler d’énoncé métaphorique, ou de syntagme métaphorique, ce qui peut apparaître comme une contradiction, mais qui précise en fait les rapports entre métaphore et métonymie d’une part, et entre le paradigme et le syntagme d’autre part.

Par conséquent, la typologie lodgienne admet une plus grande flexibilité que celle de Jakobson. Tout d’abord, la synecdoque y joue un rôle à part entière dans le fonctionnement sur l’axe syntagmatique. Elle est immédiatement mise aux côtés de la métonymie de par sa proximité tropique avec celle-ci. Ce qui les unit est une commune élimination du terme au

---

1 RICŒUR, *ibid.*, p. 78.
4 RICŒUR, *ibid.*, p. 213.
profit d’un autre, sans considération logique aucune. Ce trait permettra, au cours de cette thèse, de réévaluer les concepts de continuité, ordinairement associée à la métonymie, et la discontinuité, associée à la métaphore. Ceux-ci s’inscrivent dans une vision duelle de la langue, considérée comme un système et comme une structure, la structure articulant ce dernier selon des combinaisons variables et un principe de solidarité. Cette conception héritée de Saussure1 et reprise par Jakobson, est fondée sur plusieurs relations et oppositions, et sur plusieurs couples de doubles.2 Deux couples sont saillants par leur nouveauté : le couple formé par le syntagme et le paradigme, d’une part, et le couple formé par la diachronie et la synchronie, d’autre part. Le couple paradigme-syntagme permet d’organiser les unités de langue, le plan syntagmatique correspondant à la « succession matérielle au sein de la chaîne parlée », et le plan paradigmaticque à leur position « en rapport de substitution possible, chacune à son niveau et dans sa classe formelle.3 » Ce parallélisme permet de rétablir un certain équilibre avec la métaphore, favorisée par Jakobson. Présente dans son article « Deux aspects du langage et deux types d’aphasie » aux côtés de la métonymie en tant que constituantes de la littérarité, elle est ensuite promue, dans « Linguistique et poétique », en son seul réceptacle, en l’absence de la métonymie. David Lodge insiste sur cette éclipse et entreprend de réintégrer cette dernière. Cette conjonction des schèmes paradigmaticques et syntagmatiques est poussée jusqu’au bout : il propose de mettre le pôle métonymique sur le

2 BENVENISTE, « Saussure après un demi-siècle », op. cit., p. 40 :
« Tout en effet dans le langage est à définir en termes doubles ; tout porte l’empreinte et le sceau de la dualité oppositive :
- dualité articulatoire/acoustique ;
- dualité du son et du sens ;
- dualité de la langue et de la parole ;
- dualité du matériel et de l’insubstantiel ;
- dualité du « mémoriel » (paradigme) et du syntagmatique ;
- dualité de l’identité et de l’opposition ;
- dualité du synchronique et du diachronique, etc. »
3 BENVENISTE, « Coup d’œil sur le développement de la linguistique », ibid., p. 22 (italiques de l’auteur).
mème plan que le pôle métaphorique et de réparer le « tort » subi par la métonymie. Pour lui, il devrait être logique de souligner l’aspect métonymique de la fonction poétique. Ce qui devrait donner, selon lui : « “the projection of the principle of contiguity from the axis of combination into the axis of selection.” » Il remet ainsi au premier plan la réalité et restaure son rôle de catalyseur et de constituant du processus poétique, par l’entremise de la métonymie. La symétrie métaphore-métonymie retrouvée s’accompagne du retour de la réalité dans une approche à l’origine exclusivement formelle. L’approche bipolaire originelle est réaménagée de telle sorte que la sélection et la contiguïté puissent travailler ensemble.

Furthermore, it must always be remembered that we are not discussing a distinction between two mutually exclusive types of discourse, but a distinction based on dominance. The metaphoric work cannot totally neglect metonymic continuity if it is to be intelligible at all. Correspondingly, the metonymic text cannot eliminate all signs that it is available for metaphoric interpretation.

Les modes d’écriture métaphoriques et métonymiques doivent donc coopérer et non s’opposer. Cette interaction complémentaire est une condition de littérarité pour David Lodge, qui y voit là une manière renouvelée d’interpréter le texte littéraire, puisque les deux modes, qui ne sont pas étanches, sont alors convoqués, sans perte d’équilibre, que ce soit du côté de la forme ou de celui du référent.


\textsuperscript{1} Une lecture en sera proposée, cependant, dans la conclusion.
continuité et de la rupture, au cœur de la grammaire de la métonymie et de la métaphore, s’applique non seulement au bord, lieu paradoxal du commencement et de la fin, mais aussi au baroque, qui imprègne selon nous l’esthétique rushdienne. Les textures, matières privilégiées par le baroque et omniprésentes dans les romans de Salman Rushdie, renvoient à la matière textuelle, qui, en se dépliant, crée le bord : selon Deleuze, « c’est peut-être à la limite que la texture apparaît le mieux, avant la rupture ou la déchirure, quand l’étirement ne s’oppose plus au pli, mais l’exprime à l’état pur.1 » Art de la prolifération et de la luxuriance, de la défaillance et de l’instabilité, qui érige en principe fondateur l’exploration des lieux de l’entre-deux, il se construit sur un lieu de prédilection, la marge – métaphorique ou littérale –, qui lui permet de favoriser « le passage à l’état, le transitoire au durable, l’agitation au repos.2 » Cet espace hybride jette aussi l’homme baroque et le personnage rushdien dans le vertige et l’angoisse. Le jeu des modes d’écritures métaphorique et métonymique présente un cadre formel et rhétorique qui paraît apte à dégager des constantes synchroniques dans la prose rushdienne et surtout d’en exposer les forces comme les faiblesses. C’est en ce sens que l’ensemble formé par les deux modes d’écritures permet de renouveler l’interprétation des œuvres de Salman Rushdie en les présentant sous un angle original.

La migration et la métaphore sont les fils conducteurs de cette thèse. Le baroque fournit le cadre à cette étude qui s’appuie entre autres sur le figural, le rhétorique, le coranologique et l’épistémologique pour démontrer des tendances de l’écriture de Salman Rushdie, ainsi que ses particularités. Le plan est à la fois synchronique et diachronique. Si on le prend par les bords, par le début et la fin, il semble chronologique, puisque commençant par Grimus et finissant par The Ground Beneath Her Feet. Il y a là en effet une volonté d’établir des lignes directrices de la poétique rushdienne dans le temps, et cela explique cette position des deux romans. Ils forment les deux bornes entre lesquelles sont organisés les trois

2 FERNANDEZ Dominique, La perle et le croissant – L’Europe baroque de Naples à Saint-Pétersbourg, op. cit., p. 299.
mouvements qui décrivent une progression générale, sans que la structure en soit pour autant dialectique. La Première Partie traite du mouvement qui saisit les personnages et qui s’empare aussi de la prose : fièvre anagrammatique dans *Grimus*, puis vertige du bord dans *Shame*, il se déploie dans le concept plus général d’échanges dans *The Satanic Verses*. Le tournoiement permet de rendre compte de l’énergie qui se crée dans les zones de frottement, que ce soit en certains personnages, comme Saleem dans *Midnight’s Children* et Sufiya Zinobia dans *Shame*, ou en des lieux, comme le sable de Jahilia, espace de la circularité, enfin comme Londres, ville métamorphique dont les bords sont sans cesse repoussés.


Enfin, la Troisième Partie reprend les concepts de la contiguïté et de la rupture, centraux dans les modes d’écriture métaphorique et métonymique, pour analyser dans quelle mesure le basculement dans l’un ou dans l’autre conduit à un déséquilibre du sens et à une dérive qui s’inscrit dans la lignée du déclin entropique. Elle caractérise cette fois la métaphore, dont le monopole poétique mène logiquement à une rhétorique de l’excès et à une certaine usure, notamment dans la section sur *The Moor’s Last Sigh* et dans celle sur *The Ground Beneath Her Feet*. 
Première Partie : Aux sources du vertige

Chapitre Un : Vertiges de l’écriture

1) *Grimus* ou la fièvre de l’anagramme

*Grimus* est un *hapax*, à la croisée des chemins entre le récit initiatique, le roman de science-fiction, le poème soufi et la fable à portée philosophique et morale. Le récit et la langue de *Grimus* suivent l’axe du syntagme. L’anagramme semble organiser le mouvement de l’histoire, qui oscille entre les « Present Times » et les « Past Times » qui constituent les deux premières parties et les couches périphériques du livre. Comme dans le processus anagrammatique, le récit se réorganise et se réordonne pour former un nouveau *continuum* au niveau supra-syntagmatique. Dès le deuxième chapitre, s’ouvre une analepse opérant un décrochage par rapport au premier chapitre tout en créant « the illusion of continuity » (G 16).

L’anagramme gouverne le projet du livre et son titre ainsi que le lieu de l’action : *Grimus* provient du nom *Simurg*. « The basic anagram which had given rise to so much of the essence of Calf Island […]. This anagram was *Simurg*. » (G 197) *Le Langage des oiseaux* ou, dans l’édition citée en épigraphe, *The Conference of the Birds*, est un poème médiéval du soufi Farîd-ud-Dîn’Attar. Dans cette fable allégorique influencée par la cosmologie zoroastrienne, les trente oiseaux partent à la quête du légendaire oiseau du paradis, *Simurg* : « It is the sum of all other birds. » (G 209) En ce sens, le *Simurg* est un oiseau synecdochique en ce qu’il

---

2 « The Simurgh is the king of the birds and represents God – a vast, mystical, awesome and beautiful being that is endlessly elusive yet at the same time the centre of all yearning. » (ATTAR Farid-Ud-Din, *The Conference of the Birds* in ABDULLA Raficq, The selected Sufi Poetry of Farid Ud-Din Attar. New Interpretations, Londres, Frances Lincoln, 2002, p. 88)
contient les trente autres oiseaux. La quête aboutit quand ils ont atteint la montagne où il vit et quand, dans un dénouement-renversement, « they find that they themselves are, or rather have become, the Simurg. The name […] means Thirty Birds. Si, thirty. Murg, birds. » (G 209) Grimus, dont l’anagramme fournit la clé, est une expansion du poème fondée sur une poétique qui semble a priori fonctionner le long du syntagme et sur la métonymie.

a) Le concept-métaphore de dimension-monde

Chaque dimension est un bord, horizon temporaire menant immédiatement à un nouvel horizon. Une dimension se découpe ainsi en autant de dimensions-gigognes, qu’elles soient Outer ou Inner, et ce à l’infini (G 55). Selon Virgil, qui développe une théorie scientifique de la relativité de chaque monde, il semble que le concept-phare soit le continuum (G 53), nom générique donné à chaque dimension-monde. Celle-ci est fondée sur la métonymie en tant que toute dimension vaut pour le tout : « the infinity could range from the tiniest micro-particle, the smallest sub-atom, to the universe. » (G 53) Exclusive, la définition d’une dimension est aussi inclusive : en ce sens, elle est au confluent du métonymique et du synecdochique. La synecdoque implique une relation de nécessité entre deux éléments, qui peuvent alors exister l’un pour l’autre. Ainsi, le monde tel que le connaît Flapping-Eagle non seulement incorpore la possibilité conceptuelle d’un autre, mais il y est aussi rattaché physiquement. C’est ce que Virgil demande à Flapping-Eagle, dans une question rhétorique : « Is it not a conceptual possibility that here, in our midst, permeating all of us and all that surrounds us, is a completely other world ? » (G 52) Cet enchevêtrement, que disent les verbes permeating et surrounds, est paradoxalement le sceau de la distinctivité de chaque monde, disposé à côté et autour d’un autre, d’où la structure en encerclement. Ce nouveau

---

1 Cette édition pousse la synecdoque jusqu’au bout en voulant inclure le lecteur de The Conference of the Birds parmi les trente oiseaux : « its psychological power only works if we read it through as an allegory of our own individual journey. Thus we have the opportunity to become one of the thirty birds who finally arrive at their goal. » (ATTAR, op. cit., p. 11).
système, dont la géométrie appartient à la forme parfaite du cercle, n’a pas de centre. La pluralité des mondes-dimensions se paye d’un décentrement qui admet la relativité comme principe et la possibilité comme seule vérité. D’où la prépondérance des modaux (tels should, may et might) et la présence de la conjonction de subordination if, exprimant l’hypothèse, au fondement de la rhétorique de Virgil. La répétition de l’adjectif different renforce l’idée selon laquelle la combinaison est essentielle à cette vision décentralisée et métonymico-synecdochique du monde :

Linguistically, difference belongs to the axis of combination. [...] Writing which emphasizes the differences between things in the world, that emphasizes the uniqueness of individuals, places, objects, will tend to operate mainly along the axis of combination or contiguity, in Jakobson’s terminology.2

La distinction précise des dimensions est en fait fondée sur une analogy (G 52) : la comparaison entre un monde et un autre, semblable et totalement différent, « a completely other world », dont l’altérité absolue conforte l’idée de rupture. Préparée par l’adjectif non-existent, qui décrit l’écart irréductible entre habitants d’un monde et ceux d’un autre, il ouvre sur le concept qui les rapproche, car il réduit leur différence et est pertinent aux deux : la métaphore de la dimension.3 Une seconde métaphore vient organiser cet ensemble : celle du palimpsest (au pluriel dans le texte : palimpsests, G 52). En dépit de l’opposition classique entre métaphore et concept, il semble loisible ici de « prendre la métaphore pour le concept4 », comme le propose Derrida dans « La mythologie blanche : la métaphore dans le texte philosophique ». Il y a deux raisons pour le faire, et donc « prendre le risque de la

1 « La modernité admet que le roman soit à la fois continu et discontinu, historique et critique, totalisant et fragmentaire. Il dit la lacune dans le plein et le décentrement en son sein. Son hybridité fait image pour notre temps. » (SAMOYault Tiphaine, Écèès du roman, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 27)
2 LODGE, op. cit., p. 132.
3 Ricœur conçoit la métaphore comme un processus qui commence par un « écart paradigmatique », qui démontre la « structure ouverte des mots et leur aptitude à acquérir de nouvelles significations sans perdre les anciennes » (op. cit., p. 216). C’est ensuite par l’instauration d’une « nouvelle pertinence » sémantique que s’effectue la « réduction de l’écart au niveau du mot ». (ibid., p. 237)
continuité entre la métaphore et le concept¹ ». La première est abstraite, qui insiste sur le fait que la métaphore est nécessaire au concept (défini comme « la saisie ou présence propre du signifié »), par la fonction de ressemblance qu’elle partage avec lui. C’est le cas ici dans la mesure où les autres dimensions sont similaires à celle où se trouve Flapping-Eagle. La seconde est plus concrète : l’exemple donné par Derrida est le syntagme « circulation du sang », concept qui peut être, en biologie, reformulé par une métaphore (« irrigation du sang »). C’est un cas de concept-métaphore, puisque la métaphore aqueuse, voire agricole, se substitue à circulation, plus neutre. De même, dimension est un autre cas. Mesure au départ, elle s’étend dans sa définition à l’espace délimité par ses mesures, concept qui en vient alors à représenter toute une zone, tout un monde. Le concept de monde (ou universe) est alors remplacé par le concept-métaphore de « dimension ».

b) La métonymie et le migrant, paradigme plongé dans le syntagme

Le concept de métaphore est fondé sur la rupture et la discontinuité : passer d’une dimension à une autre impose de passer outre l’ordre existant, incarné dans le continuum des mondes. En cela, Flapping-Eagle – ainsi que tous les habitants de Calf Island, ont migré d’un système à un autre pour parvenir à l’île. Ils ont renoncé à leur humanité pour l’éternité stérile : « Sterility […]. A tragic side-effect of the Drink of Life. » (G 56)

Dolores O’Toole, compagne de Virgil Jones, possède un objet métonyme de la migration : sa malle. Un chapitre est consacré au Trunk, symbole de l’exil. Le passage, qui entremêle le discours direct et le discours indirect libre, présente la malle comme l’objet articulant la fermeture et l’ouverture (de la malle et de la conscience du personnage). Ouverte ici pour la première fois, la malle provoque la plongée de Dolores dans son passé et se pose en

¹ DERRIDA, op. cit., p. 323.
lieu d’une importance capitale, où s’accumulent les choses, comme en témoigne la répétition de l’intensif so et celle du syntagme « the trunk », qui rythme la phrase d’un balancement binaire:

O, it was a certain thing, the trunk, so ponderous, so cob-webbed, so comforting, the trunk with its long-broken locks, never opened, captor of her life. O, it was a wondrous thing to be sure, to hold memories so fast. (G 57)

Face à l’instabilité de la vie de Dolores, la malle incarne la stabilité et la certitude (certain). Le style lyrique se fait métaphorique : trunk peut déjà apparaître comme un calembour puisque le terme renvoie aussi au tronc de l’arbre : « captor of her life » joue ici sur les deux sens, celui de la grande valise rassemblant les objets les plus chéris, et celui du tronc de l’arbre de la vie. Puis, l’ouverture de la malle est métaphorisée en une vanne qui déverserait un flot de souvenirs : « Open it now and let them flood her, washing her in certainties of days and griefs that could not change a jot. » (G 57) La malle s’impose une fois de plus comme l’immobilité « sure, sure, sure » et fixed devant le « fluid of the years » (ibid.) Réceptacle du passé soudain lié métonymiquement au présent, tout en y incluant le futur (« The present is tomorrow’s past », ibid.), elle fonctionne sur le principe syntaxique de l’agrégation verbale et de la concaténation. Celle-ci est mimétique du fourre-tout matériel qu’est la malle et utilise le mot-valise – justement – comme stratégie : godonlywise, hidfromoureyes, ou encore daytoday. Ces trois mots-valises inscrivent la malle dans le courant de la vie mortelle passée de Dolores, vécue dans la douleur1 et l’amour de Dieu. L’ancienne pensionnaire d’un couvent voit dans la malle le signifiant du passage – désormais non-pertinent et anachronique pour une immortelle – de la vie à la mort : à la manière d’un memento mori, l’expression « ashes to ashes » (ibid.) indique la fugacité de la vie et sa courbe, qui commence dans les cendres du néant et y retourne à la mort. Le trunk est devenu la preuve que l’évolution n’est plus de mise et que « nothing can change » (G 57). Le passé est proche, comme l’indique l’anaphore du

1 Griefs et pain font converger le sens vers l’onomastique, dolor signifiant en latin « la douleur », et devient au pluriel, dolores, prénom espagnol.
déictique here, qui désigne les objets du passé : « There, the creak, the weight of the lid lifted, the open gape of time. There, the candles ; devoted servants of god. » (ibid.) Tout est alors mis sur le même plan, comme le montre l’élimination quasi-systématique des majuscules. La surenchère du substantif nothing (pour « nothing can change it ») et de l’adjectif unchanging confirment, lors de la fermeture de la malle, que c’est un objet qui est métonyme de la migration passée de Dolores. La malle, avatar lointain du « Buffet » de Baudelaire, de par son immensité et sa dimension cosmique, scelle le primat de la staticité en Dolores. Métonyme au départ du migrant, elle est maintenant le métonyme du passé et de l’inertie.

Flapping-Eagle, migrant immortel échoué sur une plage de l’île, ne devrait, par sa venue, rien changer à la vie de Calf. Cependant, l’inertie ne le gagne à aucun moment car il incarne l’éternité du mouvement de la migration.1 Sa quête – retrouver sa sœur, Bird-Dog, que garde Grimus – s’inscrit dans cette perspective. Flapping-Eagle « had already chosen instead of stasis » (G 61) : il représente ainsi le dynamisme et, tel le grain de sable qui enraye le mécanisme, met en branle sa stabilité. Ce trait se transmet à Virgil, qui le recueille et le sauve, et qui, pour le guider2 dans la montagne jusqu’à Grimus, « decided upon action rather than

1 C’est aussi un être contradictoire car, une fois sur l’île, il avoue qu’il a l’intention de revenir à sa condition mortelle antérieure.
prolonged inaction» (G 61). Flapping-Eagle, passeur de dimensions et de frontières, incarne la rupture.

He was the leopard who changed his spots, he was the worm that turned. He was the shifting sands and the ebbing tide. He was moody as the sky, circular as the seasons, nameless as glass. He was Chameleon, changeling, all things to all men and nothing to any man. He had become his enemies and eaten his friends. He was all of them and none of them (G 31, italiques de l’auteur)

Une série de métaphores caractérisent le personnage, tour à tour leopard, worm, sands, tide, Chameleon, puis trois comparaisons : au ciel, aux saisons et au verre. La gradation se poursuit dans ce paragraphe ancré dans le pôle métaphorique : une antithèse fait de Flapping-Eagle tout et rien, chacun et personne. L’anaphore du syntagme « he was » rappelle que le verbe to be, « être », a ici « fonction de pivot sémantique et ontologique1 » qui gagne en énergie à mesure que s’accumulent les prédicats touchant à l’animalité, à la matière et à la nature en général. Ceux-ci « augmentent le sens premier de l’être2 »et démontrent l’adaptabilité (become) de cette créature métaphorique. Flapping-Eagle introduit le désordre dans le vernaculaire : le proverbe « a leopard can’t change its spots » (« On ne se refait pas »), apologie de l’immobilisme, est contredit et la nouvelle version transpose l’adjectif possessif its qui renvoie à la chose, à l’humain his. Le champ sémantique du mouvement corrobore l’idée de rupture : changed, shifting, moody et changeling. Puis vient la torsion (turned), qui est associée étymologiquement au trope – du grec tropos, « tour, manière » et du verbe trepein, « tourner » – et à la métaphore en particulier : la « torsion métaphorique3 » introduit en effet une tension sémantique, comme Flapping-Eagle va provoquer une tension, prélude à la catastrophe, dans le monde tranquille de Calf Island.

L’île fonctionne sur le mode continu de l’éternité et s’inscrit donc sur l’axe syntagmatique, en termes linguistiques. C’est en ces termes que l’on peut interpréter le modus

1 RICŒUR, op. cit., p. 331.
2 RICŒUR, ibid., p. 327.
3 L’expression « metaphorical twist » est de Monroe C. Beardsley à l’origine, dans l’article du même nom (cité par RICŒUR, ibid., pp. 116-128 et passim.) Celui-ci y expose sa « théorie de la controversion » à l’œuvre dans le processus métaphorique, qui consiste à imposer « des tensions à l’intérieur du discours lui-même » par le tour et la torsion. (ibid., pp. 122 et 125)
operandi de Flapping-Eagle, qui va à contre-courant du mode habituel. Par sa chute verticale dans la mer (« he had just fallen through a hole in the sea », G 14), celui-ci s’est projeté, pour paraphraser Jakobson, de l’axe du paradigme sur l’axe du syntagme. C’est aussi le cas de tous les exilés de l’île, qui avaient tous choisi le décrochage (par rapport au continuum des dimensions et par rapport à la mortalité) comme prélude à leur installation sur l’île. La différence est que ceux-ci sont restés sur l’axe horizontal, avec la continuité de l’éternité pour principe, doublée d’une continuité spatiale. Flapping-Eagle, par son arrivée et sa quête, introduit le désordre et menace d’effectuer la projection inverse, de l’axe syntagmatique vers l’axe paradigmatique. Le héros suit donc un processus construit sur la discontinuité. En effet, il incarne l’altérité depuis sa naissance : Flapping-Eagle et Bird-Dog sont orphelins, nés dans une communauté amérindienne, la tribu Axona, superstitieuse et dominée par un Sham-Man qui veille au respect des lois. Il ne s’exprime que par des métaphores liées à l’hygiène et à la propreté et n’utilise que le langage figuré pour lui annoncer qu’il doit partir : « Temperatures are rising. There is a fever » (G 22), et que les gens veulent l’éliminer. Ce Sham-Man, par son (sur)nom est plus un imposteur ou un imitateur (sham signifiant en anglais « illusion » ou « tromperie ») qu’un véritable shaman, cet intermédiaire entre l’humain et le sacré dans les communautés amérindiennes ou africaines. Il semblerait qu’il se rapproche plus du trickster, (« to trick » et « to sham » étant d’ailleurs synonymes), cet être anthropomorphique ou animal, aux pouvoirs magiques, intercesseur entre l’humain et le divin, figure tantôt comique, tantôt trompeuse dont les exemples les plus célèbres sont Prométhée, le coyote ou le corbeau. C’est peut-être le lien à établir ou la justification à donner devant la citation en épigraphie d’un poème tiré du recueil Crow (un autre oiseau) de Ted Hughes. Keith Sagar, avait d’emblée vu en Crow la figure du trickster, figure mythologique à la fois destructrice et créatrice utilisant

1 « They used more metaphors deriving from this preoccupation than the wildest hypochondriac. » (G 23)
2 Le philosophe Ignatius Gribb qualifie Virgil Jones de « that trickster…that charlatan » (G 132), ce qui correspond aux connotations du terme.
l’humour (noir parfois) et l’ironie pour briser les tabous et les interdits. Il semblerait donc que cette description convienne plutôt à Flapping-Eagle, qui non seulement a commis l’inceste avec sa sœur, mais est, par la pigmentation de sa peau, blanc, contrairement à toute sa tribu. Tout en lui est synonyme de transgression. Il porte en lui tous les stigmates du paria et il doit s’exiler et quitter la tribu le jour de sa majorité.

For three reasons: first, my confused sex; second, the circumstances of my birth; and third, my pigmentation. To take them in order. To be a hermaphrodite among the Axona is to be very bad medicine. A monster. To mutate from that state into a « normal » male is akin to black magic. […] As for my colouring: the Axona are a dark-skinned race and shortish. As I grew, it became apparent that I was, inexplicably, to be fair-skinned and tallish. This further genetic aberration – whiteness – meant they were frightened of me. (G 18, italiques de l’auteur).

Son mouvement, ou displacement (G 15), s’opère par sauts successifs : de son village natal dans la tribu des Axona à Phoenix1 jusque dans Calf Island. Il est centrifuge en tant qu’il part de Phoenix pour se rendre vers la périphérie qu’est la Mer Méditerranée, puis il est centripète dans la mesure où il va des marges de Calf Island vers l’antre de son ennemi Grimus pour percer le secret de l’île et son propre secret. Caliban au milieu des cannibals2 (G 33), c’est une créature des marges qui erre afin de se reconstituer. L’équilibre qui règne sur Calf Island est artificiellement maintenu par un champ comparable à un champ magnétique. Du haut de la montagne, Grimus impose aux habitants non seulement l’inaction, mais l’immobilité géographique, puisqu’il les empêche de se déplacer vers la montagne. Le redoutable « Grimus Effect » est le lieu de production de cette stabilité et maintient les immortels où ils se trouvent. Cet ordre est en fait plus fragile qu’il n’y paraît car il menace l’existence de l’île. Il s’accompagne d’un effet inverse : les secousses sismiques, provoquées en partie par la tentative de prise de pouvoir de Nicholas Deggle il y a des siècles : en tentant de s’emparer de

---

1 Ici, Phoenix renvoie à l’oiseau fabuleux et mythique : le phénix est célèbre pour renaître de ses cendres. Oiseau de la discontinuité, il rappelle la position de Flapping-Eagle – dont l’un des noms est « Born-from-Dead » (G 17) – et celle du migrant : il articule ainsi les syntagmes « ashes to ashes » (G 57) et « ornithology of myth » (G 15), dans la mesure où le migrant se fait phénix, et plus généralement, oiseau mythique.

2 Le nom Caliban, du personnage hybride de The Tempest, est l’anagramme par Shakespeare de cannibal, d’après l’essai contemporain de Montaigne « Des Cannibales ».
la « Stone Rose », source du « Grimus Effect », il en a endommagé le sceptre.1 « The increased frequency of the admittedly minor earth-tremors » ont pour corollaire l’auto-destruction de l’île: « the island was deteriorating, and not at all slowly » (G 61). Le coup d’arrêt venant rompre l’existence statique de l’île, marquée par l’arrivée de Flapping-Eagle, renforce un processus en fait préexistant, qui s’accélère dangereusement et vertigineusement.2

c) Les deux dimensions de l’anagramme

L’anagramme rushdienne est fondée sur la lettre et non sur le phonème, comme c’est le cas chez Saussure. Au lieu de s’étaler sur plusieurs syntagmes, et le vers en particulier3, elle se limite à un nom, qui définit le cadre de ce réordonnancement. L’anagramme rushdienne est donc traditionnelle et ne « joue qu’avec les signes graphiques4 ». Elle procède d’abord en surface en opérant une réorganisation des lettres alors que l’anagramme saussurienne plonge dans les profondeurs, dans la saisie de phonèmes séparés dont la mise ensemble redéploie le

1 Grimus soutient pourtant le contraire et déclare que « no damage had been done » (G 215).
2 C’est seulement au début que l’on peut dire de lui qu’il fonctionne selon le mode métonymique. C’est un héro littéralement épuisé qui entre en scène sur la plage où se trouvent Virgil et sa femme Dolores. Migrant « stripped of his past » (G 32), il s’est volontairement vidé petit à petit de sa substance, comme le montre l’anaphore du participe présent forsaking (G 32). La métonymie est fondée sur la « nonlogical deletion » selon David Lodge (op. cit., p. 94, italiques de l’auteur). Ce qui est advenu au corps du personnage avant la temporalité de l’incipit est de l’ordre de l’élimination progressive, de l’évidement. Flapping-Eagle est las et n’est plus que l’ombre de lui-même, tel Crow dans le poème de Ted Hughes Crow’s Playmates, cité dans l’épigraphe :

He was his own left-over, the spat-out scrap.
He was what his brain could make nothing of. (G 7)


Les anagrammes de Salman Rushdie et de Saussure partagent toutefois la même conception du sens, vu « comme le produit variable de la mise en œuvre combinatoire »°. De plus, Saussure admet que l’anagramme puisse ne pas toujours être une « anagramme totale » : appliquée dans le détail du texte de Grimus, il est loisible de lire certains mots sous les mots. Ainsi, derrière le nom – « sous le nom » dirait Jean Starobinski – de Nicholas Deggle, il y a challenge. Celui-ci est bien le défi posé au pouvoir de Grimus quand il a tenté de le renverser en lui dérobant la source de son pouvoir, la « Stone Rose » ; il y a évidemment dans (Bird)-Dog, god, selon l’anagramme particulière qu’est le palindrome. Bird-Dog est érigée en divinité non seulement par Grimus mais aussi par Flapping-Eagle, en tant qu’objet de sa quête. Puis, dans Eagle, il y a gale, la « bourrasque », changement climatique violent qui annonce le bouleversement accompagnant l’arrivée de Flapping-Eagle sur l’île. Enfin, dans Nicholas Deggle, il y a aussi decline, ce qui augure de sa disparition puis, à terme, de celle de l’île, à laquelle il est intrinsèquement lié. Tout ce qui précède n’est bien entendu que conjecture : il s’agit, dans la recherche du « mot anagrammatisé », de retrouver sous les mots, les noms et les sons, ainsi qu’une correspondance où « les signifiants font dédoubler leurs signifiés ». A partir du même corpus de signes graphiques initiaux, à partir de la même masse de signifiants, le mécanisme de l’anagramme duplique les signifiés car il renvoie à deux choses au lieu d’une. Cette double référence ouvre sur une équivocité sémantique en puissance, qui dépasse le simple cadre du syntagme. Celui-ci fonde bien une

---

1 C’est en ce sens que l’anagramme verse dans l’hypogramme, qui est une « réserve de phonèmes privilégiés sur lesquels s’appuiera le discours poétique achevé ». Par ailleurs, Saussure considère l’anaphonie comme une « forme imparfaite » et l’anagramme comme une « forme imparfaite ». (in STAROBINSKI Jean, Les mots sous les mots – Les anagrammes de Ferdinand de Saussure, op. cit., p. 23 et 27, italiques de l’auteur).

2 STAROBINSKI, op. cit., p. 20.

3 STAROBINSKI, ibid., p. 28.

4 Virgil Jones raconte dans son journal de Deggle : « We found him trying to shatter the Rose! » (G 215).

5 Virgil Jones est sensible au palindrome et en cite deux : « Able was I ere I saw Elba, murmured Virgil Jones. Apart from the language called Malayalam, it was the only palindrome he could ever remember. » (G 108)

6 Il est impossible de ne pas y voir le patronyme de l’héroïne Dorothy Gale, dans The Wizard of Oz, film que Salman Rushdie a analysé dans son essai éponyme. L’onomastique lui permet de faire un parallèle entre l’ouragan qui s’abat sur le Kansas et emporte la maison dans laquelle s’est réfugiée Dorothy. (WO 16-17)

grammaire\(^1\) de l’anagramme, organisée autour du syntagme, à partir duquel se multiplient les sélections, qui appartiennent au paradigme.

L’anagramme poétique franchit les deux « lois fondamentales du mot humain » proclamées par Saussure, celle du lien codifié entre signifiant et signifié, et celle de la linéarité des signifiants. Les moyens du langage poétique sont à même de nous faire sortir « hors de l’ordre linéaire » ou, comme le résume Starobinski, « l’on sort de la “consécutivité” propre au langage habituel.\(^2\) »

Cette nouvelle poétique dépasse l’opposition entre signe graphique et signe phonique en plaçant comme noyau du dispositif le « “gramme”, \(\gamma\rho\acute{\alpha}μ\alpha\) ». Derrida l’érige d’ailleurs en concept sémiologique et propose par son entremise l’avènement de la grammaologie. Le gramma « convient non seulement au champ de l’écriture au sens étroit et classique mais à celui-ci de la linguistique\(^4\) ». Son atout principal est qu’il « neutralise au principe la propension phonologiste du “signe” et l’équilibre en fait par la libération de tout le champ scientifique de la “substance graphique”.\(^5\) » Devant la staticité du mot, l’entrée dans la dimension anagrammatique introduit les différences, qui déterminent les combinaisons : une dynamique est induite, qui déplace le sens vers l’axe paradigmatique, par le biais des différences qui sont les « effets de transformations\(^6\) ». Cela permet de voir dans le nom de Flapping-Eagle, le mot *aging*, qui dit sa volonté de revenir à la mortalité en rompant avec l’éternité qu’il briguait et à laquelle il souhaite renoncer.\(^7\) Enoncer ceci revient à apprécier que le *nomen* est *omen* ; c’est aussi succomber à une « conception émanatiste de la production poétique\(^8\) ». Le même est répété sous la forme de l’autre : c’est le cas sur Calf Island, où la disposition des « Outer Dimensions » et « Inner Dimensions », dédoublement de toute

---


\(^3\) STAROBINSKI, *op. cit.*, pp. 32-33.


\(^7\) Sur ce type d’extrapolation, voici ce qu’en dit Jean Starobinski : « nous voyons ici se profiler un risque d’illusion – dont Saussure était d’ailleurs fort conscient – et dont la formule pourrait s’exprimer ainsi : toute structure complexe fournit à l’observateur assez d’éléments pour qu’il puisse y choisir un sous-ensemble apparemment doué de sens, et auquel rien n’empêche a priori de conférer une antécédence logique ou chronologique. » (*ibid.*, p. 63).

\(^8\) STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 62.
dimension, en est l'aspect externe. Ensuite, l'espace de l'île, comme son nom l'indique, est limité au cadre du nom, *Calf* étant un développement de la lettre *Kaf*, une transcription hybride et occidentale de l'arabe, comme l’explique Virgil : « since neither Deggle nor I are master either of the glotal-stop or of the flat Arabic vowel, I’m afraid we bastardize the name to Calf » (*G 211*). C’est de plus une anglicisation de la lettre arabe originelle. Ainsi, par un jeu de correspondances entre *world* et *word*, entre monde et mot, l’île est le cadre géographique auquel sont limités les immortels. Comme pour l'anagramme, la création n’existe pas le long de l’*axis* (*G 108*) qui traverse la ville de K : tout est développement de ce qui existe déjà, « déploiement, dans la multiplicité, d’une énergie tout entière déjà présente.1 » Cette hypertrophie se mesure dans le comportement et dans le langage des habitants : confinés à l’axe syntagmatique et au recyclage des combinaisons, ils basculent dans la morbidité et dans la stérilité.

La communauté cocasse2 formée par les habitants est moribonde. L’oppression et la dictature exercée depuis des siècles ont conduit à une autocensure, un repli sur soi qui empêche toute libération et toute liberté. Les exutoires sont le pub et la maison close où sont assouvis les phantasmes de chacun. Chose paradoxale dans une île d’immortels, le troisième exutoire des habitants est l’évasion par la mort. De plus, la stérilité biologique se transpose dans le langage : le blocage survient dans la répétition de syntagmes ou de phrases entières, comme lorsque Flapping-Eagle entre dans le pub de K pour la première fois.

- They say he couldn’t hold his drink, said a voice seriously. Everyone laughed.
- They say he was good at games, said another voice, and the laughter redoubled.
- They say he was a mighty hunter, said Peckenpaw, and led the third gale of laughter. (*G 124*)

---

1 STAROBINSKI, *ibid.*, p. 62.
2 L’onomastique fourmille de références culturelles, littéraires, historiques ou mythologiques. Elle témoigne des origines variées de cette communauté d’expatriés en quête d’archétypes. L’un des habitants s’appelle Anthony St Clair Hunter, dont le nom est un mélange de francité et d’anglicité ; le nom du philosophe Ignatius Quasimodo Gribb renvoie au carillonneur monstrueux de *Notre-Dame-de-Paris* : le fil religieux se poursuit dans le prénom Ignatius, dont la version française Ignace rappelle le fondateur de l’ordre des Jésuites. Flann O’Toole est un Irlandais dont le deuxième nom est Napoléon, qui renvoie peut-être à l’exilé le plus célèbre de l’Histoire, prisonnier sur deux îles, Elbe et Sainte-Hélène. Elbe, lieu de captivité temporaire, avant le retour des « Cent Jours », est aussi le nom du pub de la ville, « the Elbaroom ». (*G 109*)
La phrase s’appuie sur une amorce anaphorique reprise plusieurs fois, dans un mécanisme plus ou moins inconscient où la sélection des mots s’est enrayée. « They say » est lancé comme paradigme de la plaisanterie à l’encontre de Flapping-Eagle et de ses prétendus exploits et faiblesses. La moquerie joue sur la mécanicité de la forme et une légère variation du contenu, dans un jeu sur l’ordre des mots qui ressemble beaucoup à une énième variation de l’anagramme, déclenchée par l’émulation qui entraîne les personnages en quête d’acceptation sociale à user des ressorts répétitifs du comique. Dans cette île où le temps s’est arrêté, les dialogues en sont réduits parfois à des échanges stichomythiques au cours desquels les mêmes mots sont répétés ad libitum, comme dans cette conversation entre Ignatius, le gnome et Flapping Eagle :

- Yes, yes, yes, yes, yes, rushed the gnome. […]
- Nonsense, nonsense, nonsense, nonsense ! […]
- Not mine, not mine, not mine, he said. (G 127)

Le langage se retrouve cantonné à un lexique limité, comme pétrifié. Les opérations métaphoriques sont limitées à des catachrèses, métaphores mortes qui attirent l’attention sur l’utilisation très convenue des possibilités du langage. Ainsi, lorsque Flapping-Eagle est accueilli au pub, l’un des personnages, portant un toast en son honneur, lance : « A toast to the evening and our friendship, which all the tides of history cannot sweep away. » (G 139) La répétition est la figure de style de prédilection des habitants. Elle affecte constamment les habitants et correspond à leur mode de survie, que Virgil a baptisé Obsessionalism (G 218) : il les protège contre toute velléité de s’aventurer hors de la ville. Le whirling, ce tourbillonnement qui provoque en l’esprit un intense vertige, punit tout transgresseur : le cercle2 de l’obsession préside en plus à une « paralysis of the mind » (G 216) généralisée qui fait renoncer au plein usage de l’axe paradigmaticque. Les interactions sociales et linguistiques

1 « Calf Island, where time stood still. » (G 138)
2 Tout cercle est vicieux (« The circle was vicious », G 91) dans une île où la forme géométrique de prédilection est le cercle. Le cerle, symbole du renouveau, est dévoyé en éternel recommencement stérile.
sont encadrées par le ritual (G 140) qui interdit toute création et fait de la tradition la pierre de touche de cette microsociété.

d) Révolution de l’anagramme : vertige du retour

La rencontre avec le Gorf, créature de pierre ressemblant étrangement à une grenouille (anagramme de Frog) est déterminante. Le monde tel qu’il est organisé par Grimus est formé d’Endimions (anagramme de Dimension) concentriques qui se partagent le champ de la conscience des habitants de Calf. L’habitat des Gorfs est décrit dans une prolifération d’anagrammes :

The Gorfic planet is sometimes called Thera. It winds its way around the star Nus in the the Yawy Klim galaxy of the Gorfic Nirveesu. This area is the major component of the zone sometimes termed the Gorfic Endimions. (G 64)¹

La création d’anagrammes, activité préférée des Gorfs est non seulement une activité ludique et verbale, mais aussi physique et métaphysique. Leur puissance mentale est telle que réarranger et réordonner les grammaire modifie aussi les référents, si bien que leur pouvoir est performatif. L’annonce par Dota (anagramme de Toad), le « Magister Anagrammari », que « I think therefore it is » (G 66) est la performativité en acte, puisque la pensée est immédiatement créatrice. La pensée n’existant que par sa verbalisation², le verbe devient tout-puissant. Cet aphorisme prend à rebours le Cogito cartésien, qu’il dénature en y appliquant un tropisme extérieur. En effet, la phrase originelle était la consécration de la pensée en tant qu’attribut existentiel du sujet, l’essence du Cogito ergo sum, passage des choses vers le sujet tirant son existence de la pensée. C’est donc un tropisme intérieur qui anime la philosophie de l’auteur des Méditations et du Discours de la méthode. Ici, le mouvement est inverse puisque la pensée et l’existence sont considérées comme acquises, et le corollaire en est l’existence

¹ Après Earth, la Terre, vient le Soleil (Sun), puis la Voie Lactée (Milky Way) et enfin l’Univers (Nirveesu).
des choses externes, ce dont doutait justement Descartes. La compulsion à l’anagramme au sein de Calf Island préside ainsi à une sorte de Révolution copernicienne dans le rapport de l’homme et du monde. « Je pense donc je suis » revient à créer une analogie entre la pensée et l’existence. La potentialité métaphorique est reprise dans le *credo* de Dota, qui transpose le mouvement du *je* au *je*, forme de retour de la conscience, en une analogie entre *I* et *it*, entre la pensée du sujet et l’existence de l’objet. Le nouveau mot anagrammatisé, par sa ressemblance avec le mot d’origine, devient un concept qui prend forme dans la réalité concrète. Le langage regagne sa capacité originelle à symboliser, à désigner :

Lire dans un concept l’histoire cachée d’une métaphore, c’est privilégier la *diachronie*, aux dépens du système, et miser sur cette conception *symboliste* du langage que nous avons relevé au passage : le lien du signifiant au signifié a dû être et rester, quoique enfoui, un lien de nécessité naturelle, de participation analogique, de ressemblance. La métaphore a toujours été définie comme le trope de la ressemblance ; non pas, simplement, entre un signifiant et un signifié, mais entre deux signes déjà, dont l’un désigne l’autre.¹

Aussi s’opère-t-il un décrochage par rapport à la diachronie, qui mène vers la synchronie. C’est à ce niveau-là que l’anagramme, du métonymique, peut déborder sur le métaphorique. L’anagramme opère d’abord uniquement sur l’axe du syntagme, dans la réorganisation des lettres et des grammales. Chaque mot contient en puissance une ou plusieurs combinaisons nouvelles. Ces nouvelles versions du mot peuvent alors prendre forme physique : réalités neuves, elles passent de l’abstrait verbal au concret propre à la Dimension-*Endimion*. L’anagramme performatif permet d’ouvrir sur le dédoublement du référent et de créer de nouvelles réalités. Après le décrochage opéré par le *fiat* démiurgique du Gorf, l’anagramme tente de se projeter sur l’axe paradigmatique. Sur Calf, ce qui se dit du monde, se dit du mot :

« Because the worlds that Calf Mountain and its Effect unleashed inside the head were not phantoms. They were solid. They could hit and hurt. » (G 74)

Grimus orchestre le retour du double en projetant le langage vers l’axe du paradigme. Sa première réplique est décrite en termes purement matériels et phonétiques : « Quick,

clipped consonants and shorts, flat vowels. The voice of Grimus ». (G 228) Une voix qui tente d’exploiter la fonction poétique du langage. Lors de la « Dance of Wisdom and Death » à laquelle il invite Flapping-Eagle, celui-ci invoque ces deux concepts par le biais d’un jeu sur la fonction poétique du discours, jeu quasi-exclusif et automatique sur le son vocalique < oo >, sur la terminaison en -ing, expression du procès, et la consonne /d/: 

This is the Dance of Wisdom and Death, said Grimus. Death, still, watching and listening, biding its time, good. Wisdom, circling, gesturing, revealing itself to its Doom. Good. This is how I chose to be [...] I have chosen a beautiful Death and made it in my own image. (G 231)

Tel Prospero dans la pièce de Shakespeare, il connaît et prévoit les événements futurs : il accepte sa mort prochaine avec l’assentiment d’un stoïcien. Il s’exprime par des métaphores (mortes ou pas) et un langage généralement imagé. Flapping Eagle le lui fait remarquer lors de la dernière scène. A Grimus qui lui dit, « You played your hand well, though. I won’t deny you that. », Flapping Eagle rétorque: « A revealing metaphor, don’t you think? » (G 231) Ou encore, quand il lui explique la façon dont il va mourir, il pratique la catachrèse: « The period of instability containing the seeds of its own downfall. » (G 240) Cette fin du monde est illustrée dans une distinction jouant sur le paradigme : Grimus est particulièrement sensible à la matérialité du signifiant et au fait qu’une simple lettre puisse modifier non seulement le mot mais aussi son signifié. Un simple changement ponctuel sur l’axe métonymique peut modifier, comme l’anagramme, univers ou une mythologie, selon lui :

- Acute of you the Ash Yggdrasil, said Grimus over coffee. Let me tell you of a related matter. The Twilight of the Gods, as it is known. This is an entirely erroneous term, you know. The word ragnarok, twilight, only occurs once in the entire Poetic Edda, and is almost certainly the misprint for the word ragnarak, which is the one used throughout the songs. The difference is crucial. Ragnarak, you see, means fall. Total destruction. A much more final thing than twilight. You see how one letter can warp a mythology ? (G 230)

Ceci s’inscrit dans la visée métaphorique telle que l’envisagent les Gorfs: les deux mots quasi-anagrammatiques ragnarok et ragnarak, renvoient à des réalités antithétiques. L’anagramme joue ici à la fois sur l’axe paradigmatique et l’axe syntagmatique. L’obsession de Grimus pour le paradigme, se reflète dans l’activité du tricot (centré sur le patron), qu’il est
en train de pratiquer au moment de sa rencontre avec Flapping-Eagle. Il ne s’exprime qu’à travers le prisme des paradigmes : le monde est analysé en termes de relations ou d’oppositions. Pour lui, Flapping-Eagle est son « Angel of Death », sa Némésis. Il s’attribue Flapping-Eagle comme son double, par la création d’une ressemblance frappante de leurs traits physiques.¹ Flapping-Eagle, à son insu, fait partie intégrante d’un construit mental qui doit l’incorporer et faire que « the Order is Final » (G 240, italiques de l’auteur). Il est le prélude à un dédoublement de chacun des deux personnages, dont la fusion par dissolution de leurs frontières corporelles marque un vertige des mots et des voix qui s’entremêlent comme leurs deux âmes s’amalgament.

Self. My self. Myself and he alone. Myself and his self in the glowing bowl. Yes, it was like that. Myself and himself pouring out of ourselves into the glowing bowl. Easy does it. You swallow me, I swallow you. Mingle, commingle. Grow together, come. You into me into you. His thoughts. […] Mine his. The swallow is a graceful bird. […] I have become you, I have become you are me. (G 242-243)

Les ressorts de l’axe métonymique (la répétition, l’antithèse, le chiasme) rivalisent avec les ressorts de l’axe métaphorique (le calembour entre le verbe swallow et l’oiseau ainsi que la recatégorisation des mots « self », « swallow »). Le jeu de mots attire l’attention sur le paradigme ornithologique représenté par Flapping-Eagle. Tout ceci aboutit à l’impression d’un flou identitaire et syntaxique qui atteint son paroxysme dans la dernière phrase où les deux propositions indépendantes se chevauchent autour du pronom you, à la fois prédicat en amont, et sujet en aval du syntagme.² La tension à l’œuvre dans la psyché de Flapping-Eagle est là palpable dans le mécanisme quasi-anagrammatique de la phrase. Devant le refus de se soumettre à l’invasion de son esprit, la fusion impossible fera vite place à la fission. Véritable électron libre, Flapping-Eagle vient saborder le grand ordonnancement planifié depuis des siècles. Cet ordre rappelle l’obsession des Gorfs pour la discipline de l’Ordering (G 65), ou

¹ Liv, qui garde l’entrée de la demeure de Grimus, révèle à Flapping-Eagle : « Your face is as like the face as his own reflection. Younger-looking, paler, but so, so similar. » (G 205)

² L’interpénétration du I et du you est un redoublement du dilemme rencontré initialement par Flapping-Eagle, narrateur homodiégétique, qui hésitait entre I et he, pour finalement opter pour la première personne du singulier. A la fin, après la mort de Grimus, celui-ci est rejeté au rang de he et Flapping-Eagle s’impose en tant que I. (G 252) Le texte de Grimus est ainsi le double du journal intime de Virgil.
« anagram-making » *(G 64)*, qui fonde le retour de la lettre (ou gramme) au centre de la doctrine. L’anagramme primordiale est génétique en ce qu’elle crée l’univers des *dimensions/Endimions* à l’origine de Calf Island : « IXSE SIXITES SIXE IXSETES EXIS EXISTIS. » *(G 216)* Dans cette formule incantatoire, qui se termine par un verbe performatif, *existis*, qui fait littéralement exister, se développe l’anagramme selon Saussure. La formule récitée par les six maîtres potentiels de la « Stone Rose » illustre la « suite vocalique » dont parle Saussure, qui contient de façon sous-jacente un mot qui justifie l’ensemble par la répétition et le redoublement. Cette déclinaison sonore autour des lettres *S, I* et *X* fait le lien entre le graphique et le phonique et permet de retourner au concept derridien de gramma, qui englobe les deux. Ce retour aux origines de Calf Island par l’anagramme, au fondement duquel est le double, rappelle que le texte suit aussi une structure anagrammatique : la révolution opérée est à la fois circularité et retour dans l’axe du langage, mais aussi réaménagement radical de l’espace textuel. L’*incipit* qui décrit Virgil Jones et Dolores au moment où ils découvrent le corps inerte de Flapping Eagle se retrouve intégré quelques deux cent quarante pages plus loin, sous une autre forme, tronquée et légèrement modifiée.*1* Le texte s’anagrammatise, se recycle, puisqu’il se duplique et apparaît dans un autre ordre, ou en partie modifié. Le parallèle est saisissant car par un effet d’antithèse (structure en *A – B – A – B*), la situation est la même, à une différence près : le corps inerte de Dolores O’Toole se substitue au corps inerte de Flapping Eagle. Le roman suit la boucle d’Ouroboros, « the worm biting its own tail », et comme lui, « would finally swallow itself. » *(G 74)* Ce retournement annonce celui que veut créer Grimus, sous la forme d’un ordre nouveau et régénéré, qui sombre dans sa version contraire, dégénérée et apocalyptique.

---

*1* Entre crochets figure ce qui a été amputée de la page 13 : « Mr Virgil Jones, a man devoid of friends and with a tongue rather too large for his mouth, was fond of descending this cliff-path on Tuesday mornings [Mr Jones, something of a pedant and interested in the origins of things, referred to the days of the week as Sunday, Moonday, Tuesday, Wedensday, Thursday, Freyday and Saturday; it was affectations like this, among other things, that had left him friendless]. I was five A.M.; for no reason, Mr Jones habitually chose this entirely random time] to indulge his liking for Calf Island’s small beach. Below him, under the sifting grey-silver sands, lay the body of Mrs Dolores O’Toole. […] – Crestfallen, murmured Mr Jones to himself, with his back to the sea. Crestfallen, the sea today. » *(G 250)*
e) L’échec de l’entrée dans le métaphorique

Comme le *puzzle* de Virgil, la lecture de *Grimus* permet d’agencer les pièces d’un argument organisé autour d’indices à glaner. Véritable métaphore du roman, tant par son omniprésence, page après page, que par sa signification, l’idée de *puzzle* et de mise en ordre à partir du désordre convient au principe de l’anagramme. Le terme de *puzzle* permet, en plus, de décliner le paradigme sous la forme d’un polyptote : *puzzle* en anglais signifie « énigme », c’est aussi un verbe (« intriguer »), un participe présent (*puzzling*) et enfin une réaction de stupéfaction (*puzzled, puzzlement*), comme celle qu’éprouve Flapping Eagle en découvrant la vieille masure où vivent Dolores et Virgil au début du roman : « Flapping Eagle must have failed to conceal his puzzlement » (*G* 38). Le *puzzle* prend une dimension métalittéraire : il renvoie au roman, auquel manquent des pièces pour tout comprendre, et à la vie, telle que la décrit l’un des immortels. Jamais terminé, sa non-finitude est son gage d’authenticité. Selon elle, toute histoire doit bien se garder de tout dire et d’être parfaitement constituée, et le sens doit venir en aval, et non en amont :

*I do not care for stories that are so, so tight. Stories should be like life, slightly frayed at the edges, full of loose ends and lives juxtaposed by accident rather some grand design. Most of life has no meaning – so it must surely be a distortion of life to tell tales in which every single element is meaningful? (G 141)*

La vie doit être « frayed at the edges », « effilochée aux bords », c’est-à-dire non achevée, pour laisser place à une autre forme de sens. Le bord, selon Elfrieda, refuse d’en être un. L’expression « frayed at the edges » est quasiment un « paradoxisme », puisque chacun des deux termes dénotent deux sens opposés : la netteté de la limite et de la coupe est contrebalscée par le participe passé *frayed*, qui la neutralise en introduisant le flou des repères et en projetant la vie dans l’entre-deux. Du coup, la métaphore du *puzzle* projette un couple de concepts qui éclairent l’intrigue et le fonctionnement du récit : la complétude et l’incomplétude. Cette incomplétude est celle du *puzzle*, que Virgil a construit de telle sorte qu’il manque la dernière pièce : « The jigsaw cannot be completed » (*G* 43). De la même
manière, le sens du roman, fondé sur la poétique de l’anagramme, pâtit de la carence intrinsèque à une technique fondée sur la réduplication. Les anagrammes telles que les pratique les Gorfs sont déjà des versions simplifiées des anagrammes de Saussure et ont donc un potentiel déjà amoindri. De plus, elles ne touchent qu’au mot, au niveau segmental, et ne convoquent pas le niveau suprasegmental. Enfin, le réagencement (shuffling, G 73) des lettres ne crée aucun nouveau signifié reconnaissable. L’ambition de l’anagramme, selon ses adeptes, doit mener à une nouvelle conception de la réalité, en allant du langage au référent, de l’axe des combinaisons vers l’axe des sélections, projet qui place potentiellement l’anagramme sur la voie de la métaphore. Dans cette perspective, ce que dit Ricœur des rapports de la métaphore à la réalité, est utile pour comprendre le projet derrière l’anagramme : « il se peut que la référence au réel quotidien doive être abolie pour que soit libérée une autre sorte de référence à d’autres dimensions de la réalité.1 » Le postulat du dédoublement de la référence est valide, mais il échoue à aller plus loin et à exploiter cette voie jusqu’au bout. La série d’anagrammes qui jalonnent la théorie cosmique du Gorf, Thera pour Earth, Nus pour Sun, Yawy Klim pour Milky Way, et Nirveesu pour Universe, est fondée sur la correspondance de terme à terme : or, une fois « désanagrammatisés », les mots ne renvoient à aucune ambiguïté d’interprétation. Thera, par exemple, ne contient aucun autre terme qui pourrait en être proche par paronomase. Tout au plus, Dota, anagramme de Toad, convoque le verbe « to dote », indice de l’obsession qui frappe ce grand maître de l’ordonnancement. Ainsi, le dédoublement de la réalité, la « métaphorisation de la référence », première étape, ne s’accompagne pas de la « métaphorisation du sens », condition sine qua non de l’entrée dans le métaphorique, et plonge dans l’incomplétude du processus. Le tout prend alors un aspect mécanique, comme si faire des anagrammes à l’envi garantissait de faire de la littérature, et comme si les anagrammes à la puissance n à la manière de Saussure étaient

1 RICŒUR, op. cit., p. 187.
synonymes de création poétique : « la production littéraire n’est pas la manifestation diffusive d’un Tout qui était d’emblée présent in nuce¹ ». L’anagramme rushdienne est pour ainsi dire « fermée » : elle forclôt le sens et le confine à un jeu quasi-tautologique, à l’image du palindrome, cas extrême de circulation sur l’axe syntagmatique. L’anagramme telle que la pratique Joyce est tout autre car elle est « ouverte ».

The pun, which is the staple rhetorical device of *Finnegans Wake*, thrives on the abolition of difference and the exploitation of similarity. It seizes on homophones and homonyms, or generates new ones by telescoping two or more different words together. The pun may be considered as a special form of metaphor. [...] The pun fuses two terms that are phonologically or visually similar, but different in meaning, to create a new word in which the two meanings are present at the same time – as, for instance, the anagrammatic *cropse* in *Finnegans Wake*, which includes corpse and crops, death and (re)birth.²

Le sens se construit dans la potentialité qu’il construit, et non dans la dépendance exclusive au pôle métonymique. Celui-ci est le catalyseur d’une opération qui se déroule donc en deux temps. La combinaison vient en premier, puis, une fois l’anagramme créée grâce à la paronomase ou à l’homonymie, elle passe le relais à la sélection. Sous le mot se lisent « two or more different words together », ce qui libère le sens et les interprétations en le projetant sur l’axe de la métaphore. *Cropse*, l’exemple cité, est peut-être le comble de l’anagramme : son ressort est des plus minimalistes, car en déplaçant une seule lettre, il ouvre un champ d’interprétations. L’économie des moyens garantit une diffraction du sens et une efficacité maximale : dans ce flou anagrammatique qui fait basculer dans la dialectique de l’identité et de la différence propre à la métaphore, *cropse* renvoie à « corpse and crops », mais aussi au français *corps*, donc au siège de la « death and (re)birth », qui l’encadrent. C’est dans cet entre-deux que se place l’anagramme métaphorique joycienne, qui n’oublie pas que « c’est du côté des liaisons syntagmatiques insolites, des combinaisons neuves [...], qu’il faut chercher le secret de la métaphore.³ » Le calembour dans *Grimus*, faute d’avoir exploité les potentialités de l’anagramme, ne peut accéder à l’axe paradigmatique. Il n’y a que

¹ STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 64.
² LODGE, *op. cit.*, p. 133.
l’anagramme *Grimus* qui contienne un certain potentiel sémantique : la désinence –*us* renvoie à la latinité du roman, et *grime*, à la saleté. Le terme connoté la souillure et la corruption et rappelle les origines et les pratiques troubles du héros et des immortels, tout en soulignant le fossé entre les intentions nobles, pures et utopiques de Grimus lors de la création de Calf Island, et la réalité du projet, subverti et dénaturé.\(^1\) Cet échec, qui annonce celui du livre\(^2\), en (r)appelle un autre : celui de la stratégie poétique, cantonnée à l’axe syntagmatique et à la forme. La part syntagmatique de la production de la métaphore est certes fondamentale\(^3\) ; cependant, elle est limitée, sans renvoyer au sens et à la réalité. L’effet est une saturation immédiate, qui fait du livre un objet factice, formalisé à l’excès. La « fonction poétique » de Jakobson, dont le recours est récurrent dans le monde de la publicité\(^4\), met en évidence un recentrage du message sur lui-même, tout en intégrant le référent du discours. Avec *Grimus*, le processus se désincarne en un jeu formel qui cède au vertige d’une gymnastique purement syntagmatique coupée du sens des réalités et de la « fonction référentielle ».

2) *Shame* ou le vertige du bord : brouillages

Omar Khayyam Shakil, l’anti-héros du roman, grand médecin et immunologue de renom qui en viendra à épouser sa patiente Sufiya, naît dans une demeure étrange nommée Nishapur, sous les auspices de l’antithèse et de l’inversion des bords.\(^5\) Nishapur est un lieu

---


\(^2\) Compromis entre le slogan, le jargon et la littérature, le livre est de plus quasiment renié par son auteur : « This book makes me want to hide behind the sofa », entretien public au théâtre du Barbican, Londres, 25 janvier 2003.

\(^3\) RICŒUR, *ibid.*, p. 213. Le potentiel initial de l’anagramme est d’ailleurs là.


sordide et fantastique à la fois, qui n’admet quasiment rien de l’extérieur et fonctionne selon un modo autonome et autarcique¹ : les frontières sont tellement établies et les bords si étanches qu’elles font de cette bâtisse un monde à part entière. C’est aussi un bord en soi. Nishapur l’est par sa situation géographique, dans la ville frontalière de Q. et à la lisière de deux zones antithétiques : le quartier anglais, le Cantonment, et le bazaar, le quartier indigène. La configuration interne de Nishapur en fait une maison dédiée à l’abîme, sur le point de s’effondrer, de chuter et de s’enfoncer tant elle semble happée par le vide.² Celle-ci est habité d’un tropisme intérieur qui fascine le jeune Omar comme son grand-père Old Shakil : « Old Shakil had for many years remained immured in his high, fortress-like, gigantic residence which faced to a well-like and lightless compound yard. » (S12) La fascination contient à la fois le rejet et l’attrait. Ainsi, Omar revient, une fois marié, adulte, vers la fin de sa vie, sur le lieu de sa naissance, qui provoque en lui le vertige :

The vertigo carries him back to his childhood and shows him once again the worst of all of his nightmares, the gaping mouth of the void. The deepest parts of Omar Khayyam are stirring once more, the dizziness is churning them up, they are warning him that whatever anyone says he ought to know that the border is the edge of his world, the rim of things, and that the real dreams are these far-fetched notions of getting across that supernatural frontier into some wild hallucination of a promised land. Get back into « Nishapur », the inner voices whisper, because that’s where you’ve been heading, all your life, ever since the day you left. (S268)

Le vertige s’enracine d’abord dans la circularité de Nishapur, dans la menace du vide et de l’abysses, et dans l’attirance pour l’un et pour l’autre. Nishapur est pour Omar un labyrinthe qu’il faut fuir : explorer ce « underlit corridory edifice » (S30), pleins d’innombrables coins et recoins, de lieux en trompe-l’œil, où le réel se mêle à l’illusoire, équivaut pour Omar à traverser le temps et l’espace. La fuite verticale (temporelle) dans les profondeurs du passé et dans l’archéologie du savoir de la famille et de ses ancêtres précède la

¹ Cette maison, véritable forteresse coupée des hommes et de la réalité, est reliée à l’extérieur grâce à un monte-charge par où sont acheminées victuailles et autres nécessités de la vie quotidienne. Par elle s’articulent plusieurs oppositions, le dedans et le dehors, le bord et le milieu, le passé et le présent – une autre forme de l’opposition entre le dedans et le dehors, car le passé est à l’intérieur et le présent à l’extérieur.
fuite horizontale, hors de Nishapur. Une fuite spatiale qui est indirectement provoquée par la curiosité et l’appétit intellectuels hors du commun d’Omar et directement provoquée par la brèche dans l’un des murs des fondations de l’auguste maison. Surtout, il provient du fait que Nishapur est située dans une zone constamment en train de vaciller, en ébranlement permanent. Le monde de Q. est un monde polarisé, où tout est bord, où tout est partie, où tous sont des métonymes. Que ce soient le Paradis ou l’Enfer, le centre ou la périphérie, ils coexistent autour d’un néant qu’ils encerclent (« the great nothing », S 22). Les bords de l’antithèse se substituent l’un à l’autre dans un mouvement d’inversion généralisée : « a sense of inversion, of a world turned upside-down. » (S 21) Ainsi, de la métonymie, le monde d’Omar est construit selon un dispositif métaphorique, qui crée vertige, tournoiement et brouillages. Ce dédoublement est aussi à l’œuvre en Omar, qui se sent comme une « creature of the edge : a peripheral man » (S 24) ; le décentrement au cœur de Nishapur se transpose en lui. Les déplacements viennent des profondeurs : la « zone of instability » (S 23) crée un schème de la substitution par inversion des pôles. L’activité tellurique et séismique fonde l’activité métaphorique : le ciel devient la terre, et le haut devient le bas. « Omar Khayyam had become aware of the plausible theory that Paradise was located not in the sky but beneath his very feet » (S 23) : à Nishapur (en persan, « ville des ténèbres »), tout devient indistinct et se mélangé ou s’inverse, comme par contagion métonymique. Le baldaquin dans lequel il voit le jour est non seulement associé à la vie mais aussi à la mort, celle de son grand-père, survenue peu auparavant. Celui-ci avait renié sa religion, se consignant aux « périphéries de l’enfer » (« the peripheries of hell », S 21) ; maintenu à l’envers par l’une de ses trois mères, à l’instar d’Achille, la première chose qu’il voit est une chaîne de montagnes à l’envers. Ceci l’affecte à un tel point qu’il est marqué par « a sense of inversion, of a world turned upside-down. And by something worse : the fear that he was living at the edge of the world » (S 21). D’emblée, sa perception se construit selon le « Rim of Things » et les « Impossible
Mountains » (S 22). Cette antithèse entre le proche et le lointain, entre le centre et la périphérie se déploie et prend des proportions cosmiques, voire eschatologiques : pour Omar, le Paradis est au-dessous, l’Enfer au-dessus (« Hell above, Paradise below », S 23) ; comme dans la phrase de Barthes précitée sur l’opposition éternelle entre deux pôles, le monde est scindé entre deux « éternités » (« twin eternities »). L’inversion métaphorique des pôles géographiques contamine aussi les repères moraux : Omar est un homme sans vergogne, un voyant, un pervers qui épouse Sufiya, retardée mentale. C’est un personnage « scabreux », tout d’abord au sens où il est louche et pervers, – comme son amour pour la jeune Sufiya, de vingt ans sa cadette, en atteste – mais aussi au sens où l’entend Breton dans le « Lexique succinct de l’érotisme » : « Ce qui côtoie tout au long le précipice, l’évitant de justesse pour entretenir le vertige1. » Cette définition résume fidèlement la vie et la personnalité d’Omar, homme hanté par le précipice et régulièrement pris de vertige.

Plus généralement, Nishapur et Q. représentent la zone de l’échange, une zone synerétique où l’air et l’eau se mêlent : « In the remote border town of Q., which seen from the air resembles nothing so much as an ill-proportioned dumb-bell, there once lived three lovely, and loving, sisters. » (S 11) L’air, où se place d’entrée le narrateur-migrant, est un réservoir où les éléments se mélangent et se transforment. C’est le terreau de la métaphore, du passage à l’altérité et de l’identité brouillée. La prolifération et l’abondance règnent dans un lieu métaphorisé en océan : « the bottomless sea of wealth » (S 14) ; les déplacements se multipliant comme en témoignent les hypallages. 2 Les corps-métonymes des trois sœurs Shakil, qui forment un tout sont des bords dont les parties s’échangent dans la plus grande anarchie : les transferts métonymiques donnent lieu à des métamorphoses partielles. Chhunni,

2 Par exemple, « dark abysses of fear » (S 31) et « the minotaur of forbidden sunlight » (S 32).
Munnee and Bunny deviennent alors des monstres qui acquièrent progressivement certaines des caractéristiques des autres et se fondent dans une unité morbide :

In the chaos of their regeneration the wrong heads had ended up on the wrong bodies; they became psychological centaurs, fish-women, hybrids; and of course this confused separation of personalities carried with it the implication that they were still not genuinely discrete, because they could only be comprehended if you took them as a whole. (S 40)

Cette incomplétude de la métamorphose est significative d’un lieu en déclin et sur la voie de l’inertie. L’agitation des particules ne peut masquer un mouvement qui tourne à vide et la métaphore n’est fondée que sur l’inversion polaire, ce qui crée immédiatement les conditions des limites des combinaisons et une stérilité structurale.

Omar Khayyam passed twelve long years, the most crucial years of his development, trapped inside that reclusive mansion, that third world that was neither material nor spiritual, but a sort of concentrated decrepitude made up of the decomposing remnants of those two more familiar types of cosmos, a world in which he would constantly run into – as well as the mothballed, spider-webbed, dust-shrouded profusion of crumbling objects – the lingering, fading miasmas of discarded ideas and forgotten dreams. […] Unaware, in that hideously indeterminate frontier universe, of the curvature of space and time […] he dreamed of exits, feeling that in the claustrophobia of « Nishapur » his very life was at stake. He was, after all, something new in that infertile and time-eroded labyrinth. (S 30)

Ce passage met en scène l’envers du désordre créateur, son Autre. C’est un milieu qui est composé d’éléments disparates et divers. L’hétérogénéité est reine aussi, à la différence près que l’ouverture aux nouveaux éléments, la capacité d’accueil, a été éliminée. Le milieu est stérile et tente en vain de créer de nouvelles combinaisons, qui appartiennent à l’axe métaphorique; celles-ci étant épuisées, le système, malade, s’effondre ou s’autodétruit lentement, faute d’ouverture à l’extérieur. Ce versant négatif du chaos est marqué par l’opposition sémantique au terme cosmos, qui qualifie les deux mondes dont sont issus celui où Omar vit : ni ordre, ni beauté et pâle ersatz d’un monde1. Cette combinatoire qui aboutit à cette énergie qui s’annule se retrouve dans l’enchâssement des relatives successives. La description est, selon la cosmologie habituelle, globalement négative, puisque le chaos se décrit essentiellement comme n’étant pas le monde, comme étant immonde. Au-delà de la division initiale quasi-platonicienne entre monde objectal et monde spirituel, l’évocation se

---

1 Le terme cosmos a en grec trois sens: ordre, monde et beauté.
poursuit par une liste qui montre la gageure qu’il représente pour l’esprit et le langage : c’est un lieu qui est difficile à dire verbalement, puisqu’il s’agit de dire la perte et l’écroulement. Le désordre de la syntaxe s’appuie sur l’accumulation de syntagmes, sur de longues phrases faites de groupes nominaux rallongés qui entraînent la phrase dans un complexe agrégatif à double tranchant : de nombreux adjectifs signifient le manque par l’entremise des suffixes privatifs et les hypallages réorganisent l’entrelacs de la prose dans un schéma plus serré. Cependant, le flux verbal caractéristique des descriptions de Nishapur et des alentours – notamment l’hôtel des colons britanniques – s’apparente à un supplice digne de Sisyphe : le déversement verbal s’efforce de combler le vide inhérent à la forteresse mais en vain. Le plus, à force de s’accumuler, devient le moins. Aussi la perception qu’Omar a-t-il de ce monde est symptomatique d’un certain « sens de la fin1 ». On y attend le jour du Jugement dernier, pour reprendre le titre de la cinquième et dernière partie du livre.2 Ce lieu « infertile » (S 14) est condamné à une mort lente.

La caractérisation de ce type de « rhétorique du désordre » est ici empruntée, d’après Gérard Genette, à la branche « encyclopédiste » du courant baroque représentée par Gracián, qu’il rapproche de la technique romantique, « l’hugolienne [qui] consiste à donner par entassements et coulées verbales un équivalent massif, et comme à distance, du désordre supposé primitif ou nébuleuse originelle3. » Cet autre du chaos est pour ainsi dire le chaos final : le jeu des possibles ne fonctionne plus et il est parvenu à saturation. Omar incarnant par essence la nouveauté et se trouvant dans l’impossibilité de perforer cette bulle sauvagement gardée par ses trois mères, se voit dans l’obligation de fuir. Le signifiant de la métonymie,

2 L’histoire s’achève d’ailleurs dans une explosion quasi nucléaire qui engloutit tout.
clutches, raccorde le concret et l’abstrait, le dedans et le dehors, le début et la fin et achève de brouiller les pistes en plongeant le monde de la fiction dans le néant de la destruction finale.

3) Les échanges dans *The Satanic Verses*

a) Dédoublement et vertige

Gibreel est un acteur adepte de la réincarnation : les frontières entre sa personne et ses rôles se sont petit à petit amenuisées, au point de se confondre. Le terme *boundary*, à force d’être répété, finit par se vider de sa substance dans son cas à lui. « For many of his fans, the boundary separating the performer and his roles had longago ceased to exist. » (*SV* 17) Il devient son rôle et les pôles opposés fusionnent. L’un vaut pour l’autre et s’y substitue. Tout rôle est une variante de métaphore, qui vient remplacer Gibreel, qui ne s’y retrouve plus. Les innombrables métamorphoses qu’il a subies dans ses films envahissent sa *persona*. Cette migration avant l’heure fait bien de lui une métaphore vivante. C’est dans le contexte de la chute caractéristique du migrant qu’adviennent ses rêves hallucinatoires. Une fois de plus, la zone mentale en question est vague : à mi-chemin entre l’état de veille et de rêve, entre le naturel et le surnaturel, elle tient plus de la réalité sublimée telle que théorisée par Breton, d’une surréalité où les rapprochements les plus improbables sont possibles.¹ La métamorphose baroque de Gibreel en ange, qui débute dans son sa descente-ascension initiale, se poursuit dans les visions hallucinées qui gouvernent ses songes. Ce sont des migrations spatio-temporelles loin du sein maternel, en forme de fuite ou de vol : « and he falls past her into sleep, growing bigger as he falls and the falling begins to feel like flight »


56
(SV 91). Ce nouvel espace des songes est fondé sur la fin de la lisière entre l’identité et l’altérité. Gibreel s’incarne dans son rôle d’archange et reproduit certains épisodes bibliques et coraniques (SV 91-92). Celui qu’il choisit est l’épisode central de la Révélation, dont il est chargé dans le film de son rêve. Le rêve de Gibreel, dans sa double dimension de contenu et contenant, de matière et de forme, rappelle la conscience husserlienne. « Toute conscience est conscience de » s’applique ici au songe autoréférentiel du personnage, qui se déroule tout en se regardant dans le miroir : « Sometimes when he sleeps Gibreel becomes aware, without the dream, of himself sleeping, of himself dreaming his own awareness of his dream » (SV 92). Tout rêve est certes rêve de : cependant, dans le cas du personnage, le rêve devient conscience du rêve de, ce qui ajoute à sa complexité. Le rêve se dédouble alors, comme se dédouble Gibreel en archange de la Révélation et en son réceptacle humain, le Prophète. Rêve et méta-rêve, vision et méta-vision, le cadre se prête au second personnage du songe, Mahound, l’avatar du Prophète. Il incarne le pendant historique de Gibreel, qui a joué pendant sa carrière des rôles de divinités hindoues (Vishnu) comme des monarques moghols (Babar) : ce Messager est un être-cheville qui relie la transcendance et l’humain. Il a, de fait, la capacité de pénétrer dans une zone de l’esprit qui est obscure et dépasse l’entendement.¹ En lui et hors de lui, cette faculté à se mettre en transe (« the entranced Prophet », SV 111) lui permet d’entrer en état d’écoute : « But when he has rested he enters a different sort of sleep, a sort of not-sleep, the condition that he calls his listening » (SV 110). Le processus métaphorique d’étrangement de soi, comme Heidegger a pu parler de sich verfremden (« s’étranger » selon certaines traductions), est poussé jusqu’à l’excès, au risque de se perdre. À l’avatar de l’archange s’ajoute celui du Prophète : un jeu de doubles et de dupes se met en place dans le

¹ Rodinson insiste sur la dimension de « voyant » du Prophète, comme les poète de l’Arabe préislamique : « Mohammad avait beaucoup de traits communs avec les kâhin [devins], ses contemporains ne devaient pas manquer de le souligner. Sans doute sa constitution physiologique et psychologique était du même type que la leur. Comme eux, il était sujet à des crises nerveuses, il était apte à voir, à écouter, à ressentir des choses inaccessibles aux sens des autres humains. » (RODINSON Maxime, Mahomet, Paris, Seuil, Club français du livre, 1961, p. 82.)
désert d’Arabie. Une récréation de la Parole originelle et de l’origine est façonnée dans l’esprit du personnage. Dans le film qu’il s’imagine tourner, non seulement Gibreel joue l’archange mais il joue aussi le rôle du Prophète, le tout dans la même scène. Celui-ci, en tant qu’acteur réel investit activement le rêve, car il passe de derrière la caméra au devant la caméra, conformément à ce que la rhétorique classique nomme la métalepse, « la transgression ascendante, de l’auteur s’ingérant dans sa fiction1 ». Mount Cone, où Mahound vient écouter la Parole divine, se transforme en un décor de cinéma.2 De spectateur, Gibreel devient acteur de son propre film dans ce rêve métamorphique : « But as the dream shifts, it’s always changing form, he, Gibreel, is no longer a mere spectator but the central player, the star. » (SV 108) C’est ce qui advient dans l’épisode de Jahilia, quand il se rêve jouant tour à tour le rôle de l’archange et du Prophète : « la métalepse consiste ici dans l’alternance des rôles.3 »

With his old weakness for taking too many roles : yes, yes, he’s not just playing the archangel but also him, the businessman, the Messenger, Mahound, coming up the mountain when he comes. Nifty cutting is required to pull off this double role, the two of them can never be seen in the same shot, each must speak to empty air, to the incarnation of the other, and trust to technology to create the missing vision (SV 108).

Il se met graduellement en place un système d’échange qui se meut en appareil pleinement métaphorique. Au verbe play succède la copule be, qui marque le passage d’un pôle à un autre et leur substitution effective. L’un est mis pour l’autre, l’individualité devient dualité et la contradiction disparaît, emportant avec elle les lois habituelles de la logique. En suivant les observations freudiennes du rêve telles qu’analysée par Benveniste, il est frappant de constater que le rêve est présenté comme un terreau de l’oxymore : « il excelle à réunir les

2 GENETTE, op. cit., p. 76 : « Le cinéma partage avec le théâtre une autre occasion métaleptique qu’ignore nécessairement la fiction narrative : c’est leur capacité à faire tenir par le même acteur ou la même actrice plusieurs rôles. […] Occasion métaleptique, au moins parce que le quiproquo déterminé par ces doubles rôles ne demande qu’à franchir la rampe ou l’écran, et à entraîner dans son vertige les spectateurs eux-mêmes. » The Satanic Verses est la preuve – l’exception qui confirme la règle ? – que la fiction narrative n’« ignore » pas certaines des ressources d’habitude réservées au cinéma ou au théâtre.
3 GENETTE, ibid., p. 52.
contraires et à les représenter en un seul objet. Ce n’est pas que le paradoxe n’a pas droit de cité : tout est mis à plat et présenté tel quel. Il existe bien encore dans le rêve, à la différence près qu’il est présent sous une autre forme. Au lieu d’être mise en relation de deux éléments distincts, il vient se loger dans un seul, si bien qu’un « même terme énoncerait une chose et son contraire aussi bien. » De fait, tout terme du rêve devient métaphorique et renvoie automatiquement à un autre. C’est ce qui a lieu dans le rêve de Gibreel, c’est ce qui se passe entre l’archange et le Prophète, et c’est ce qui donne à la scène toute sa dimension particulièrement vertigineuse. La métonymie préside d’abord au dédoublement de l’acteur n’interprétant au début que l’archange :

[Mahound] feels a dragging pain in the gut, like something trying to be born, and now Gibreel, who has been hovering – above-looking-down, feels a confusion, who am I, in these moments it begins to seem that the archangel is actually inside the Prophet. I am the dragging in the gut, I am the angel being extruded from the sleeper’s navel, I emerge, Gibreel Farishta, while my other self, Mahound, lies listening, entranced, I am bound to him, navel to navel, by a shining cord of light, not possible to say which of us is dreaming the other. We flow in both directions along the umbilical cord » (SV 110, italiques de l’auteur)

C’est une scène comparable à la Création : tel Eve naissant d’une côte d’Adam, l’archange sort des entrailles du Prophète. Puisque depuis l’incipit, les métamorphoses se multiplient, cette naissance métonymique rappelle aussi la naissance des dieux de la mythologie gréco-romaine, d’aucuns sortant de la cuisse de Jupiter, d’aucuns de sa tête… Puis la métonymie se voit compléter par la métaphore. La copule be intervient pour définir la Spaltung du sujet, centre névralgique de tous les échanges, qu’ils soient verbaux, physiques, vocaux ou ontologiques. Leur position chiasmique relayée par le langage et les structures symétriques acquiert maintenant un caractère organique par le biais du cordon ombilical. La dualité

1 BENVENISTE, « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », op. cit., p. 79.
2 BENVENISTE, ibid., p. 79.
devient unité et, l’adage rimbaudien du « Je est un autre » se trouve justifié. *Je* et *tu* sont interchangeables, inter-substituables, et donc métaphoriques.

Le dialogue se mue en monologue et inversement. Le doute qui sous-tend la descente onirique de Gibreel rappelle son origine étymologique latine et le chiffre deux, qui le compose. La gémellité de la scène, écho de la première scène entre Saladin et Gibreel tombant tête-bêche, va ici bien plus loin. Tout d’abord, le langage onirique dévoile son essence métaphorique et rappelle que toute langue est faite de dualités : la « dualité du “mémoriel” (paradigmatique) et du syntagmatique », la « dualité de l’identité et de l’opposition » ou encore la « dualité du synchronique et du diachronique ». Le jeu de la scène, la scission de l’acteur en deux rôles concomitants et l’interaction des répliques rappellent le vertige au sein de la langue, où chaque terme, chaque élément « tire sa valeur du fait qu’il s’oppose à l’autre. » De plus, elle renvoie aux fondements du discours, en l’occurrence les déictiques qui en soutiennent en partie la structure : le « je » et le « tu ». Les deux premières personnes ont un statut quasi-métaphorique car elle n’existent que par leur dualité interne et le fait qu’elles renvoient l’une à l’autre.

Dans les deux premières personnes, il y a à la fois une personne impliquée et un discours sur cette personne. « Je » désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de « je » : disant « je », je ne puis ne pas parler de moi. A la 2e personne, « tu » es nécessairement désigné par « je » ; et, en même temps, « je » énonce quelque chose comme prédicat de « tu ». Mais de la 3e personne, un prédicat est bien énoncé, seulement hors du « je-tu » ; cette forme est ainsi exceptée de la relation par laquelle « je » et « tu » se spécifient.

Dans la scène sur Mount Cone, où le Prophète vient s’enquérir auprès de l’archange du statut à accorder aux trois principales divinités qui préexistaient avant l’avènement d’Allah, dieu unique, les questions fusent et l’archange se trouve assailli par ses demandes pressantes. La réciprocité structurale des deux premières personnes brouille d’autant plus les cartes que

---

1 Alexis Tadié voit dans son discours schizophrénique la marque de l’Autre : « le surgissement de l’Autre dans un discours que l’on croyait maîtrisé qui amène le désordre. […] La Révélation elle-même est placée sous le signe de cette étrangeté de la voix dans un discours que l’on croyait contenu et maîtrisé. » (TADIÉ, *op. cit.*, p. 62.)
4 BENVENISTE, « Structure des relations de personne dans le verbe », *op. cit*, p. 228.
l’archange se trouve réduit à quia et que c’est d’un dialogue imaginaire entre deux rôles joués par le même personnage dont il s’agit. L’échange se fait non seulement entre les deux premières personnes qui s’impliquent mutuellement, mais se complexifie avec l’apparition d’un troisième élément, he, la « forme dite de 3e personne » selon Benveniste, car elle ne se rapporte à aucune personne spécifique et est donc une « non-personne1 ». Cet « élément variable » et externe dessine alors une relation triangulaire et multipolaire. De même que le rêve de Gibreel est aussi conscience de rêve, le personnage est conscient des autres personnages qui le composent. Gibreel est à la fois archange et Prophète, je et tu, mais il est aussi « il », conscient de faire face à une altérité radicale. Qui se manifeste d’abord sous la forme de Mahound, dont il oublie qu’il joue aussi le rôle. La voix de Gibreel qui analyse ce courant de conscience onirique s’interpose de plus sans cesse et livre ses impressions en tant que personne et en tant que personnage dans le rêve, en mesurant la solennité de ce moment.

La brusque transition du personnage fictionnel au comédien de chair et d’os, qui communique en paroles, ou au moins par gestes et mimiques, avec son auditoire réel ou ses camarades de scène, cette transition toute métaleptique [correspond à] la perception de cette ambiguïté qu’Etienne Souriau qualifiait de dédoubllement ontologique, à propos, plus généralement, des « arts représentatifs »2.

Cette altérité se manifeste en Gibreel ensuite par une force mystérieuse qui l’emplit, comme celle qui avait transformé Saladin pendant la chute initiale. Venant de l’extérieur, elle s’insinue dans son corps et affecte ses cordes vocales, le traversant finalement de part en part. Des paroles s’échappent de sa bouche, qui équivalent à la Parole divine. L’ellipse de cette Révélation, qui correspond à l’épisode des « versets sataniques » est le pendant en prose du silence physique qui les entoure. Ce qui est décrit en détail, ce sont les conditions qui l’entourent. Les caractéristiques du je, truchement référentiel quant au point de vue de la scène, sont mises sur le même plan que les caractéristiques du il. Le je est à la fois tu et il, et

---

1 BENVENISTE, ibid., p. 228 (italiques de l’auteur). Benveniste justifie sa démonstration en ajoutant que cette « non-personne » est considérée par les grammairiens arabes comme « l’absent ».
2 GENETTE, op. cit., p. 57 (italiques de l’auteur). Un mot vient à l’esprit du lecteur, aux antipodes du « spectateur aguerri » décrit par Gérard Genette, blasé, qui « ne s’étonne plus » du procédé : théâtralité. Le lecteur n’a de cesse d’être stupéfait de cet infini jeu de miroirs qui est transposé du théâtre à la scène du roman.
subsume plusieurs identités. Ainsi, les adjectifs possessifs se juxtaposent et leur échange aboutit à une alternance entre la présence et l’absence, le son et le silence – c’est-à-dire aussi la présence et l’absence de voix – et s’ajoute aux autres dualités.

The dragging again the dragging and now the miracle starts in his my our guts, he is straining with all his might at something, forcing something, and Gibreel begins to feel that strength that force, here it is at my own jaw working it, opening shutting; and the power, starting within Mahound, reaching up to my vocal cords and the voice comes. (SV 112)

Cette géométrie de la parole dans un rêve qui est aussi mise en abyme de lui-même, lui donne une certaine incohérence et fait de la rupture et de la discontinuité l’un de ses traits principaux. C’est justement l’un des traits saillants du Coran :

Réciproquement, dirait-on, l’exposé coranique affectionne les sauts brusques. Il passe sans transition d’un sujet à un autre, pour revenir au premier, ou à d’autres. [...] Rien d’étonnant à ce qu’une telle variété, disons plutôt variation, s’étale dans le Coran, à la mesure d’une divine munificence. D’où tant de ruptures apparentes et d’enchapement, que la philosophie qualifiait d’iqtidâb.¹

L’« enchapement » trouve son application syntaxique dans la multiplicité des constructions subordonnées, telles les relatives qui ajoutent un niveau de plus à la phrase, et qui suivent pas à pas le dédoublement vertigineux de Gibreel. D’abord, elles accompagnent la « descente » de Gibreel sur la terre d’Arabie, du haut de son rêve de l’épisode de la révélation, qui est aussi appelée, justement, « descente » dans la tradition exégète du texte coranique. Sa chute, ou plutôt son vol (« as he falls and the falling begins to feel like flight », SV 91) se fait par étages : elle commence par la subordonnée introduite par la conjonction de subordination when, puis se poursuit avec celle introduite par le pronom relatif who et s’achève par une troisième introduite par la conjonction because. Dans la phrase suivante, un étagement de la perception du personnage s’opère de manière encore plus complexe : « when he sleeps Gibreel becomes aware, without the dream, of himself sleeping, of himself dreaming his own awareness of his dream » (SV 92). A partir de la conjonction de subordination when, qui introduit une circonstancielle de temps, deux mouvements opposés emportent la phrase dans

deux directions : d’une part vers l’intérieur, vers le rêve en soi, et son contenu, d’autre part, vers le rêve comme contenant, vers une vision extérieure de celui-ci. Cette tension entre le contenant et le contenu est fondamentalement métonymique. Le vertige vient du fait que le rêve est sans cesse aux marges du rêve. Le langage du rêve rappelle le langage tout court :

La nature du contenu fera apparaître toutes les variétés de la métaphore, car c’est d’une conversion métaphorique que les symboles de l’inconscient tirent leur sens et leur difficulté à la fois. Ils emploient aussi ce que la vieille rhétorique appelle la métonymie (contenant pour contenu) et la synecdoque (partie pour le tout), et si la « syntaxe » des enchaînements symboliques évoque un procédé de style entre tous, c’est l’ellipse.

L’ellipse est pratiquée dans le rêve : le passage des « versets sataniques » est omis, enfouissant l’instant de la Révélation dans le mystère. L’ellipse correspond à l’autre versant de l’opération métonymique de l’extension : la réduction. La subordination, « la combinaison préférentielle du Coran », est une autre manière de descendre dans les profondeurs de l’onirisme et de la syntaxe. Elle se décline en circonstancielles, temporelles ou consécutives. Elle permet d’étager et de faire coïncider les éléments épars. Ici, la scène onirique de la Révélation semble relever de l’« ordre simultané » que remarque Jacques Berque dans le texte coranique. Les pronoms personnels, à force d’être mis sur le même plan, forment une plateforme où tournent les trois pôles que sont Gibreel réalisateur de son rêve, Gibreel l’archange et Gibreel le Prophète. Page 110, les pronoms personnels objets viennent s’ajouter aux pronoms personnels sujets : he est répété trois fois, I cinq fois, puis him, we et us complètent cette vertigineuse déclinaison qui avait débuté par la série des when, who (dans une question en incise), while, which et what (SV 110-111). De plus, le jeu sur les personnes, si distinctif dans la diachronie du rêve, se double d’une variation sur les adjectifs possessifs, qui renvoie en miroir aux personnes. Ainsi en va-t-il de la juxtaposition « his my our » (SV

---


2 BENVENISTE, op. cit., p. 87.

3 BERQUE, op. cit., p. 737.

4 BERQUE, ibid., p. 728.
qui multiplie les subjectivités en présence. Tout ceci rappelle une figure complexe et récurrente dans le Coran. Ce trope caractéristique, l’iltilfât, hérité de la poésie arabe, est d’ailleurs la figure de la conversion. Comme l’explique Jacques Berque, elle régit dans le texte coranique une « parole multiangulaire ».

Entendu au sens strict, le trope dit iltilfât, « conversion », consiste à changer de personne grammaticale dans le cours d’une même phrase en s’adressant au même récepteur ; au sens large, la même variation se conçoit affectant le rôle du locuteur. […] Dans la poésie lyrique grecque, on aurait le chœur. Dans le système arabe, ce partage scénique ne s’est pas produit. Le même sujet éclate, dirait-on, de part et d’autre sans se départager. Ainsi ‘Urwa b. al-Ward se vantait-il de « multiplier son corps en de multiples corps » : c’était, dans son cas, une hyperbole de la générosité. Plus généralement, c’est une figure rhétorique qui fait varier, dans le même énoncé, la désignation des actants.

La conversion des pronom, leur renversement soudain et abrupt, rappelle le processus à l’œuvre dans la métaphore. En effet, elle fonctionne sur le mode du paradigme, qui défie ici. « La sélection entre des termes alternatifs implique la possibilité de substituer l’un des termes à l’autre équivalent du premier sous un aspect et différent sous un autre. En fait, sélection et substitution sont les deux faces d’une même opération. » Si l’échange se fait dans la même classe d’éléments, il n’en reste pas moins que l’économie du rêve de Gibreel, qui maintient une certaine unité de la parole, semble se calquer sur celle de l’économie du Coran. Cette figure « polygonale » s’y manifeste de la même manière dans les deux textes, en prenant la forme de nombreux dialogues, qu’ils soient au discours direct ou indirect.

Irons-nous plus loin ? A la limite, l’expression globale du Coran pourrait être définie comme un iltilfât géant et continu, puisque, venant d’un seul destinataire, Dieu, et proféré par un seul locuteur, le Prophète Muhammad, Son Envoyé, il met en cause de nombreux actants, s’exprimant sur leur mode propre, alors que cette parole « actorisée » – comme dirait le sémiotique – se maintient partout unitaire dans sa divine origine, proclamée comme telle, et telle reconnue par l’Islam.

---

1 BERQUE, op. cit., pp. 741-743 (italiques de l’auteur).
3 BERQUE, ibid., p. 743.
Cette scène où Gibreel articule le divin et l’humain est la mise en pratique littéraire et imaginaire de l’iltifât, trope de la délocution et de la substitution des pronoms personnels qui ancre la métaphore dans la syntaxe.

b) Modification métonymique : amplification et réduction

Comme Racine avec Andromaque, qui avait fait de deux vers de L’Enéide la source de toute une tragédie en cinq actes, Salman Rushdie fait de deux versets l’argument de tout un roman, et qui lui donne d’ailleurs son titre. C’est ce qu’entend par là Fethi Benslama quand il parle de « l’origine en partage » comme sous-titre à son ouvrage Une fiction troublante. Les Satanic Verses se posent en récit parallèle de l’origine :

Sans détours, [Salman Rushdie] choisit l’épisode des versets sataniques où l’affirmation de l’Unique est subvertie par le surgissement du multiple qui la hante, sans détours il entreprend de travestir les figure saintes de l’islam en figures habitées par le mal et de les faire errer dans des territoires étrangers, comme s’il voulait réaliser la proposition de Heine sur l’exil des dieux, proposition selon laquelle les démons sont des dieux anciens déchus dans l’exil.1

Le reste de la diégèse pourrait être un gonflement, un renflement de tout ce qui a été mentionné. Pierre Pachet va encore plus loin, pour qui la descente dans les airs de l’incipit pourrait bien être le temps du roman, le reste n’étant qu’étoffement.

La beauté de ce roman, mi-sérieux mi-parodique, tient en effet à son ambition, à la façon dont son envergure ne cesse de se modifier, comme selon la pulsation d’une pupille, depuis le cadre étroit d’histoires très singulières jusqu’à la construction typiquement orientale d’un ensemble d’histoires encastrées les unes dans les autres, mais aussi jusqu’à la conception d’un livre quasi-cosmogonique qui mimerait la création du tout.2

Jahilia, la ville de sable est peut-être cette tabula rasa où peut germer, paradoxalement, la fiction, qui entre de plain-pied dans la faille ouverte par l’incident des « versets sataniques ». Celui-ci renvoie en effet à la distinction entre l’unité et la diversité, entre une divinité unique ou multiple, entre Allah et les trois déesses préexistantes de l’Arabie préislamique.


L’expression « filles d’Allah » indique alors que le dilemme est métonymique puisque les honorer revient indirectement à honorer Allah, dont on peut faire abstraction, ne serait-ce que temporairement, puisqu’elles lui seraient étroitement associées. Faire coexister Allah et les trois déesses revient à opter, soit pour le tout, soit pour la partie, selon le schème traditionnel de la métonymie. Tabari, le grand exégète médiéval, est la source du récit de l’épisode contesté par certains. L’amplification qui intervient dans le rêve de Gibreel commence dès lors, dans la gigantesque plongée dans la conscience du personnage, qui joue les deux rôles, les deux interlocuteurs à la fois. Archange et Prophète, émetteur et récepteur du message, en Gibreel a lieu la confusion entre destinateur et destinataire. Il s’étrange à lui-même quand il est sur le point de révéler la divine Parole. Possédé, et en même temps dépossédé de sa propre voix, il devient ventriloque : « Not my voice I’d never know such words I’m no classy speaker never was never will be but this isn’t my voice it’s a Voice. »

La dislocation de la phrase indique que syntaxiquement, au moment de délivrer les versets, sa voix devient une voix et un effet de distanciation se produit, dans un discours schizophrénique où l’Autre a de plus en plus d’emprise.

---

1 Chaîne de montagnes le long de la Mer Rouge, qui s’étend de Médine à La Mecque.
2 RODINSON, op. cit., p. 37.
3 RODINSON, op. cit., pp. 134-135 : « A ce moment, Allah lui révéla la sourate de l’Étoile… Quand il en arriva au verset :

   Avez-vous considéré Allat et al-’Ozzâ
   Et Manât, cette troisième autre ?…

   (Coran, LI, 19-20)

le démon mit sur sa langue ce qu’il se répétrait à lui-même, ce qu’il espérait transmettre à son peuple :

   Ce sont les Sublimes Oiseaux
   Et leur intercession est certes souhaitée.

Les versets traditionnels furent abrogés, remplacés par d’autres qui rejetaient le culte des trois “grands oiseaux aquatiques” (grues ou hérons, c’est là le mot que j’ai transposé en « oiseaux ») et la division revint après la belle manifestation passagère d’unanimité des Mekkois.

Les deux versets en question sont cités à deux reprises dans le récit, mais jamais ne sortent de la bouche de l’archange. L’ellipse de l’instant de la Révélation correspond à un vide, à un non-dit raconté par des moyens détournés. Est étoffé ce qui est périphérique, que ce soit les événements qui précèdent ou succèdent, ou que ce soit la vie psychologique du personnage. Le principe qui domine l’amplification ou son contraire, la réduction, est le même : c’est la métonymie.\footnote{RICŒUR, op. cit., p. 78 : dans la métonymie et la synécdoque, « un objet est désigné par le nom d’un autre objet ; dans les deux cas, ce sont les objets (et pour une part les idées) qui entrent dans un rapport d’exclusion ou d’inclusion. »} Gérard Genette distingue trois types d’amplification diégétique, caractéristiques selon lui du baroque littéraire. L’amplification est à la fois qualitative et quantitative : « A considérer les choses formellement et \textit{in abstracto}, il existe, semble-t-il, trois façons d’étendre un récit, que l’on pourrait appeler respectivement amplifications par développement (ou expansion), par insertion et par intervention »\footnote{GENETTE, « D’un récit baroque », in Figures II, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979, pp. 195-196.}. Cette modalité s’inscrit dans une relation textuelle plus vaste, que Gérard Genette nomme l’« hypertextualité »\footnote{GENETTE, \textit{Palimpsestes}, op. cit., p. 13 (italiques de l’auteur).}. Entre le texte A, antérieur et le texte B se noue une opération de « transformation »\footnote{GENETTE, \textit{ibid.}, p. 13 (italiques de l’auteur).} qui se fonde sur le rapport métonymique, ou plus précisément synécdochique : « Cette dérivation […] peut être d’un […] ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A »\footnote{GENETTE, \textit{ibid.}, p. 13 (italiques de l’auteur).}. Entre le \textit{Coran} et la séquence onirique du roman, la transformation commence par une transposition linguistique, en d’autres termes une traduction\footnote{GENETTE, \textit{ibid.}, p. 293.} de l’arabe à l’anglais, puis une transposition du médium, puisque le rêve est un film tourné auquel le texte coranique, en tant que squelette diégétique, sert de scénario.\footnote{La transposition est par ailleurs le \textit{modus operandi} du trope: un nom est remplacé par un nom qu’Aristote appelle « étranger » (cité par RICŒUR, \textit{op. cit.}, p. 26).} Il s’agit bien, dans la conscience délirante de Gibreel, de voir et de jouer l’épisode des « versets sataniques » sous l’angle de l’hyperbole et du jeu, puisqu’il s’agit de tourner une scène de cinéma. Tout étoffement s’apparente alors à une digression. Développement et insertion sont les deux
modalités de l’amplificatio de l’incident des « versets sataniques ». Ceux-ci sont cités, ce qui renvoie à la réalité de la Révélation, que seule le Messager, par définition, peut entendre. Le reste n’est que répétition. C’est d’autant plus vrai du texte coranique, qu’ran signifiant en arabe « récitation ». Les versets de la 53ème Sourate, dite de « L’Etoile » sont d’abord prononcés par le fantôme de Rekha après l’explosion de l’avion, dans le ciel. Cependant, ils n’y figurent pas littéralement : Gibreel ne comprend qu’à moitié ce qui est dit et ne parvient à saisir que des sons et le nom d’Al-Lat, l’une des trois déesses. L’amplification s’entoure ici de mystère et de menace, et entre sur le terrain de la transgression, les versets s’intégrant dans une tirade vélère prononcée par une amante suicidée et éconduite ayant entraîné dans sa chute la mort de ses deux enfants. Le mal fait partie intégrante, textuellement parlant, des deux versets, qui jouent sur l’axe paradigmique en accumulant les sifflantes, telles des paroles empoisonnées.1 Ils sont ensuite prononcés par le Prophète, cette fois in extenso, devant les quelques disciples et ce, en présence du personnage le plus puissant de Jahilia, Abou Simbel accompagné de sa femme, la belle et redoutable Hind :

Le statut des trois déesses, pivot du basculement du Bien vers le Mal, se modifie puisque de métonymes, elles deviennent métaphores. En effet, quelles que soient les traductions, Lat, Uzza et Al-Lat sont décrites en tant qu’oiseaux (elles sont tantôt des grues ou des hérons) qui établissent le lien et articulent l’humain et le divin absolu représenté par Allah. La métaphore de l’oiseau dans le texte coranique s’intègre dans la vision du migrant comme oiseau et

1 « Rheka’s curse; and after that, verses in a language he did not understand, all harshness and sibilance, in which he thought he made out, but maybe not, the repeated name Al-Lat. » (SV 8, italiques de l’auteur)
métaphore à la fois. Récurrente chez les poètes baroques, selon Jean Rousset, cette métaphore renforce l'idée selon laquelle leur « intercession » est une variation des concepts de migration et du vol, centraux dans le roman. Cette possibilité entrevue de la métaphore est entretenue et amplifiée dans la séquence onirique, quand Mahound révèle le contenu de la dernière Révélation à ses disciples : le texte est alors une addition aux res gestae du Prophète fictif, une sorte de complément imaginaire au Hadith. Le rêve est alors une extension, au sens métonymique, du texte coranique et du texte exégétique de Tabari. Ainsi, la dérivation prend la forme de la digression : s’ensuit une nuit de persécutions contre les fidèles de Mohammed. Après une nuit « fantasmagorique » et pleine de dangers, où le monde est placé sous le sceau de l’instabilité, de la transition et de la métamorphose. A ce moment-là, c’est l’amplification non seulement au niveau diégétique, mais aussi au niveau de sa substance même dont il s’agit. En effet, les événements prennent une tournure surnaturelle et fantastique. L’ellipse dans le récit présente Mahound se réveillant chez Hind. Le récit s’accélère quand, au matin, il se hâte de partir et retourne sur Mount Cone ; après un combat physique avec l’archange, qui rappelle celui de Jacob avec l’ange, et une nouvelle révélation, il se rend immédiatement devant la Pierre Noire, la Kaaba et y proclame l’abrogation des versets inspirés par le Malin. (SV 124) Celle-ci crée non pas une continuité de l’Islam avec le paganisme existant, velléité qui transparaît temporairement, mais une discontinuité autant sur le plan religieux que social et idéologique. La métaphore des « oiseaux » (ou des « grues ») pour qualifier les trois déesses païennes n’a pas tenu longtemps. La version modifiée transforme le sens associé aux trois divinités et anéantit la relation métonymique entre celles-ci et Allah : « These are but names you have dreamed of, you and your fathers. Allah vests no authority in them. » (SV 124) La modification est double, à la fois métonymique et métaphorique. Cette substitution de l’ordre à un désordre apparent renvoie la métaphore à son fonctionnement propre, à l’alternative

1 D’après T. Sabbagh, la métaphore de l’oiseau est une métaphore non seulement « hardie » mais « extrêmement rare » dans le Coran. (in SABBAGH T., La métaphore dans le Coran, Paris, Librairie d’Amérique et d’Orient, Adrien-Maisonneuve, 1943, p. 69.)
qu’elle ouvre, entre le sens figuré et le sens propre, entre le nom et l’autre du nom, entre l’identité et l’altérité. La métaphore fait long feu quand les versets sont finalement rejetés : la métonymie par l’« intercession » est annulée aussi. Après ces deux amputations rhétoriques, la Parole s’éloigne de tout sens tropologique et s’oriente vers les sens littéral. On est loin de l’amplitude précédemment conférée à la copule du verbe « être » et de la « vérité » qui accompagne la tension du sens au cœur du « est » ou du « sont » (are) métaphorique. Le sens du « est » métaphorique est à la fois « est comme » et « n’est pas ». Le transfert de la « signification des noms » qui s’ancre littéralement dans le terme « intercession » employé par le texte coranique, n’a plus lieu. La « fonction-pivot » du nom est démontrée dans cette controverse par l’amplification de la fiction. Le brouillage, apanage du trope, est réduit à néant. Cependant, il est immédiatement réorganisé dans la seconde séquence onirique « Return to Jahilia ». C’est sur l’ontologie de la métaphore que porte la seconde modification.

c) Modification métaphorique : substitution et détournement

Le retour à Jahilia marque un retour au texte coranique non par le biais de la transposition, mais par le truchement de la substitution. La tension créée par l’écart métonymique est désormais métaphorique. Le brouillage revient en puissance, ainsi que le vertige. Ce vertige des personnes et des énonciateurs est déjà inscrit dans le Coran, qui fait « tournoyer les différentes faces d’une pluralité, comme l’iltifât classique. » Il ne faut pas, au demeurant, voir dans le texte coranique un modèle d’ordre et de clarté, comme l’explique Jacques Berque : il faut le concevoir comme un « ordre enchevêtré, ou simultané », une forme

1 RICŒUR, op. cit., p. 11.
2 RICŒUR, ibid., p. 21.
3 RICŒUR, ibid., p. 23.
4 BERQUE, op. cit., p. 780.
d’ordre supérieur, qui subsume la diversité et qu’il nomme la « synchronie » du Coran\(^1\). C’est sur ce modèle que se construit la syntaxe, au sens large du terme, de la séquence onirique.

Le rêve synchronique de Gibreel, en proie au doute religieux, le transporte dans une faille qu’il crée lui-même cette fois, dans la transposition de l’oral vers l’écrit. La Parole divine est répétée par Mahound, qui ne sait pas écrire, à son scribe Salman. Celui-ci est le point nodal du passage à l’écrit, chargé de transcrire l’origine. Il entreprend de falsifier ce qui lui est dicté. Le Malin migre ainsi de l’archange au scribe, qui soupçonne le Prophète d’adopter des lois, d’une part pour servir ses intérêts et d’autre part, pour les adapter. C’est alors le paradigme de la substitution qui est touché cette fois : l’axe de la sélection est la cible de Salman. Une nouvelle mise en abyme vertigineuse doublée d’une transvocalisation, en d’autres termes de l’*iltifât*, préside à la modification et à sa conception. Salman, dans le rêve de Gibreel, rêve lui-aussi qu’il est l’archange, habité par le Malin, « Shaitan » (*SV* 367). La multitude des « point[s] of view » (*SV* 367) se mire dans la *proliferation* des règles et lois édictées par Mahound. « After that, when he sat at the Prophet’s feet, writing down rules, rules, rules, he began, surreptitiously, to change things. » (*SV* 367) Dans une prose faisant tournoyer les personnes, la narration se faisant soit à la première personne soit à la troisième, le langage devient métaphorique : « the armies of Jahilia marched on Yathrib, determined to swat the flies who were pestering their camel-trains and interfering with business » (*SV* 365). La circulation sur l’axe paradigmatique se fait aussi par la pratique du calembour, comme celui se rapportant à l’opportunisme de l’ancien homme d’affaires qu’est Mahound.\(^2\) Ainsi, le jeu paronomastique sur Dieu, à la fois *non-corporeal* et *corporate* (*SV* 364) s’inscrit dans la lignée de l’homonymie entre *prophet* et *profit*. (*SV* 93) Les lois sur la propriété, sur la femme

---

\(^1\) BERQUE, *ibid.*, p. 728.

\(^2\) « This was when he had the idea that destroyed his faith, because he recalled that of course Mahound himself had been a businessman, and a damned successful one at that, a person to whom organization and rules came naturally, so how excessively convenient it was that he should have come up with such a very businesslike archangel, who handed down the management decisions. » (*SV* 364)

Little things at first. If Mahound recited a verse in which God was described as all-hearing, all-knowing, I would write, all-knowing, all-wise. (SV 367)

Puis il s’attaque à des mots liés entre eux par l’appartenance au même champ sémantique. La fiction (dans la fiction) s’engouffre ici dans la brèche ouverte par l’adaptation de l’oral à l’écrit d’une part et par l’articulation entre le divin et l’humain d’autre part.

Le texte est produit comme articulation entre l’homme et la transcendance, entre l’ordre humain et l’absolu qu’il se donne. Partout un tel montage textuel, oral ou écrit, semble nécessaire. Il s’agit d’une opération de haute main qui a lieu à la base de toute fondation symbolique qui prétend faire loi. […] Aussi l’opération qui crée le texte et l’établit est-elle d’une importance capitale, puisque par elle la transcendance « s’immanentise » et l’immanence se transcende. C’est l’aire de la médiation et de son grand secret.¹

Le Coran n’est pas imperméable aux erreurs, puisqu’il fait intervenir l’humain.² Et le Prophète est un homme comme les autres, faillible donc.³ Faisant jouer l’adage latin errare humanum est jusqu’au bout, Salman, dont l’éducation est si supérieure aux autres⁴, en profite pour tester la faillibilité de Mahound.

When I made that first tiny change, all-wise instead of all-hearing – what I wanted – was to read it to the Prophet, and he’d say, What’s the matter with you, Salman, are you going deaf? […] Maybe he’d just missed out once, I thought, anybody can make a mistake. (SV 367-368)


¹ BENSLAMA, op. cit., p. 10.
³ Jacques Berque ne dit pas autre chose : « La Récitation islamique opère, comme ses pareilles, une communication entre l’absolu de Dieu et la relativité des hommes ; la vérité n’y reste pas étanche non plus qu’immobile ; le Coran n’est pas un ruban de Möbius où l’éternel se proclamerait à l’homme comme un tournoiement de l’identique, un pur retour au même. Le mouvement se ménage en effet des rencontres avec l’objet de sa création. » (ibid., p. 780).
⁴ « The most highly educated of Mahound’s intimates » (SV 365).
Here’s the point: Mahound did not notice the alterations. So there I was, actually writing the Book, or re-writing, anyway, polluting the word with my own profane langague. (SV 367)

L’altération rappelle l’altérité constitutive de tout trope, qui prend un nom pour un autre. Aristote, comme le rappelle Ricœur, nomme ce terme « étranger » (allotros)\(^1\), ce qui est doublement juste, du fait que l’oral est un mode étranger à l’écrit et du fait que Salman, surnommé « le Perse », est un migrant lui-même, qui fait ici migrer la Parole divine vers une zone inconnue.\(^2\) Au migrant, origine de l’écriture chez Salman Rushdie, échoit la tâche de récrire l’Histoire, ici en son cœur, puisqu’elle touche à l’origine suprême. Ce déraciné, ce décentré est le seul à même de redistribuer les repères habituels, comme le centre et la périphérie, mais aussi de manier objectivement l’Histoire. Il introduit la dissonance et la discordance et a pour mission, comme le proclame le narrateur-auteur de Shame, la réécriture de celle-ci: « Who commandeered the job of rewriting history? – The immigrants, the mohajirs. » (S 87) Le Perse Salman est de ceux-là, tout comme le narrateur, aux identités multiples, et errant comme le diable. Le texte sacré est donc déconstruit et reconstruit par lui afin d’atteindre la nouveauté la plus radicale\(^3\), celle qui consiste à repandre à son compte le texte originel, à se l’approprier, à se l’arroger pour en offrir sa propre interprétation, sous la forme permanente – et donc potentiellement menaçante – d’une histoire. Le jusqu’au-boutisme de la démarche réside dans le fait que la transformation touche à « la métaphysique de l’écriture » et au « livre (al-kitâb), en tant que concept qui rassemble l’écriture du Coran comme absolu du livre », par opposition au « livre comme ouvrage concret (al-mushif) », copie ou « simili lisible\(^4\) ». L’ampleur de l’altération en jeu est alors décuplée et la migration

---

\(^1\) Ricœur, op. cit., p. 26.

\(^2\) Sur ce point, il paraît difficile de ne pas mettre en parallèle, à ce moment du récit, dans cette stratégie de remise en cause de l’origine et sa transformation dans le son de Gibreel, Salman le Perse avec Salman Rushdie.

\(^3\) Dans son article « One Thousand Days in a Balloon », Salman Rushdie écrit ceci : « The row over The Satanic Verses was at bottom an argument about who should have power over the grand narrative, the Story of Islam, and that that power must belong equally to everyone. That even if my novel were incompetent, its attempt to retell the Story would still be important. » (IH 432)

formelle du Coran vers la fiction romanesque prend la dimension d’un exil à la dimension hyperbolique.

[Les versets sataniques] est le récit même de ce détournement et de son tourment. En s’emparant des matériels du texte originaire islamique et des figures […], en fomentant avec eux un autre récit, celui de l’aventure de la sortie du Livre alors que le texte originaire fut l’histoire d’une entrée dans le Livre monothéiste, Rushdie a d’un coup et en l’espace d’un roman résumé en acte l’une des grandes suppositions de la littérature : la fiction de l’origine commune pulvérisée, afin de lui substituer une invention, un artifice originaire que l’auteur demande d’accueillir et de retenir en nous pour un temps, un peu de temps, le temps d’un texte.1

Cette modification du Coran – fondée à la fois sur la combinaison proliférante et la substitution – correspond à l’introduction d’un esprit baroque dans le texte sacré, à l’injection du désordre tropique dans l’ordre. Le Coran est littéralement arraché à sa forme première pour être retouché, dans la transcendantalité de son signifié, et ce, dans une réorientation rhétorique et problématique vers un nouvel horizon qui permet d’articuler la métaphore et la migration d’une part, et le baroque d’autre part. Celui-ci s’était déjà construit dans un mouvement qui correspondait à un processus de displacement, reflet des migrations multiples de l’Europe vers l’Orient à explorer2. A la figure succède la possibilité de la défiguration ici, dont la victime est le texte du Coran.3 La transmigration inaugurée par le baroque se double donc d’un disfigurement, et le baroque et l’allergène se rapprochent une fois de plus.4 Le terme métaphorique de pollution s’ajoute d’ailleurs encore aux paradigmes du pur et de l’impur et du sacré et du profane. Cette adaptation s’accompagne d’une torsion qui anime le texte coranique et le Hadith.

Also : I was sadder than I have ever been. So I had to go on doing it. Maybe he’d just missed out once, I thought, anybody can make a mistake. So the next time I changed a bigger thing. He said Christian, I wrote down Jew. He’d notice that, surely; how could he not? (SV 368)

2 Fethi Benslama voit dans la démarche de Salman Rushdie une influence toute européenne : « Elle consiste dans l’exportation-importation irrépressible du regard européen, de son impitoyable extermination des opacités originales, y compris en et tout premier lieu de la sienne. C’est l’une des figures de ce que j’appelle l’extrémisme européen. » (p. 17)
3 LAMBERT, op. cit., p. 121 : « Barocco, then, describes the process of displacement, as the movement in which Europe is caught up in a general transmigration or initiated by the discovery of the new world ».
4 Vide supra, « Introduction ». 

74
La tromperie est proportionnelle à la désillusion dans l’esprit du scribe. La substitution va ensuite crescendo et ce sont maintenant des pans entiers de phrases qui sont remplacés par d’autres. L’ampleur des substitutions se développe et le rythme s’accélère, en roue libre, incontrôlable, dans un cercle parfaitement vicieux :

So I went on with my devilment, changing verses, until one day I read my lines to him and saw him frown and shake his head as if to clear his mind, and then nod his approval slowly, but with a little doubt. (SV 368)

Ce qui devait être citation fidèle est subverti, renversé, « diabolisé ». Cela va à l’encontre de la valeur même de la citation, source et fondement de l’écriture. « Ecrire, car c’est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture ; elle conjoint l’acte de lecture et celui d’écriture.1 » Ici, le doute s’installe alors, en Mahound, après s’être enraciné en Salman. Il est projeté ou transposé dans la modification de la Parole divine. Le germe du doute est là, dans l’altérité qui s’empare du texte coranique.2 Ce qui est mis en lumière, c’est la dimension de « montage », selon le mot de Fethi Benslama, du texte sacré, qui se situe dans la ligne ténue et vertigineuse qui sépare l’humain du divin. Cette marge est le lieu de tous les risques, l’espace de la forme et de la déformation, où, à partir du principe métaphorique de substitution, le doute s’étend métonymiquement de la partie, ou verset, à la sourate, et de là à l’œuvre dans son intégralité. C’est, par conséquent, la mécanique de la métonymie du doute qui est en jeu concernant les versets de la sourate LIII : en provoquant le doute sur deux versets inspirés par Satan, le reste est immanquablement mis en cause. Si une partie d’un ensemble est fausse, factice, ou inspirée par le Malin, alors, par contagion, tout l’ensemble peut l’être aussi.

But, good heavens, if my poor words could not be distinguished from the Revelation by God’s own Messenger, then what did that mean? What did they say about the quality of the divine poetry? (SV 367)

1 COMPAGNON Antoine, La seconde main ou le travail de la citation, Paris, Seuil, 1979, p. 34.

2 Le doute s’empare d’ailleurs de toutes les formes de communication dans le roman: les conversations téléphoniques deviennent des prétextes à piéger l’interlocuteur, tout message devient brouillé, déformé et parasite toute tentative de dialogue et d’établissement d’une hypothétique vérité.
Cette extension métonymique du tropisme substitutif s’ancre dans la lettre du Coran et se poursuit dans les changements de noms. L’onomastique est ce second détournement. Fruit de la conscience schizophrène de Gibreel, personnage agité par le doute religieux et l’absence de foi – dont le double onirique est Salman – son rêve est le théâtre d’un renversement généralisé qui prend le Message à rebours. Le transport métaphorique a d’abord lieu chez les prostituées du lupanar nommé The Curtain. Hijab, en arabe, c’est aussi le nom donné au voile que portent les femmes musulmanes. Ce lieu de luxure, aux antipodes de l’ascétisme prôné par Mahound, est de plus en plus populaire. Lieu baroque, mystérieux, dédale de chambres et de passages secrets, « permeated by labyrinthine corridors which had been deliberately decorated to look alike » (SV 376), il devient un temple improvisé aux trois déesses rejetées par Mahound. 
« Profane antithesis » (SV 376), le Hijab constitue le pendant topique aux modifications topologiques imposées à la Parole divine. En lui prennent forme toutes les oppositions et toutes les symétries. Avec ses douze employées, il se met en porte à faux et en position de rival avec la demeure du Prophète, fort de ses douze femmes. Les douze prostituées prennent toutes une nouvelle identité en empruntant leur nom à chacune des femmes de Mahound : « the whores of The Curtain had each assumed the identity of one of Mahound’s wives » (SV 381). Les douze courtisanes du Hijab deviennent, aux yeux des habitués, les doubles des douze femmes de Mahound. Celles-ci représentant le fantasme de la pudeur et de la bienséance, cette nouvelle identité attise d’autant plus les convoitises : aller au lupanar revient, mutatis mutandis, à aller dans la demeure de Mahound. Ce retournement s’inscrit aussi dans la transformation du Curtain en lieu quasi-parodique1 du pèlerinage : double

\[1 \textit{A priori,} \] la définition que donne Linda Hutcheon rend la métaphore et la parodie équivalentes : en effet, pour elle, « parody […] is repetition with difference. » La métaphore se fondant sur l’écart et la réduction de celui-ci, son mécanisme semble proche. Cependant, le parallèle s’arrête là : la ressemblance de la métaphore n’a aucun rapport avec celle de la parodie, fondée sur la modification par réduplication, alors que la métaphore se fonde sur la création. De plus, la métaphore n’introduit pas de « critical distance » entre le « backgrounded text » et le « new incorporating text », car l’impertinence sémantique qu’elle crée est sans arrière-pensée ironique, contrairement à la parodie, comme c’est le cas dans le nouveau statut du Curtain. (HUTCHEON Linda, \textit{A Theory of Parody.} The Teachings of Twentieth-Century Art Forms, Londres, Methuen, 1985, p. 32.)
subversif d’un lieu de culte, et de la Kaaba, ses adeptes attendent leur tour en en faisant le tour.

The men of Jahilia flocked to The Curtain, which experienced a three hundred percent increase in business. For obvious reasons it was not politic to form a queue in the street, and so on many days a line of men curled around the innermost courtyard of the brothel, rotating about its centrally positioned Fountain of Love much as pilgrims rotated for other reasons around the ancient Black Stone. (*SV* 381)

Une fois de plus, le vertige est lié au tropisme : entrer dans cet endroit oxymorique, où la nuit est le jour et où le dessous est le dessus, revient à s’embarquer dans un « dizzy journey around that overground catacomb of contradictions and irreconcilable routes » (*SV* 377) et avoir la tête qui tourne dangereusement (« heads were spinning », *SV* 377). La mécanique de la symétrie ne laisse rien de côté : le caractère profane du lupanar renvoie aux limites inscrites dans l’étymologie du terme, *pro-fanum* se rapportant à ce qui est hors du temple, devant, et l’érige en double inversé rival du lieu sacré. Paradoxalement, le tabou qui entoure cette *anti-mosque* (*SV* 383) l’élève au rang du sacré. La métaphorisation de la partie ou des parties du *Curtain* a un effet métonymique : chaque courtisane répond en effet à l’ambiguïté de la métaphore. Elle est et n’est pas une des femmes de Mahound :

The fifteen-year-old whore « Ayesha » was the most popular with the paying public, just as her namesake was with Mahound, and like the Ayesha who was living chastely in her apartment in the harem quarters of the great mosque at Yathrib, this Jahilian Ayesha began to be jealous of her preeminent status of Best Beloved. (*SV* 381)

En effet, chacune d’entre elles commence à prendre les traits et les attitudes des femmes du sérail de Mahound. La copie ressemble de plus en plus à l’original. La métamorphose est là, dans l’hypostase de la métaphore : elle s’applique à la lettre et fait basculer le figuré dans le littéral. Une indistinction règne dans la corporalité des douze prostituées, qui trouble les contours et les formes et les fait petit à petit se confondre avec les épouses du Prophète du rêve. Elle fait basculer les bords de leur identité, et leurs « previous selves began to fade away. » (*SV* 382) Les doubles de « Hafsah », de « Ramlah », de « Sufia » ou encore de « Mary the Copt » émulent les modèles et, par contagion métonymique, transforment le lieu :
les parties ont affecté le tout. Le flou de la *transition* (*SV* 381) est marqué par le brouillage de l’identité et s’enracine aussi syntaxiquement, dans la juxtaposition, et phonétiquement, dans les homonymes. *Mountain* voisine avec *fountain* (*SV* 382), ce qui revient à dire que se désalterer à la « *Fountain of Love* » (*SV* 381) équivaut à gravir Mount Cone, partie intégrante de la vocation du Prophète. *Fountain* rimant avec *mountain*, Jahilia, ville des plaisirs et du vice, devient, le temps de l’absence de Mahound, Yathrib, ville de la vertu. Dans l’architecture de cet antre hédoniste, la pierre de touche est l’arrivée du poète persécuté Baal, qui y trouve refuge. Double de Mahound, prophète métaphorique, antithèse du Messager en tant qu’il crée ce qu’il écrit, il épouse les douze courtisanes, après que celles-ci ont entièrement assumé leur rôle et leur nouvelle identité : « Baal became the husband of the wives of the former businessman, Mahound. » (*SV* 383) L’échange est alors total : se font face deux pôles opposés, deux bords, l’un sacré, l’autre profane, l’un réel, l’autre figuré. Toute cette partie du rêve de Gibreel décortique finalement la mécanique propre à la métaphore en substituant élément après élément, jusqu’à faire se dresser l’image devant l’original, *the vehicle* devant *the tenor*. Ce couple métaphorique ne tient que par le vacillement entre le sens propre et le sens figuré, qui rend possible, grâce à ce que Ricœur nomme « l’équivocité1 » de l’être – ou du verbe être – cette interaction. D’où le vertige créé par la torsion, construction d’un nouveau réseau sémantique et le renouvellement des propriétés des choses ou des êtres par le choix d’une redescription.

---

1 RICŒUR, *op.cit.*, p. 325.
Chapitre Deux : Tournoiement et énergie

1) Saleem, l’entropie interne et l’entonnoir (*Midnight’s Children*)

Dans *Midnight’s Children*, la perte d’énergie affecte exclusivement le narrateur et la narration. C’est la métaphore qui établit le lien entre le narrateur et l’Inde. La métaphore, fondée sur la discontinuité et la rupture, sur la différence, marque un rapprochement inattendu entre Saleem et son pays. L’*incipit* « donne le la » :

> At the precise instant of India’s arrival at independence, I tumbled forth into the world. There were gasps. And, outside the window, fireworks and crowds. A few seconds later, my father broke his toe; but his accident was a mere trifle when set beside what had befallen me in the benighted moment, because thanks to the occult tyrannies of those blandly saluting clocks I had been mysteriously handcuffed to history, my destinies indissolubly chained to those of my country. (*MC* 3)

La métaphore de l’« enchaînement » à la fois littéral (au niveau du signifiant) et métaphorique (au niveau du signifié) semble peut-être annoncée par la rupture du doigt de pied du père de Saleem.1 Ce membre cassé opère un virement du diégétique vers le métaphorique. Les deux entités se rejoignent pour former un tout improbable. La métaphore est bien dans ce cas le passage d’un champ sémantique à un autre, de la géographie à une autre géographie, du corps celle-là, à savoir l’anatomie :

> I had also been overwhelmed by an agonizing feeling of sympathy for the country which was not only my twin-in-birth but also joined to me (so to speak) at the hip, so that what happened to either of us, happened to us both. (*MC* 461)

Il se crée un rapport quasiment organique entre le narrateur et l’Histoire. A partir de ce moment-là, il se crée un effet d’entonnoir entre les deux pôles que représentent Saleem et l’Inde : c’est par sa hanche que circule l’énergie de l’un à l’autre. La nuit inaugurale de l’échange, propice à tous les changements et à toutes les métamorphoses, est la nuit de l’Indépendance, entre le 14 et le 15 août 1947. Décrite une première fois dans l’*incipit*, elle revient au premier plan à la fin du compte-à-rebours qui commence par un matin de

---

1 Le doigt (de pied) a d’ailleurs une fonction étymologiquement indicielle, digitale, déictique : il pointe et « dyspointe » à la fois.
Cachemire en 1915 avec le grand-père de Saleem, Aadam Aziz. Cette nuit mythologique,
digne du Chaos premier, voit l’avènement d’un nouvel être fabuleux formé à partir de la
foule : « the many-headed monster of the crowd » (MC 133). La création se mire dans la
destruction, comme par annihilation réciproque et systématique. A la naissance de Saleem et
du millier d’« Enfants de Minuit » se dressent en s’opposant les brasiers et les incendies des
luttes communalistes.

La métaphore corporelle anime l’inanimé et la foule – concept central pour qui veut saisir la
complexité de l’Inde – vient donner vie au pays et lui faire battre le cœur, comme pour la
première fois. Un nouveau pays naît sous les yeux du lecteur, comme naît au même moment
Saleem. Qui ajoute que son double vient au monde non loin de là. En effet, Shiva, naît aussi à
minuit pile. Cet avatar du dieu de la création et de la destruction incarne bien à lui seul la
problématique ambiguë de l’entropie et de la métaphore. L’énergie s’accompagne
inévitablement de perte tandis que la métaphore est à double tranchant : elle sépare comme
elle unit. Sa forme développée, la comparaison, permet dans le syntagme « like the biggest
dias in the world » de pratiquer l’antanaclase et de faire dévier le sens du verbe burn. Du
pétrole inoffensif qui consume la mèche de ces lampes, aux trains du Pendjab qui flambent
sous les incendies meurtriers, c’est ce seul verbe qui est employé dans la même phrase.
Comme pour développer la comparaison, la structure superlative (« the biggest
dias ») et
l’anaphore de l’adjectif « all » s’ajoutent aux couleurs safran et vert du nouveau drapeau
national qui se retrouvent dans les couleurs des flammes léchant la peinture des trains.

L’entropie est un principe emprunté à la thermodynamique, partie de la physique qui
traite de l’influence de l’évolution des systèmes thermiques sur les systèmes mécaniques.
Elle précise, pour un système dynamique conservatif, dans quelle mesure la descriptibilité d’un point se perd au cours du temps. Certains de ces systèmes peuvent avoir une entropie nulle : ce sont ceux (telle la dynamique unitaire de la mécanique quantique) dont les trajectoires restent parallèles, et permettent par suite la prédiction et le contrôle. Mais les systèmes les plus usuels (comme un gaz de sphères dures) ont une entropie positive, et ces systèmes sont « ergodiques et mélangeants ». Pour les systèmes ouverts, le bilan d’entropie n’a jamais conduit à aucun principe ou loi permettant de spécifier l’évolution morphologique (vers l’ordre ou le désordre) de ces systèmes.  

Cette définition donnée par le mathématicien René Thom montre, malgré sa complexité, que l’entropie, avant d’être un phénomène est avant tout un chiffre, une grandeur variable qui donne la mesure de l’état de désordre dans un système. Elle peut être soit positive soit nulle. Elle a été théorisée par Rudolf Clausius (1822-1888) dont les conclusions datent de 1854 : c’est la pierre de touche du « deuxième principe ». En effet, le « premier principe » faisait état du bilan d’énergie des systèmes sans pouvoir prédire leur sens d’évolution. La fonction entropique aide à prévoir l’évolution de ces systèmes. Stéphane Lupasco en donne une explication éclairante dans La tragédie de l’énergie. Le système dans lequel tout ceci est possible est clos et fini, d’après les conclusions de la théorie de la relativité d’Einstein et selon l’impossibilité d’admettre qu’il peut être infini, fait non vérifiable par l’expérience.

Dans cette transformation, en effet, des énergies d’un système clos, l’énergie, comme on dit, se dégrade ; ce qui signifie qu’il y a toujours une certaine partie de l’énergie consommée qui se transforme en chaleur, ou énergie dégradée, et ne peut plus se retransformer en énergie dite « noble », autrement dit, en énergie mécanique, électrique, etc. C’est que la chaleur, dans laquelle se dégrade et se meurt pour ainsi dire l’énergie, consiste en une agitation moléculaire : agitation de plus en plus désordonnée, qui finit par neutraliser tous ses mouvements, sans leur permettre d’orientation privilégiée, à partir de laquelle l’énergie pourrait se redifférencier. Mathématiquement, ce processus s’exprime par des équations qui définissent une augmentation progressive et irréversible de ce que l’on a appelé l’entropie.

Dans la première partie de son article consacré à l’entropie chez William Golding, Frédéric Regard l’explique en détail. Nous suivons ici ses conclusions quand il affirme que le « degré maximal [de l’entropie] est en fait l’erreur catastrophique létale – la mort ». C’est un point

3 C’est le cas de la demeure de Nishapur.
4 LUPASCO, ibid., pp. 30-31.
scientifique certes mais qui nous importe sur le plan littéraire c’est ce qui se produit au sein du corps de Saleem. De même que l’énergie circule à perte entre Saleem et l’Inde, le récit et sa source sont dans une relation d’épuisement mutuel, selon le principe des vases communicants. En effet, le compte-à-rebours qui régit le mouvement de la Première Partie du roman est aussi le compte-à-rebours de la vie de Saleem, qui décide de coucher sur le papier sa biographie. Tout commencement implique une fin, et dans le cas du narrateur toute vie contient la mort. Le point final est aussi le terme de son existence littéraire et physique. Il se crée au travers de la narration une quantité prodigieuse d’énergie qui est transmise progressivement tout entière au récit, dans un transfert constant entre les deux pôles que sont l’instance narratrice et le récit. Ce transfert est à la fois métaphorique et métonymique, symbolisé par la faille et le craquement. Il s’incarne dans la peau de Saleem, espace continu et plein au départ et donc propice au mouvement métonymique et au maintien de l’énergie interne. Cependant, cette peau fait apparaître des zébrures, des marbrures qui se changent vite en craquèlements plus larges et plus profonds et c’est à ce moment-là que le mouvement métaphorique et le mouvement entropique se rencontrent. La rupture littérale entraîne une déperdition inexorable d’énergie. L’écriture est le catalyseur de ce phénomène cutané et géologique : c’est dans le poignet tremblotant de celui qui écrit que se manifestent les premiers signes de ce dépérissement :

My own hand, I confess, has begun to wobble; not entirely because of its theme, but because I have noticed a thin crack, like a hair, appearing in my wrist, beneath the skin… No matter. We all owe death a life. (MC 36)

Tout ce qui arrive au pays se reproduit sous une autre forme dans le corps de Saleem, corps mutilé et tronqué par une ablation des sinus, la perte d’un pan de sa chevelure ou encore de l’un de ses doigts. Ainsi, toutes les secousses politiques et géographiques dans le pays se font ressentir sous une autre forme en Saleem. La séparation de l’Inde du Pakistan, au moment de l’Indépendance, au cours d’une Partition-parturition chaotique, se reflète dans la séparation de
Saleem d’avec sa mère biologique, peu après sa naissance. Cette substitution est « inaugurale », selon l’expression de Chantal Delourme, et ce à plus d’un titre. Elle inaugure le véritable début de la vie de Saleem, et en parallèle celle de sa sœur géographique, l’Inde, ainsi que celle de sa Némésis, Shiva. La séparation de sa mère n’est cependant pas physique puisque c’est une opération parfaitement métaphorique qui en est à l’origine. En effet, l’infirmière Mary Pereira effectue échange les étiquettes des nourrissons et, ce faisant, agit sur les signes, sur leurs noms, et non directement sur les corps. La rupture métaphorique est bien au fondement du roman. Une activité tectonique intense ébranle le corps du narrateur, qui, à force de vouloir tout dire, déclenche un processus inexorable et fatal qui provoque sa perte. La dialectique de création et de destruction incarnée par Shiva, son alter ego, se voit appliquée ici dans sa logique implacable. Face à la rupture en Saleem, les tentatives de colmatage métonymique n’y font rien. Le compte-à-rebours entropique ne s’interrompt qu’à la désintégration finale dans cette chronique d’une mort du narrateur annoncée.

Please believe that I am falling apart.

I am not speaking metaphorically; nor is this the opening gambit of some melodramatic, riddling, grubby, appeal for pity. I mean quite simply that I have begun to crack all over like an old jug – that my poor body, singular, unlovely, buffeted by too much history, subjected to drainage above and drainage below, mutilated by doors, brained by spittoons, has started coming apart at the seams. In short, I am literally disintegrating, slowly for the moment, although there are signs of an acceleration. I ask you only to accept that I shall eventually crumble into (approximately) six hundred and thirty million particles of anonymous, and necessarily oblivious dust. This is why I have resolved to confide in paper, before I forget. (MC 37)

La parole pantagruélique, qui veut tout dire, devient à son tour victime du temps qui passe et du manque de temps qui reste. L’énergie, happée constamment par la narration, s’est maintenant entièrement translatée vers l’objet du discours. Vers la fin de sa vie, Saleem retourne à Bombay avec le grand magicien Picture Singh, gardien du ghetto de New Delhi, et son fils Aadam, pour un duel au Midnite-Confidential-Club. Ce lieu souterrain, obscur et infernal happe littéralement les deux personnages (« the darkness ingulfed us » MC 541) en

---

agissant comme un aimant qui attire tout par une force centripète irrésistible. Son inscription hors de l’Histoire et hors du temps (« that place outside time, that negation of history… » MC 541) marque métonymiquement la perte définitive de la position centrale de Saleem, en tant que source de l’énergie et du récit. La « Midnight’s Children Conference » est supplantée par une nouvelle version de M.C.C. Frappé par l’oubli et l’entropie, comme dans ce Club où règnent les ténèbres, celui-ci ne peut que subir :

L’entrée dans cette caverne dont le seul lien temporel est la référence à minuit ouvre avec l’adjectif *Stygian* tout un espace mythologique, celui du Styx, fleuve des Enfers (ici *Jahannum*) et lien entre la mort et le monde. La discothèque se transforme en immensité noire et aveugle où les êtres vont pour y disparaître et s’y perdre. La puissance du lieu, incarnée dans le verbe *engulfed* (MC 541), qui évoque métaphoriquement des eaux agitées, rappelle le lac du Cachemire où commence l’histoire. Le Styx, fleuve de l’oubli pour les âmes qui s’y aventuraient, portées dans la barque du nocher Charon – ici sous les traits d’une serveuse aveugle –, représente aussi un *memento mori* pour le narrateur, qui se voit confronté à sa deuxième mort, symbolique.1 Le renouveau et l’énergie lui sont étranges et étrangers, et il les laisse à son fils. La couleur noire est liée à l’entropie car elle est le produit de l’absorption des pigments des autres couleurs par synthèse soustractive. Elle envahit le passage par le polyptote *dark/darkness*, la simple répétition des deux termes ainsi que de l’adjectif *black* et l’hypallage « into the inky negritude of the Club », qui opère un transfert d’attribution vers un endroit qui s’est approprié toute la noirceur de la nuit. L’énergie de la ville de Bombay se trouve concentrée dans cet endroit mythique et cathartique synonyme de nouveauté (« all

1 Saleem est déjà mort une première fois en traversant la forêt des Sundarbans ; il avait été ramené à la vie en se cachant dans le panier de Parvati la sorcière.
manner of new stories and beginnings », « a new world » MC 542) où la jeunesse batifole et où le narrateur n’a pas sa place.

Le canal de l’énergie qui a nourri les personnages a formé une véritable foule homogène dont les frontières insaisissables menacent de tout détruire, en particulier Saleem, personnage intradiégétique. Il est relié au monde extérieur par ce qu’il nomme le « cordon ombilical » de sa mémoire. Les verbes les plus répétés sont le couple feed et swallow (« se nourrir » et « avaler »), qui dénotent l’absorption excessive et illimitée ; tout en signifiant le développement biologique, ils s’appliquent aussi à des éléments abstraits ou sociaux qui signifient le développement textuel du narrateur.

yes, I’m getting heavier by the second, fattening up on washing-up chests and the under-the-carpet love of Mumtaz and the rhymeless bard, plumping out as I swallow Zulfikar’s dream of a bath by his bedside and an underground Taj Mahal and a silver spittoon encrusted with lapis-lazuli; a marriage disintegrates, and feeds me; an aunt runs traitorously through Agra streets, without her honour, and that feeds me. (MC 125)

Il se produit un phénomène de phagocytage systématique des événements, canalisés par la prose du narrateur qui s’en nourrit en se construisant par la destruction qu’il raconte. Ce décalage non dans la syntaxe mais dans le choix d’une partie du prédicat fait des verbes swallow et feed deux processus entropiques concomitants qui, appliqués ensuite au champ de la littéralité et de la ponctuation, permettent de filer la métaphore :

What had been (at the beginning) no bigger than a full stop had expanded into a comma, a word, a sentence, a paragraph, a chapter; now it was bursting into more complex developments, becoming, one might say, a book – perhaps an encyclopaedia – even a whole language… (MC 115)

Saleem est avant tout un être de lettre et de papier, comme il le répète à l’envi. Celui-ci a mis en place un système déséquilibré qui a petit à petit évolué exclusivement dans un sens. En effet, la capacité qu’il avait au début de se nourrir s’annule et se retourne contre lui. Tout récit ou servo-récit qui s’engendre ou s’auto-engendre, au lieu de le fortifier, l’épuise, l’affaiblit et le vide, si bien que la neutralisation des échanges entre deux pôles, assimilée à la
néguentropie, victime de son propre excès. C’est ce qu’explique Jean-Jacques Wunenburger en reprenant les thèses La tragédie de l’énergie, de Stéphane Lupasco :

Toute forme n’existe qu’en tant que composée d’un système d’énergies antagonistes, dont l’une s’actualise toujours en potentialisant simultanément son contraire. […] Par rapport à un système complexe dynamique, on peut donc isoler deux excès, l’un tendant vers l’identité, l’autre vers l’altérité, chacun des deux excès reposant sur l’exclusion simultanée et active de son contraire, de sorte que le couplage des énergies antagonistes ne devrait jamais être rompu. L’excès peut donc bien être éclairé comme la dualité de l’entropie/néguentropie, celles-ci n’étant pas extérieures l’une à l’autre, mais constituant au contraire deux variations en sens opposé d’un même système énergétique.1

Le couplage est enfin rompu, résultant dans la perte de contrôle du fil du récit dans l’explicit, précipité et anticipant l’avenir. L’écriture ne fait qu’accentuer et accélérer un processus déclenché auparavant par l’ablation de ses sinus après leur drainage : la peau de Saleem, tel un parchemin, s’assèche. L’accumulation, perceptible dans la longueur démesurée des phrases et la parataxe, du multiple, dans un seul individu, conduit à l’explosion métaphorique – toujours à l’heure de minuit – de la conclusion.

I hear lies being spoken in the night, anything you want to be you kin be, the greatest lie of all, cracking now, fission of Saleem, I am the bomb of Bombay, watch me explode, bones splitting breaking beneath the awful pressure of the crowd, bag of bones falling down down down, […] a broken creature spilling pieces of itself into the street, because I have been so-many too-many persons, life unlike syntax allows one more than three, and at last somewhere the striking of a clock, twelve chimes, release. (MC 552)

Les signifiants de la rupture (splitting, breaking) et de la déperdition (spilling) sonnent la fin de la vie du Saleem, dont le récit le maintenait en vie. C’est de la tendance à l’altérité dont il s’agit, et l’excès a poussé le corps du narrateur à un point de non-retour, qui conduit à la mort et à la désintégration, car le principe de l’entonnoir s’est définitivement épuisé. En revanche, la mort donne tout son sens à l’entreprise de Saleem.

---

2) Sufiya Zinobia ou la ligne de pente entropique de *Shame*

C’est un système similaire que celui décrit par Stéphane Lupasco qui se crée dans *Shame* entre les deux pôles que sont Omar et Sufiya. Un même balancier se met en place progressivement, avec une énergie d’abord conférée surtout à Omar, professeur et hypnotiseur de renom, qui concentre les descriptions et aspire vers lui le mouvement entropique dans la demeure ancestrale de Nishapur. Puis, ce mouvement s’inverse et se tourne quasi-exclusivement vers Sufiya, le « disorder’s avatar » (S 200). L’activité néguentropique qui aurait pu contrebalancer tout risque de déséquilibre s’affaisse à mesure que l’influence de Sufiya grandit et avance sous forme animale, des périphéries du récit et du pays vers le centre. La descente vers l’explosion quasi-nucléaire de la fin commence avec Nishapur, lieu placé sous le signe de la dégradation et de la perte d’énergie. L’entropie implique la contingence et le hasard qui l’emportent sur le prédictable. « Vivant ou non, tout système qui fonctionne “reste branché en permanence sur le courant général qui emporte l’univers en direction du désordre”2. » Le choix entre « les structures possibles » s’interprète « en termes d’entropie3 et d’information » – au sens propre – et tout ordre ne peut se penser sans le désordre, car il en est la condition de possibilité4. Ainsi, l’aléatoire fait que ce soit un fils (le premier fils de Raza et Bilquis) qui soit mort-né, étranglé par son cordon ombilical. Cet événement fortuit conditionne le déshonneur d’avoir une fille dans une société patriarcale et place sous de mauvaises augures la venue au monde de Sufiya Zinobia. L’énergie destructrice prend forme en elle. Sufiya noue une relation bipolaire d’entropie-néguentropie avec d’une part Omar, et d’autre part le récit. Sa relation avec Omar est fondée sur l’axe honte-absence de honte tandis que sa relation au récit est à la fois métalittéraire et chiasmique : « This is a novel about

---

1 « The finely-calculated gesture with which his three mothers had sealed themselves off from the world had created a sweltering, entropical zone in which, despite all the rotting-down of the past, nothing new seemed capable of growth » (S 30)
3 WUNENBURGER, *ibid.*, p. 28.
4 WUNENBURGER, *ibid.*, p. 32 : « En termes scientifiques, c’est l’entropie qui autorise la néguentropie. »
Sufiya Zinobia [...] Sufiya Zinobia is about this novel. » (S 59) Les deux termes de l’équation se réfléchissent et s’opposent tout étant symétriques sur le plan syntaxique. La quiddité du roman passe par le personnage, qui incarne sa ligne de pente entropique. Il s’effectue un transfert lent de l’énergie potentielle contenue dans ce système clos qu’est le monde de la fiction, et qui se trouve capté par le personnage, décrit métaphoriquement comme une véritable sponge (S 122). Sufiya est un réceptacle presque sans fond absorbant toute l’énergie sur son passage pour mieux la redistribuer et la convertir en énergie destructrice. Celle-ci se nourrit de l’énergie de trois personnages, dans la préhistoire de sa création. Trois anecdotes insistent sur ses origines morbides et sur la capacité de l’humain de se transfigurer. Dans une triade métaphorique, la puissance, au sens aristotélicien du terme, de l’humain est décrite ainsi : « We are energy ; we are fire ; we are light. » (S 117) Chez Sufiya, le principe entropique de vidage et de remplissage suit celui des vases communicants : il reprend le dispositif métaphorique d’inversion des pôles mis en place dans Nishapur avec Omar. Tel un aimant, elle attire tout ce qui négatif, les sentiments de honte et de culpabilité qui trouvent moyen de se cristalliser en elle, sous une autre forme. Ils se voient retournés, décuplés en intensité et renvoyés vers l’autre pôle. Les signifiants de la déperdition d’énergie et de la perte – les verbes to spill et to pour – abondent et sont transposés dans une autre logique, celle de la violence. D’où la puissance du roman, qui met en scène cette superposition constante : Sufiya Zinobia incarne à elle seule le fonctionnement de la métaphore, qui est de faire coexister deux éléments par le biais de leur interaction. L’écart à l’œuvre dans le trope concernant la signification est maintenu – et la tension entre les deux termes est maintenue, une tension qui est palpable dans les mouvements centripètes de Sufiya.

La métaphore tient ensemble dans une signification simple deux parties manquantes différentes des contextes différents de cette signification. Il ne s’agit donc plus d’un simple déplacement des mots, mais d’un commerce entre pensées, c’est-à-dire d’une transaction entre contextes. [...] Dans la métaphore, les deux pensées sont en quelque sorte dénivelées, en ce sens que nous décrivons l’une sous les traits de l’autre.¹

¹ RICŒUR, op. cit., p. 105.
Plus précisément, et là Ricœur suit I. A. Richards, l’idée sous-jacente (« teneur » ou tenor) et l’idée qui permet d’étayer la pensée (« véhicule » ou vehicle) agissent l’une sur l’autre, et leur interaction produit la métaphore. Dans le cas de Sufiya, l’un est l’autre, cela va encore plus loin, car les deux se peuvent se substituer. Le corps de cette malade finit par abriter deux principes opposés, l’un et l’Autre, la familier et l’étrange, la Belle et la Bête, le Bien et le Mal, ce qui en fait un double de la jeune Regan dans L’exorciste. Au terme de son développement, le désordre de son système immunitaire est devenu l’ordre habituel et son corps n’est pas le lieu où se succèdent sa personne et son autre, mais le lieu de leur fusion, le lieu de leur présence simultanée.

La racine de cette violence est la honte, cette émotion qui se manifeste littéralement sur sa peau, dans une transposition constante de l’abstrait au concret. Le basculement a lieu quand sa mère Bilquis décide de lui couper les cheveux pour la punir du massacre des dindes, et dans un élan de rage, ne peut s’arrêter. Se produit dans son organisme une crise, « a total breakdown of the immune system » (S 143), un retournement du système contre lui-même, un tropisme autodestructeur et non-régulé.

Boils were forming between her toes and her back was bubbling up into extraordinary vermilion lumps. Sufiya Zinobia was over-salivating; great jets of spittle flew out her lips. Appalling black buboes were forming in her armpits. It was as though the dark violence which had been endangered within that small physique had turned inwards, had forsaken turkeys and gone for the girl herself. (S 141)

La contagion et les bubons qui ravagent son corps sont exprimés de manière mimétique par la surenchère d’allitérations en [b] ; cet événement signe la fin du fonctionnement normal de son système immunitaire, qui fonctionnait aussi sur le principe entropie-négentropy, du maintien de l’équilibre contre un corps étranger. A partir de là, l’équilibre intérieur disparaît et va

---

1 Le narrateur mentionne deux récits bien connus : La Belle et la bête puis Dr Jekyll et Mr Hyde. Il aurait pu mentionner Le Horla de Maupassant, qui traite aussi du motif du Doppelgänger.
2 « The beast inside the beauty. Opposing elements of a fairy-tale combined in a single character… » (S 139).
3 La description de son dernier accès de honte (S 236), avant le cataclysme final, semble être la retranscription fidèle d’une des scènes célèbres du film : la violence des convulsions de son corps, ses yeux et sa langue évoquent la possession de l’héroïne de L’exorciste.
4 L’hypallage « bacilli of humiliation » (S 141) témoigne de ce mélange des catégories.
entièrement se reporter et s’exporter métonymiquement à l’extérieur. C’est là que sa violence atteint son apogée et annonce le cataclysme final. Son corps est un volcan d’où s’écoule le magma, et ses yeux, émetteurs extérieurs du feu intérieur, en sont les signes avant-coureurs :

[Omar Khayyam] could see that she was getting worse, because this was the first time that the violence bursting from her had left no after-effects, no immune disorder, no comatose trance; she was becoming habituated to it, he thought in fright. […] Yes, he saw the danger, now that he was looking for it he caught the flickers in her eyes, the coming and going of little pricks of yellow light. […] His reason could not erase the evidence of those eyes, could not blind him to that unearthly glow, the smouldering fire of the Beast (S 235)

Cette intensité réunit en elle un principe masculin et féminin puisque Sufiya est feu et la décrire revient à le décrire :

A pouring-in to her too-sensitive spirit of the great abundance of shame in that tormented tent. A fire beneath the skin, so that she began to flame all over, a golden blaze that dimmed the rouge on her cheeks and the paint on her fingers and toes… (S 170)

La décapitation est l’une des manifestations de son énergie dévastatrice et sauvage comme lors du massacre des deux cent dix-huit dindes (S 138)¹. L’effroi est contrebalancé par le spectacle d’une petite fille ensanglantée au milieu du carnage ; textuellement, deux formes de contraste viennent parachever l’opposition, libératrice d’énergie : l’hypallage² et l’oxymore³. L’horreur s’allie au « charme » déployé par Sufiya Zinobia, que le narrateur compare à celui, musicalement envoûtant, du « Pied Piper ». C’est le moment de la transformation : la Belle devient Bête. La honte est canalisée pour en sortir changée en violence infinie. L’antithèse préside à ce processus métaphorique.


² La « furie » du vent » renvoie à la Furie que devient l’héroïne, qu’il communique métonymiquement (S 137).

³ Le ciel et ses « étoiles brûlantes comme de la glace » (« ice-hot stars ») constituent la toile de fond du massacre quand, la nuit suivante, les dindes, putréfiées, jonchent toujours sur le sol. (S 138)
They were strange screams. He heard them rise to their peaks and then die with uncanny abruptness, and then he knew what was coming into the house, something that could freeze a shriek in the middle, something that petrified. […] He stood beside the bed and waited for her like a bridegroom on his wedding-night, as she climbed towards him, roaring, like a fire driven by the wind. The door blew open. And he, in darkness, erect, watching the approaching glow, and then she was there, on all fours, naked, coated in mud and blood and shit, with twigs sticking to her back and beetles in her hair. She saw him and shuddered; then she rose up on her hind legs with her forepaws outstretched […] before her eyes forced him to look (S 285-286)

Les brindilles qui hérissent le dos de Sufiya et les scarabées qui composent sa chevelure rappellent la pilosité de la figure mythologique de Gorgô et les serpents habituellement associés à celle-ci ; ce qui l’annonce c’est le cri, caractéristique de Gorgô mais aussi des animaux qui lui sont associés. Sufiya ravage les périphéries du pays sous la forme d’une panthère, entre mythe et littérature, entre la Bête du Gévaudan et la Bagheera du Jungle Book de Kipling. Dans ce passage utilisant le langage codé de l’étrange (selon Freud) ou du fantastique (selon Todorov), Sufiya achève sa transformation en animal et en pure violence.

L’acuité des sonorités augmente la force de son apparition et l’intensité dramatique du passage qui boucle le roman dans un apogée sanglant. La surenchère de dentales et de plosives achève d’enfermer Omar dans la logique de la fascination : il ne peut détourner son regard. Le verbe « regarder » qui clôt la phrase en un mouvement d’intensité croissante est employé absolument, avec toute sa force sémantique. Mort, sexualité et fascination sont

---

1 Omar, d’hypnotiseur, devient l’hypnotisé.

2 L’emploi de certains termes (« strange », « uncanny ») dénotent l’inhabituel, le non-familier ou ce que Freud avait appelé le Unheimlich. Heim en allemand provient de la même racine que home, le foyer, la maison. Le terme s’applique particulièrement bien ici car selon Freud, l’uncanny renvoie à ce qui est étrange(r) tout en étant familier : Sufiya, en tant qu’épouse et monstre, incarne bien pour Omar cette tension contradictoire au cœur du concept.


5 La violence vient du latin vis qui signifie la force.

6 Le mimétisme du cri (« scream ») poussé est souligné par la répétition du phonème [i:] dans les termes « pekas », « freeze », « shriek », « beetles ».

7 C’est d’ailleurs la première fois dans le roman que la honte (Sufiya) et l’absence de honte (Omar) se correspondent symétriquement sur l’axe autour duquel elles tournent, dans une rencontre scopique explosive.
indissolublement liées, selon Pascal Quignard dans son essai sur la fascination dans le monde antique:

La fascination signifie ceci : celui qui voit ne peut plus détacher son regard. Dans le face à face frontal, dans le monde humain aussi bien que dans le monde animal, la mort pétrifie. [...] Celui qui voit la gorgone Méduse tirant la langue dans la bouche fendue du rictus terribilis, celui qui voit le sexe féminin (le trou de la turpitude) en face, celui qui voit le « Médusant », est plongé aussitôt dans la pétrification (dans l’érection) qui est la première forme de la statuaire.

Dans l’obscurité d’une des pièces de Nishapur, Omar devient « rigide » devant ce qui le pétrifiait, devant la présence médusante et nue de Sufiya. « Le mot grec de phallos se dit en latin le fascinus. » La fascination fige le langage : elle nous met devant les mystères de l’origine et de la mort et du chaos. Les phrases et les paragraphes, figés aussi, se font plus courts dans les deux dernières pages. « La fascination est la perception de l’angle mort du langage. Et c’est pourquoi ce regard est toujours latéral. » Cet instant de culmination du roman est celui du regard frontal d’Omar devant son épouse. Celui-ci a cédé toute énergie dans le bras-de-fer qui existait entre les deux : désormais, Sufiya a le monopole. Elle devient un monstre composite qui réunit le corps léonin d’une Furie ou d’une sphinge et le regard fascinant de la Méduse. D’après Jean-Pierre Vernant, dans La mort dans les yeux, Gorgô est celle qui, comme Sufiya, par ses caractéristiques physiques, « joue systématiquement des interférences entre l’humain et le bestial ». Et, plus loin, « les cadres ordinaires les classifications usuelles apparaissent brouillés et syncopés. Le masculin et le féminin, le jeune et le vieux, le beau et le laid, l’humain et le bestial, le céleste et l’infernal, le haut et le bas […] le dedans et le dehors (la langue, au lieu de rester cachée à l’intérieur de la bouche, fait saillie au dehors comme un sexe masculin, déplacé, exhibé, menaçant) – en bref, toutes les

2 Rappelons que Sufiya est nue dans la scène.
4 QUIGNARD, op. cit., p. 11.
5 QUIGNARD, ibid., p. 11.
catégories, sur cette face, interfèrent, se recoupent et se confondent\(^1\). » Ce brouillage des frontières est renforcée par la métaphore filée de l’eau et de la mer qui accompagne constamment tout moment où l’énergie de la destruction sourd en Sufiya. L’eau crée un espace fluide où les bords s’estompent et où la dissolution — à la fois disparition des différences, mélange, et déperdition énergétique — devient le cadre de la métamorphose en monstre de Sufiya. L’élément aqueux offre crée les conditions de l’échange. Le « fluid of shame » (S 122) sourd du cœur de son corps pour l’emplier et se répandre hors d’elle et se changer en pure force transgressive et dévastatrice. Sufiya, la « source of power » (S 138), selon la catachrèse usitée, est aussi celle qui se nourrit de l’énergie des autres. Dans un passage portant sur la préhistoire du personnage, celle-ci est en fait la reconfiguration ou la synthèse de trois personnes appartenant au monde extratextuel : plus précisément, elle est reconstituée à partir du cadavre d’une jeune fille tuée par son père, de la sœur du narrateur tabassée dans le métro londonien et du corps auto-immolé d’un étudiant. L’élément unificateur est la révolte mêlée de honte qui a jailli en chacun d’eux : « humble people for long enough and a wildness bursts out of them. » (S 117) Sufiya est ainsi l’archi-composant, le tout fait de parties, correspondant à la réunion métonymique des trois énergies, dont elle se sert pour exister. Non seulement elle est déperdition d’énergie dans ses origines mêmes, mais elle prend la honte produite autour d’elle — à commencer par celle, inextinguible de son père, dévasté par la naissance d’une fille après un premier fils mort-né — la bloque et la renvoie, décuplée. La perte, contenue dans les verbes récurrents *spill* et *pour*, signifiants de l’entropie, devient un gain pour ce réceptacle des ondes négatives et des déchets de l’énergie. Sa mère prodigue toute son attention à sa sœur « Good News » Hyder\(^2\), et les restes sont redistribués par Sufiya sous une autre forme, intolérable celle-là. La perversion de l’énergie est d’ailleurs incarnée par « Good News », dans son suicide. La métaphore de l’inondation préside à

\(^1\) VERNANT, *op. cit.*, p. 79.

\(^2\) « [she] poured all her affection over her younger daughter » (S 121).
l’abondance intolérable de sa progéniture, dont le flot la submerge en rasant tout sur son passage : « the annual flood of children issuing from her loins » (S 226). Cette métaphore fait partie des « métaphore(s) diégétique(s) » isolées par Gérard Genette : elle s’ancre dans le contexte, qui les amène et les prépare. Après cette métaphore, vient une comparaison : « Meanwhile Good News had expanded yet again, and she was so big she looked as if she’d swallowed a whale » (S 226). Ici, l’hyperbole fait du personnage non seulement une créature quasi-métaphorique (whale), mais aussi une synecdoque, puisque la baleine est une partie absorbée par un tout plus grand. Cette métaphore filée de la mer a été annoncée au chapitre précédent : dans un passage suivant la lente transformation de Sufiya Zinobia en monstre, c’est la métaphore marine qui est convoquée : « in the depths of the ocean the sea-Beast stirs. » (S 218) Le lit acquiert l’immensité de l’océan et le langage métaphorique poursuit, faisant de l’héroïne une marée montante : « she is a tide rising towards flood » (S 219). Chez les deux personnages, c’est le même afflux d’énergie excessive et destructrice qui s’empare d’elle, par l’intérieur, au tréfonds du corps : expanded et rising sont deux termes dénotant l’amplification, du côté de la métonymie donc, qui démontrent une déperdition continue d’énergie. Les grossesses annuelles – qui provoquent la naissance d’enfants selon une progression arithmétique – rongent l’énergie de Good News, tout comme la Bête rogne l’humanité de Sufyia Zinobia. Pour la première, l’engeance monstrueusement nombreuse la perd et la pousse au suicide. Pour la seconde, c’est une autre forme d’entropie interne, qui se manifeste par la Bête qu’elle sent sourdre en elle, comme le rappelle l’accumulation des sifflantes et le redoublement du phonème [b], qui appartient avec [s] à Beast : « [she] feels it takes her, the thing, the flood or perhaps the thing in the flood, the Beast bursting forth » (S 219, nous soulignons). Une explosion de violence similaire affecte les deux femmes, avec la mort pour corollaire : dans le cas de Good News, c’est la mort stoïque infligée à soi, dans un

---

retour sur soi ; dans le cas de Sufyia, c’est la mort infligée autour de soi, dans une extériorisation absolue de la violence. La métamorphose des deux femmes, l’une devenant whale, l’autre Beast, donne le fonctionnement de l’entropie : tirant son origine d’un processus de glissement métonymique, celle-ci ouvre sur le champ du métaphorique. Le résultat est explosif, comme le prouve la fury de la jeune femme humiliée dans le métro londonien ou comme le montre le jeune homme qui s’immole. La métaphore dit alors l’entropie de ces personnages poussés dans les marges.

Sufiya en Beast monstrueuse partage de nombreux traits avec la déesse hindoue Kali1, dont la particularité est de se trouver à la fois aux marges et au centre, au sens propre comme au sens figuré2. Entre vie et mort, humanité et animalité, Kali incarne le tabou, d’après l’ouvrage Encountering Kali – In the Margins, at the Center, in the West3. C’est « a dangerous being out of place in the civilized sphere4. » A l’instar de Sufiya, elle ébranle l’ordre social, les valeurs morales et leur stabilité : « She is at home outside the moral order and seems to be unbounded by that order5. » Cette ubiquité crée une zone de friction entre les deux, et provoque une déperdition : elle représente une dépense d’énergie d’une telle intensité dans la destruction, dans la dévoration et dans le meurtre que, pour Sarah Caldwell, dans son article « Margins at the center », « Kali becomes a transcendent symbol of entropy as she enters the official Hindu pantheon6. » Elle est l’autre face, mythique, de la dimension entropique de l’action de Sufiya. Deux parallèles peuvent être dressés : ils sont en premier lieu physiques.

1 Son culte est répandu dans tout le sous-continent, que ce soit dans la tradition bouddhiste ou musulmane.
2 Kali est l’une des formes que peut prendre la déesse Devi : associant sexualité débridée, mort et vie, la déesse à quatre bras dont la langue pendante savoure probablement le sang de son épée sanguinolente, porte une ceinture de bras tranchés, un collier de crânes et tient une tête décapitée. (COTTERELL Arthur, A Dictionary of World Mythology, Oxford University Press, 1997, Oxford Reference Online, disponible en ligne: www.oxfordreferenceonline.com)
3 FELL MCDERMOTT, Rachel et KRIPAL, Jeffrey J. (sous la direction de), Encountering Kali – In the Margins, at the Center, in the West, Berkeley, University of California Press, 2003.
5 KINSLEY, ibid., p. 28.
6 CALDWELL Sarah, « Margins at the Center – Tracing Kālī through Time, Space and Culture », ibid., p. 250.
The goddess Kali is almost always described as having a terrible, frightening appearance. She is always black or dark, is usually naked, and has long, dishevelled hair. [...] She has long, sharp fangs, is often depicted as having clawlike hands with long nails, and is often said to have blood smeared on her lips.  

Elle agit dans les périphéries de la société, comme Sufiya, quand elle terrorise les villages. La deuxième série de parallèles concerne ses pratiques.  

Les deux entités, dont les pratiques et la ressemblance physique sont frappantes quand on pense aux descriptions du roman à au mode d’action de Sufiya, tirent leur force extraordinaire de leur position de point de contact entre les bords. Sufiya met le monde sur la voie d’un désordre entropique grandissant grâce à une dépense d’énergie incontrôlable.  

Le récit plonge ainsi dans les racines de la violence : Sufiya, personnage et principe métaphorique, organise le dérèglement du roman, dont l’onde de choc se fait sentir à tous les niveaux, dans le monde de la diégèse et dans la syntaxe. L’énergie créée, l’attraction vers le bord et le trope du renversement participent d’un désordre créateur qui laissent le vertige se propager bien qu’il soit, pour reprendre le titre de l’article de Gérard Genette, « fixé » et contrôlé : ce « monde réversible » pousse le débordement très loin.  

3) Le sable de Jahilia : l’entrelacs et le cercle (The Satanic Verses)  

Le cercle implique le tournoiement ou la torsion : le monde onirique de Gibreel est placé sous le signe du tropisme, qui se manifeste de deux façons : le devenir et le changement. Il rythme la vie de Jahilia et la vie du récit et des descriptions : ainsi le sable a été changé  

1 KINSLEY, op. cit., p. 23.  
2 KINSLEY, ibid., p. 24: « »  
3 Sufiya emporte le roman sur la pente de l’excès: « L’économie du roman-monstre est une économie déréglée, qui pourrait ressembler à celles instaurées par le Minotaure ou par le Sphinx : des économies de la dévoration, que rien ne rassasie. » (SAMOYault, op. cit., p. 27).  

Le sable est, entre toutes les matières, à la limite entre le solide et le liquide. L’arène est d’abord métonyme en tant qu’elle est le résidu fragmentaire de roches sédimentées. Surtout, les emplois du langage en font un élément métaphorique : le sable s’écoule. Comme des gouttes d’eau, les grains de sable, selon leur rotondité, s’écouleront plus facilement. Jahilia, dès lors, est une ville métaphorique dans son essence, dans la mesure où elle est composée d’une substance fluide et solide à la fois. Le sable a supplanté la matière vitale par excellence, l’eau. La pureté habituellement associée à l’eau en général et dans la tradition musulmane en particulier l’est désormais à l’arène. L’eau de pluie n’existe pas1. Les terres d’Arabie et leurs habitants survivent en son absence. Les habitants de Jahilia poussent à son extrême cette logique : par un pied de nez à la future tradition musulmane, l’eau, qui risque de tout détruire, est bannie de la ville. L’eau, cet élément garant de la pureté du corps, avant la prière, n’a pas sa place dans une cité dont l’ordre est si fragile. Le sable devient pureté et l’eau

---

1 L’aridité est une composante du sol de cette région, terre des Saracènes (plus tard Sarrasins), Arabes scénites, dont le peuple nomade vivait dans des tentes : « Terre immense, grande comme le tiers de l’Europe ou presque. Mais la population y est très nombreuse. La rareté des précipitations a fait d’une grande partie du territoire un désert. Dans certains cantons, il peut ne pas pleuvoir pendant dix ans d’affilée. D’immenses régions sont couvertes de dunes dont la hauteur peut atteindre 200 mètres et la longueur plusieurs kilomètres. » (RODINSON Maxime, *op. cit.*, p. 31).
impureté. Premier paradoxe. Le second est le fait que le sable devient solide et fait de l’eau son rival. Le sable devient paradoxalement le stable et l’eau, par son ruissellement, son écoulement potentiellement destructeur, devient pour la ville de Jahilia un danger majeur.

Water is the enemy in Jahilia. Carried in earthen pots, it must never be spilled (the penal code deals fiercely with offenders), for where it drops the city erodes alarmingly. Holes appear in roads, houses tilt and sway. The water-carriers of Jahilia are loathed necessaries, pariahs who cannot be ignored and therefore can never be forgiven. It never rains in Jahilia; there are no fountains, in the silicon gardens. A few palms stand in enclosed courtyards, their roots travelling far and wide below the earth in search of moisture. The city’s water comes from underground streams and springs, one such being the fabled Zamzam, at the heart of the concentric sand-city, next to the House of the Black Stone. (SV’94)

Jahilia est un lieu utopique et atopique : nulle part, nonpareil, en dehors de tout lieu connu, hors des catégories habituelles car rêvé et imaginé, il existe malgré tout dans la réalité de Gibreel. Construite sur le modèle des cercles concentriques du centre de La Mecque autour de la Kaaba¹, Jahilia est une réécriture imaginaire et métonymique de la ville sainte de l’Islam.

Le sable, matière instable qui la compose, crée une zone métamorphique constante, voire onirique : matière quasi-liquide, adoptant toutes les formes, forme sans forme, il illustre bien l’ambivalence de celle-ci. Celle-ci est en effet souvent conçue en termes métaphoriques uniquement : structure, perpect ou apparence extérieure, elle s’oppose au contenu, au fond. Ici, avec le sable, le fond est la forme. Ordre intégrant le désordre, cette ville jaillie de nulle part telle une Atlantide des dunes prend son origine métonymique dans le désert et par son autonomie formelle, sa rupture créatrice, devient, par la transformation alchimique du sable en élément solide, une métaphore de la domination de la culture sur la nature :

The city of Jahilia is built entirely of sand, its structures formed of the desert whence it rises. It is a sight to wonder at: walled, four-gated, the whole of it a miracle worked by its citizens, who have learned the trick of transforming the fine white-sand of those forsaken parts, – the very stuff of inconstancy, - the quintessence of unsettlement, shifting, treachery, lack-of-form, – have turned it, by alchemy, into the fabric of their newly invented permanence. (SV’93-94)

Tous les termes attirent l’attention sur la torsion à l’épreuve et à l’œuvre dans le processus magique de la construction de cet édifice munificent. La métamorphose, pan du réel qui

correspond à la métaphore dans le langage, est au centre du processus. Retournement du réel sur lui-même, renversement et tournoiement. Rien de moins surprenant que de la voir suivre la forme géométrique pure du cercle : cité de la forme ou des formes, celle-ci est faite de d’une multiplicité de cercles. Tout est lié à cette figure parfaite et tout la reproduit, à l’image de cette « concentric sandcity » (SV 94).

Jahilia has been built in a series of rough circles, its houses spreading outwards from the House of the Black Stone, approximately in order of wealth and rank. Abu Simbel’s palace is in the first circle, the innermost ring. (SV 96-97)

La perfection du cercle maintient l’intégrité et l’unité de Jahilia face à la turbulence que représente l’eau, d’où sa position d’enemy. L’équilibre du cercle et l’unité formée par le sable sont menacés par l’instabilité de l’élément aqueux, qui représente le mouvement hétérogène et « l’entrelacement ». La ville est posée en ville originelle, puisqu’elle est située à un point névralgique, au centre de la terre :

They say in Jahilia that this valley is the navel of the earth; that the planet, when it was being made, went spinning round this point. Adam came here and saw a miracle. (SV 98-99)

L’impulsion initiale de mouvement circulaire y a pris naissance. Les chiffres ne trompent pas : les idoles qui concurrencent le culte d’Allah sont au nombre de trois cent soixante, l’équivalent en degrés d’un tour complet. Mahound est qualifié d’homme à tout faire : il est décrit non pas comme un « jack of all trades » mais comme un « all-rounder » (SV 94). Le mouvement de la spirale gouverne la vie de la ville ; c’est le tropisme vital qui régule aussi la normalité. Les forces centripètes s’opposent aux forces centrifuges : les forces du puissant Abu Simbel et des idolâtres affrontent celles de Mahound et du monothéisme. Mahound est sans cesse attiré par les bords, comme lorsqu’il se rend sur Mount Cone. De même, Khalid, le porteur d’eau, considéré comme un paria par sa fonction qui l’exclut dans une ville de sable, participe aussi de ce mouvement vers la périphérie. Le fait de tirer vers l’extérieur crée une

---

tension qui enraye la mécanique bien huilée du cercle jahilien ; d’où l’appellation de Mahound et de ses compagnons, ces *eccentrics* (*SV* 104) qui sont étymologiquement hors du centre, hors du cercle délimité par la loi et par les us et coutumes. Le poète Baal, après qu’Abu Simbel lui a imposé de s’en prendre verbalement aux monothéistes en composant des satires assassines, les provoque et, comme pour symboliser sa volonté de les faire rentrer dans le cadre du cercle, leur parle tout en tournant autour d’eux : « Baal circles them from a safe distance » (*SV* 104). Le centre se décline du monde à l’humain et au divin, du macrocosme au microcosme, quand le terme *navel* s’emploie pour Jahilia puis pour parler du centre dans le corps de Mahound et dans celui de Gibreel (*SV* 110). Leur duel, qui imite en cela la lutte biblique entre Israël et Dieu (ou l’archange selon les variantes) les oppose « navel to navel ». Les gestes, les attitudes et les mouvements suivent l’alternative offerte par le mouvement entre centre et périphérie. Ainsi, quand Abu Simbel et sa femme Hind s’agenouillent dans leur grande tente pour honorer l’inclusion d’Allah dans le panthéon des trois déesses préislamiques, leur prière se propage au rang suivant auprès des invités, comme une onde de choc. Le mouvement ne s’arrête pas à l’intérieur car il se transmet aux alentours : ce mouvement centrifuge est une entorse au mouvement jahilien, plutôt centripète. Il correspond à l’inclusion d’un élément étranger et externe, qui fait désordre et rompt la continuité, créant une situation d’excès (*overflow*, *SV* 115). Même la prose suit le mouvement circulaire et centripète que Jahilia semble lui imprimer. Ainsi l’épisode célèbre de la fontaine Zamzam est mentionné une fois, puis quatre pages plus loin, puis à nouveau quatre pages plus loin (*SV* 91, 95 et 99). Il conte le moment où la matriarche de tous les Musulmans, Agar, pendant son exil forcé avec son fils Ismaïl, se voit révéler par l’archange Gabriel l’emplacement d’une fontaine dans le désert. Le fait tient d’ailleurs de moins en moins de place dans le récit : développée au début en quatre lignes, puis en une phrase et enfin en un syntagme de quelques mots,
L’anecdote se réduit comme une peau de chagrin, l’écriture gagnant en densité, comme du sable solidifié et modelé.

Archangel Gibreel, revealing the spring of Zamzam to Hagar the Egyptian so that, abandoned by the prophet Ibrahim with their child in the desert, she might drink the cool spring waters and live.

[...]
That was when he came to her, Gibreel, and showed her the waters of Zamzam.

[...]
...after Hagar’s and Ismail’s angel-assisted survival. (SF’91)


The people of Jahilia accept the omnipotence of sand. It lodges between their fingers and toes, cakes their lashes and hair, clogs their pores. They open themselves to the desert: come, sand, wash us in aridity. That is the Jahilian way from the highest citizen to the lowest of the low. They are people of silicon, and water-lovers have come among them. (SF’104)

Matière et antimatière, il apparaît comme essentiellement fin et quasiment liquide, en grains, sans consistance, tout en ayant la capacité de s’assembler selon des configurations variées. Il
glisse entre les mains, est insaisissable mais garde la capacité de se matérialiser. Il est oxymorique : tout et rien, il donne à Jahilia une dimension poétique et littéraire car littérale. Son statut fabuleux est caractéristique du statut du signe, qui n’existe que sur le papier. Paradoxalement, il hausse la cité au rang de cité mythique. Elle garde dans sa matière le caractère de son origine, elle enferme dans l’arène la virtualité de sa destruction, de l’absence de forme, et la virtualité de la création, d’où son caractère poétique au sens propre. Début et fin, commencement et conclusion dialectisés dans tous ces sandcastles (SV 94) fragiles, qui font du grain de sable la synthèse de la rupture et de la continuité.

4) Tropismes des *Satanic Verses*

a) Londres, métropole métamorphique et baroque

La capitale britannique est perçue par Gibreel, en proie à une paranoïa et une schizophrénie grandissantes. Elle apparaît comme une gigantesque pieuvre aux tentacules redoutables, faisant prisonnier qui ose s’y aventurer. Par effet d’animation de l’inanimé, la métropole et son réseau complexe prend vie sous les yeux du personnage. D’emblée une deuxième Londres se crée, en plus de la ville traditionnelle. Cette nouvelle ville issue de ce dédoublement n’accepte aucune classification et aucun ordonnancement. Elle ne peut se lire et se laisser déchiffrer qu’à l’aune de sa propre logique. L’instabilité affecte toutes les zones de la fiction et du langage, pour faire des lieux de l’action (Jahilia et Londres) des lieux de grande instabilité et de mutation. « London had grown unstable once again » (SV 320) : par cette phrase, qui résume toute l’activité entropique de la ville, Gibreel exprime aussi inconsciemment par symétrie l’état de sa propre conscience. Convaincu de voir se former au-dessus de sa tête l’aurore de l’archange, poursuivi et harcelé qu’il est par le fantôme de Rekha Merchant, il s’engouffre dans le ventre de la métropole, s’efforçant en vain de lui

---

1 « Notes et variantes sur *Nadja* », in BRETON, *op. cit.*, p. 1563 : « le sable, matière même de la perte, sable sans limites des déserts, sables mouvants où on s’enlise, et lieu prédestiné à l’effacement des signes... »
échapper dans les méandres des lignes du métro. Londres semble être complice de ce désordre généralisé. Elle sort du chronotope contemporain et des repères habituels pour se modifier, changer l’itinéraire de ses lignes et aggraver la paranoïa de Gibreel en l’étouffant dans son immensité et sa chaleur :

That day Gibreel Farishta fled in every direction around the Underground of the city of London and Rekha Merchant found him wherever he went […]. And even though he did not have any idea of the true shape of that most protean and chameleon of cities he grew convinced that it kept changing shape as he ran around it, so that the stations on the Underground changed lines and followed one another in apparently random sequence. More than once he emerged, suffocating, from that subterranean world in which the laws of space and time had ceased to operate, and tried to hail a taxi; not one was willing to stop, however, so he was obliged to plunge back into that hellish maze, that labyrinth without a solution, and continue his epic flight. (SV 200-201)

La « random sequence » renvoie à l’alignement syntagmatique formé par les lignes du métro londonien. L’axe de la syntaxe des lignes se trouve bousculé par un désordre constant qui produit une anagrammatisation de l’ordre des arrêts. La séquence aléatoire des stations de métro perturbent les deux axes : l’ordre interne de la séquence syntagmatique est perturbé, ainsi que le paradigme constitué par chaque ligne, qui en vient à se substituer partiellement à une autre. Cette implosion du métonymique et cette explosion simultanée du métaphorique complètent ainsi la définition du labyrinthe. Le personnage se perd dans un dédale souterrain étouffant et vit là une deuxième chute, transposée sur la terre ferme, chute non plus verticale et paradigmique, mais horizontale et syntagmatique, non plus à travers le temps, mais à travers l’espace. C’est une nouvelle migration – ou une migration prolongée dont il s’agit. Le terme de flight rappelle immanquablement que la migration passe nécessairement par la fuite et le vol. Un transfert s’établit de fait du personnage à la ville. Les effets de la migration se projettent sur le lieu : l’oscillation entre la discontinuité et la continuité, entre le métaphorique et le métonymique, sont exactement les mêmes marges entre lesquelles circule la subjectivité

— 1 —

VAES Guy, Londres ou le labyrinthe brisé, Anvers, Librairie des Arts, 1963, p. 14 : « Quant aux histoires de fantômes, véritables amuse-gueules qui réclament et du punch et un décembre aux serrures verrouillées ; aux gravures de Doré et aux lithos de Gavarni, elles reprennent toutes le fil tombé des mains de Thésée, célébrant à leur façon un dédale où le risque de métamorphose est plus imminent que le coup de poignard. » Londres est de plus, selon Guy Vaes, plus proche de la magie des Mille et Une Nuits de Bagdad que de la sulfureuse réputation de Babylone. Point de Babylondon donc.
de Gibreel. Au labyrinthe s’ajoute le motif du miroir. Le monde est bien ici la réflexion de son âme. Ou plutôt son âme se projette dans toutes ses imperfections sur le monde. Et sa volonté obsessionnelle de mettre de l’ordre dans le chaos est mise à mal par l’instabilité structurelle de la ville, lieu métamorphique qui refuse de se voir imposer par l’extérieur une autre forme. Les phrases s’allongent à mesure qu’il s’engouffre dans les profondeurs du réseau de l’Underground, qui forme un bloc inextricable, tant il est enchevêtré, et pose les jalons de ce que Gérard Genette appelle la « rhétorique du désordre », « [qui] consiste à donner par entassements et coulées verbales un équivalent massif, et comme à distance, du désordre supposé primitif ou nébuleuse originelle". Les plis des lignes qui se croisent, multiplient leurs intersections à l’infini. Et la volonté de racheter (redeem, SV 326) la métropole, condamnée par lui en « Babylondon », et qu’il souhaite punir, fait encore jouer le système du miroir, car c’est de sa propre rédemption qu’il s’agit. C’est finalement la logique du labyrinthe qui l’emporte sur toute organisation systématique :

But the city in its corruption refused to submit to the dominion of the cartographers, changing shape at will and without warning, making it impossible for Gibreel to approach his quest the systematic manner he would have preferred. (SV 327)

Instabilité, dédoublement, paradigme du miroir donc, prolifération des lignes de métro tentaculaires, vertige et angoisse du personnage : de nombreux traits saillants du baroque sont réunis ici. Londres se déplie devant Gibreel et ne cesse de lui échapper. Pendant ses tribulations dans tous les méandres et les sinuosités de la capitale, il se trouve réduit au rôle du lecteur confronté à une œuvre baroque :

L’écriture baroque n’ordonne pas la matière qu’elle expose, comme si la nature complexe et fuyante du monde rendait impossible la formulation de la totalité d’un sens ; ce qui subsiste sera donc une suite non ordonnée de fragments [...] : au lecteur de tenter de recomposer un ensemble en métamorphose constante et qui refuse la construction systématique.

---

2 GENETTE, « Vertige fixé », in Figures I, op. cit., p. 89 : « Le labyrinthe [...] est cette région qui fascinait déjà les poètes baroques, région déroutante de l’être où se rejoignent, dans une sorte de confusion rigoureuse, les signes réversibles de la différence et de l’identité. »
3 SOUILLER Didier, « Ordre et désordre : situation du “moment” baroque en Europe », in FERRARI et POIRIER (sous la direction de), op. cit., p. 98.
Tel un gigantesque labyrinthe (« hellish maze », *labyrinth*), espace qui « fascinait déjà les poètes baroques¹ » selon Gérard Genette, Londres se déploie métamorphiquement sous les yeux du personnage. Le concept de pli, central au baroque, à l’origine de la prolifération vertigineuse et du dédoublement, s’applique donc au labyrinthe, lieu où la différence et donc l’identité s’estompent, et où la subjectivité du personnage s’efface progressivement, dans la transcendance de l’archange d’une part, et dans le gigantisme du lieu, d’autre part. Le labyrinthe est d’ailleurs le premier exemple de lieu baroque donné par Deleuze.

Le trait du Baroque, c’est le pli qui va à l’infini. […] Un labyrinthe est dit multiple, étymologiquement, parce qu’il a beaucoup de plis. Le multiple, ce n’est pas seulement ce qui a beaucoup de parties, mais ce qui est plié de beaucoup de façons. Un labyrinthe correspond précisément à chaque étage : le labyrinthe du continu dans la matière et ses parties, le labyrinthe de la liberté dans l’âme et ses prédicats.² […]

L’unité de matière, le plus petit élément de labyrinthe, est le pli, non pas le point qui n’est jamais une partie, mais une simple extrémité de la ligne.³

La rédemption de la capitale, selon ce génitif objectif, passe par son orientalisation. Refusant de se plier à toute tentative d’ordonnancement opérée par le « great Transformer » (*SV* 352), la ville n’échappe cependant pas, selon Gibreel, à sa volonté de mégalomane, qui suit d’ailleurs d’autres lois : « the laws of nature are the laws of its transformation, and he was the very person to utilize the same ! » (*SV* 353) L’objectif est de faire entrer Londres dans un paradigme manichéen, hors de toute ambiguïté. La sortie des rapprochements et des fusions, du « *joining, locking together, love* » (*SV* 353, italiques de l’auteur), qui s’apparente à une sortie de la continuité métonymique, fait entrer Londres dans la rupture propre à la sélection et au paradigme du métaphorique.⁴ Le but est d’extraire la ville de cette zone transitoire dont elle est prisonnière, dont le symbole est le climat et dont le métonyme est le nuage ou la nuée,

¹ GENETTE, *op. cit.*, p. 89.
² DELEUZE, *op. cit.*, p. 5.
⁴ Dans le « discours urbain », la cité baroque est une entité fondée sur le décentrement (absence de centre unique) et la rupture, selon Severo Sarduy : « La ciudad, que instaura lo cifrable y repetitivo, que metaforiza en la frase urbana la infinitud articulable en unidades, instaura también la ruptura sorpresiva y como escénica de esa continuidad, insiste en lo insólito, valoriza lo efímero, amenaza la perennidad de todo orden. » (SARDUY Severo, *Barocco*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974, p. 62) « La ville, qui instaure le comptable et le répétitif, qui métaphorise dans le syntagme urbain l’infinité articulable en unités, instaure aussi la rupture inattendue et en tant que scène de sa continuité, insiste sur l’insolite, valorise l’éphémère, menace la prérennité de tout ordre. » (notre traduction)
le fog, le brouillard, sur lequel est perché l’artisan de cette transformation imminente. C’est le nuage, entité fuyante, qui présidait aux mouvements métamorphiques initiaux après l’explosion du Bostan. La stratégie adoptée est de faire ressembler la capitale britannique à une ville indienne. Le nuage intègre et désintègre, selon Hubert Damisch. Ici, c’est sa capacité à désintégrer qui est mise en avant :

Il paraît mettre en cause, dans son absence de limites, autant que par les effets résolutoires auxquels il prête, la cohérence, la consistance d’une ordonnance syntaxique fondée sur une nette délimitation des unités.1

Le nuage devient ainsi l’emblème de cette impossibilité de se représenter Londres : son image doit se stabiliser pour pouvoir être conçue et perçue correctement par Gibreel. Celle-ci est tributaire d’une volonté de fixer la ville dans son esprit. Cette condition est la seule qui, à ses yeux, puisse faire parvenir à la vérité : « For truth is extreme, it is so and not thus, it is him and not her » (SV 354, italiques de l’auteur). Par son acte, par sa parole performative, Gibreel entend faire fi de l’entropie dont est saisie la capitale et dont sont saisis les Anglais, empêtrés qu’ils sont dans une fuzziness (SV 354) qui touche à tous les domaines. Il faut les sauver de cette apathie et de cette déperdition constante d’énergie. Par cet acte, il embrase tout l’espace et le revivifie2 : la nouveauté tant recherchée se matérialise dans la « tropicalisation »3 qu’il met en œuvre, création géniale, sur le plan à la fois diégétique et poétique, et qui sonne comme le manifeste du nouveau roman contemporain venu du Sud, luxuriant, excessif et baroque. La vague de chaleur qui s’abat sur Londres va de pair avec sa nouvelle transformation en ange de la dévastation et de la désolation, l’ange Azrael.

« City, » he cried, and his voice rolled over the metropolis like thunder, « I am going to tropicalize you. »

Gibreel enumerated the benefits of the proposed metamorphosis of London into a tropical city; increased moral definition, institution of a national siesta, development of vivid and expansive patterns of behaviour among the populace, higher-quality popular music, new birds in the trees (macaws, peacocks, cockatoos), new trees under the birds (coco-palms, tamarind, banyans with hanging beards).

1 DAMISCH Hubert, Théorie du nuage – Pour une histoire de la peinture, Paris, Seuil, 1972, p. 255.
2 Gibreel est l’emblème de ce que Guy Vaes nomme « l’unité organique homme-ville », qui a lieu dans « l’immédiat de la perception ». (VAES, op. cit., p. 15, italiques de l’auteur)
Improved street-life, outrageously coloured flowers (magenta, vermilion, neon-green), spider-monkeys in the oaks. A new mass market for domestic air-conditioning units, ceiling fans, anti-mosquito coils and sprays. A coir and copra industry. Increased appeal of London as a centre for conferences, etc; better cricketers; higher emphasis on ball-control among professional footballers, the traditional and soulless English commitment to «high workrate» having been rendered obsolete by the heat. Religious fervour, political ferment, renewal of interest in the intelligentsia. No more British reserve: hot-water bottles to be banished forever, replaced in the foetid nights by the making of slow and odorous love. Emergence of new social values: friends to commence dropping in on one another without making appointments, closure of old folks’ homes, emphasis on the extended family. Spicier food; the use of water as well as paper in English toilets; the joy of running fully dressed throughout the first rains of the monsoon.

Disadvantages: cholera, typhoid, legionnaires’ disease, cockroaches, dust, noise, a culture of excess. (SV 354-355)

La fécondité de cette idée permet d’ouvrir un vaste champ d’exploration et de donner libre cours à l’imagination. Le monde est présenté sous un aspect nouveau: ce programme métaphorique fonctionne sous deux angles. D’abord l’addition, puis la soustraction. Ce double processus permet la substitution en bonne et due forme d’une Londres à une autre. La ville de Londres se reflète dans un miroir inversé et déformant : la construction chiasmique «new birds in the trees […] new trees under the birds» rappelle cette opposition symétrique et systématique. La volonté de tropicaliser est une manière a priori métonymique de faire glisser l’Inde en Angleterre, mais au fil de cette liste c’est tout bonnement la substitution métaphorique qui est convoquée.1 L’Inde immigre à Londres, transportée par tout ce qui lui est métonymiquement associé, que ce soit sa faune, sa flore, ou plus généralement sa culture. La recherche de la renaissance, palpable devant la répétition de l’adjectif new et l’utilisation du nom renewal, passe par la mort de la métropole et la suppression de tout ce qui la caractérise. L’expansion (expansive) est rythmée par l’accumulation des sonorités longues [i:]2 et par la surenchère des comparatifs, qui rallongent les adjectifs. Londres est le centre d’un rapprochement des contraires, d’un climat oriental dans une ville dite occidentale, d’un mode de vie oriental translaté à l’ouest. A coup de nominalisations et d’ellipses verbales, la

1RICŒUR, op. cit., p. 255 : « la différence entre ces deux figures consistant en ce que la métonymie suit l’ordre des choses et procède analytiquement, tandis que la métaphore joue sur la compréhension sur un mode synthétique, intuitif, par une réaction qui part de l’imagination et atteint l’imagination ; c’est pourquoi l’équivalence imaginative instaurée par la métaphore fait plus violence au réel que la métonymie qui respecte les liens inscrits dans les faits. »

2 Par exemple, increased est répété deux fois, qui contient ce son vocalique long. S’ajoutent peacocks, trees, appeal, foetid ou encore disease.
vision fantastamagorique et comique de Gibreel dépeint une transformation qui affecte l’extérieur pour s’infiltrer dans les pratiques, les valeurs et les comportements, donc l’intérieur. Ce qui est régulier et normal devient exotique et hyperbolique. Le climat joue le rôle d’amplificateur, comme en témoignent les structures comparatives qui sont légion. Le préfixe re-, utilisé à l’excès, dénote une répétition et un regain, un renouveau. L’indianité touche tous les niveaux de la vie quotidienne et l’essence même de la quiddité britannique (l’anglicité), démontée ici : ce qui était une extension métonymique (faune et flore) prend une dimension métaphorique. Tout ce qui était britannique est battu en brèche. Dans cette tirade-charge, le nouveau Londres tropical et extrême, indianisé, se substitue entièrement au Londres d’avant. Du coup, la tropicalisation prend un autre sens et fait « tourner » le Londres indianisé et le Londres britannique, pour les échanger, selon le principe tropique de la métaphore. Ce portrait d’une nouvelle Londres la rattachent aux marges de l’extrême. Libérée du carcan des anciennes valeurs dont les caractéristiques ont été éliminées une par une, elle est projetée dans une autre dimension, non seulement métamorphique mais aussi métaphorique.

Londres est bien une métaphore1 : comme elle, elle joint des éléments contradictoires et incompatibles en faisant interagir le littéral et le figuré, le réel et l’imaginaire. Elle devient, sous les yeux médusés de Gibreel, un reptile se lovant autour de lui, prête à l’étouffer ou à l’étrangler. Une métaphore simple et une métaphore développée (en d’autres termes, une comparaison) servent de leviers rhétoriques pour décrire cette réalité surnaturelle : « the city’s streets coiled around him, writhing like serpents » (SV 320). L’altérité et l’identité sont ici en jeu :

Dans la comparaison, le rapprochement entre les deux concepts n’abolit pas leur dualité, comme c’est le cas dans la métaphore […] ; le rapprochement n’est donc pas aussi étroit que dans la métaphore où le terme transposé remplace le terme propre.2

1 VAES, op. cit., p. 88 : « C’est une ville métaphorique. Dans tout esprit quelque peu en éveil, et pas seulement dans telle imagination privilégiée, elle met en branle – avec quelle autorité ! – le mécanisme des associations et des rapprochements. Et parce que le second terme de ces comparaisons, à cause de son jaillissement imprévisible, supplante toujours le premier, j’ai le droit de parler de métaphore. »

2 RICŒUR, op. cit., p. 141.
Une tension entre la dualité et sa négation, entre les mouvements opposés de l’identité et de l’altérité, entre le tropisme intérieur et le tropisme extérieur, naît de ce sytagme qui emploie tour à tour la métaphore et la comparaison. Une tension existe au sein même de la capitale, entre l’Autre de Londres, que Gibreel perçoit et qui se superpose progressivement au Même. A ce doublé s’ajoute celui de la vie et de la mort : non seulement la métropole représente la mort pour Gibreel et ses habitants, mais aussi, métonymiquement, pour elle-même. Tel Ouroboros, le serpent se mordant la queue et symbole du cercle vicieux, Londres est en train de s’étrangler soi-même, paralysée par le passé et de facto bloquée dans le présent de l’évolution. La métaphore est un trope qui opère une torsion du mot, ou entre les mots : ici, cette « torsion métaphorique1 » affecte le mot et le référent. Prisonnière du passé, « stifled and twisted by the insupportable, unrejected burden of its past » (SV 320, nous soulignons), la ville-métaphore fait constamment se télescoper l’abstrait et le concret. Elle devient texte à lire, comme le Geographers’ London (SV 322), fabric (SV 320) pleine de béances et à travers laquelle on peut tout voir, trop voir. Ce tissu urbain est constitué d’une variété infinie d’éléments, de bâtisses, d’habitations et d’immeubles. La solidité de la pierre est remplacée par la volatilité des sentiments, les rêves se substituant à la réalité :

To move constantly through that tortured metropolis whose fabric was now utterly transformed, the houses in the rich quarters being built of solidified fear, the government buildings partly of vainglory and partly of scorn, and the residences of the poor of confusion and material dreams. (SV 320)

L’hypallage (« solidified fear ») transpose le participe passé en position d’épithète et le déplace, en rapprochant par cette entremise l’abstrait du concret. Londres est alors ville des formes abstraites, un ensemble de formes intelligibles qui a pris le relais des équivalents sensibles. Elle attire Gibreel par le fait que, à travers ses yeux d’archange, il ne voit que des « essences instead of surfaces » (SV 320). Ainsi, la prose traverse et perce la peau externe du corps de Londres pour entraîner Gibreel dans ses profondeurs. S’attaquer à Londres

---

1 RICŒUR, op. cit., p. 122.
transversalement et verticalement revient à accepter de céder au chaos de l’horizontalité. C’est donc par le paradigme que Gibreel tente de se mesurer à la capitale. Car celle-ci se métamorphose sans cesse mais ne tolère aucun changement imposé de l’extérieur, surtout quand il touche à son dédale et à sa complexité intrinsèque : "The city in its corruption refused to submit to the dominion of the cartographers" (SV 327). Le terme de corruption rappelle étymologiquement qu’il y a eu ou qu’il y a rupture. Con-rumpere signifie en latin la rupture complète. Qui dit rupture dit béance et donc infiltration de l’altérité partout. C’est le cas ici : les rues de Londres sont criblées de trous. La rupture, dans la perception manichéenne de Gibreel, est littérale : « acid had begun to drip from the sky, burning great holes in the surfaces of the roads » (SV 327). D’où sa capacité à changer et à échapper à toute velléité d’ordonnancement — moral et géographique — du personnage. Alors qu’il tente d’explorer les "bowels of the earth" (SV 329), il parcourt métaphoriquement et symétriquement son for intérieur. Dans les deux cas, en lui et dans la ville, il tente d’éradiquer la face diabolique et immorale, et dans les deux cas, celle-ci échoue : "his splitting of his sense of himself into two entities, one of which he sought heroically to suppress" (SV 340). Gibreel a un double métaphorique comme la ville a les siens. 1 Le Doppelgänger du personnage se nomme « Mr Hyde », qu’il parvient à entretenir en l’érigeant en Autre, tel un nouvel Horla, « by characterising it as other than himself, preserved, nourished, and secretly made strong » (SV 340). Le même processus est à l’œuvre dans le transfert d’une réalité à l’autre, du réel à l’imaginaire, qui est effectué dans l’espace londonien. La question de la vision, dans tous les

1 Poursuivant son analyse syntaxique de la cité, Severo Sarduy ajoute que la dépossession est le corollaire de l’impact de l’espace urbain baroque sur l’individu : « El espacio urbano barocco, frase del descentramiento como repeticion y ruptura, es tambián semantico, pero de manera negativa : no garantiza al hombre, al recibirlo en la sucesión y la monotonía, una inscripción simbólica, sino que al contrario, des-situándolo, haciéndolo bascular, privándolo de toda referencia a un significante autoritario y único, le señala su ausencia en ese orden que al mismo tiempo despliega como uniformidad, la desposesión. » (SARDUY, op. cit., p. 63) « L’espace urbain baroque, syntagme du décentrement en tant que répétition et rupture, est aussi sémantique, mais de manière négative : il ne garantit pas à l’homme, en l’accueillant dans la succession et la monotonie, d’inscription symbolique, mais le contraire, en le désorientant, en le faisant basculer, en le privant de toute référence à un signifiant unique et autoritaire, et lui signale son absence en cet ordre qui en même temps présente la dépossession comme uniforme. » (notre traduction)
sens du terme, est centrale dans la métaphore : « la vivacité de la métaphore » se lit à l’aune de son « pouvoir de mettre sous les yeux »
1. Ainsi, le paradigme du visible et du unseen
2 est central à la séquence londonienne
3 (SV 351 et passim), que Gibreel applique à l’espace externe, lui pour qui sa « schizophrénia, the splitting was not him, but in the universe » (SV 351). Le même tropisme affecte sa subjectivité et le monde environnant : « he felt the universe fork » (SV 352). Ce syntagme est suffisamment ambigu pour décrire à la fois Gibreel ou Londres.

Le métamorphisme de la capitale est accentué par la chaleur accablante qui y règne : la canicule, première étape vers l’indianisation que rêvait Gibreel, accentue les phénomènes de circulation d’énergie. Après une première forme de tropisme, fondé sur la métaphore, vient la seconde forme, fondée sur la métonymie. En effet, en suivant Jakobson, le roman réaliste est plutôt fondé sur le mode métonymique.
4 Londres se réincarne en capitale victorienne pour la grande soirée organisée par le producteur S.S. Sisodia. Dans ce passage dominé par l’entropie et l’hyperbole, les contraires sont convoqués et Saladin et Gibreel, vecteurs respectifs du métonymique et métaphorique, se retrouvent. La chaleur est l’amplificateur de l’entropie :

« the temperature continued to rise ; and when the heatwave reached its highest point […] the

---

1 RICŒUR, op. cit., p. 263.
2 Le baroque réside dans cette conjonction des contraires, dans ces combinaisons. (DELEUZE, op. cit., p. 44).
3 Ceci rejoint la dichotomie relevée par Lewis Mumford dans sa description des nouvelles mégalopoles contemporaines : la ville a connu un processus évolutif lié à la technologisation qui a conduit à la « dé-materialization, or etherialization of existing institutions » et qui l’a plongée dans l’invisibilité, fondant ainsi un paradigme allant de la « visible city » à l’« Invisible City » : « This is itself an expression of the fact that the new world in which we have begun to live is not merely open on the surface, far beyond the visible horizon, but also open internally, penetrated by invisible rays and emanations, responding to stimuli and forces below the threshold of ordinary observation. » (MUMFORD Lewis, The City in History. Its origins, its transformations, its prospects, Londres, Penguin Books, 1966, p. 641) Cette vision est transposée intégralement dans le Bombay du Moor’s Last Sigh, ville scindée en une partie visible et une partie invisible, instrumentalisée par la classe dominante du dessus, dans une dialectique du maître et de l’esclave.
whole city […] came close to the boil. » (SV 420) C’est dans ces conditions qu’a lieu le second tropisme qui agite Londres. Après sa tropicalisation, sa miniaturisation, dans les studios de cinéma de Shepperton. Le double dickensien de Londres crée un effet de double mise en abyme spatio-temporelle, qui, comme les dédoublements d’acteurs de Gibreel, donne le vertige. Dans cette annexe de carton et de pierre, dans cette métonymie réalisée, tout est possible. Toutes les illusions sont probables et tout se vaut dans ce paysage de fiction (dans la fiction). Dans cette scène dont le point de vue est celui de Saladin, les constructions paratactiques mettent tout et tout le monde sur le même plan et les figurants se mêlent *incognito* aux invités :

Society grandees, fashion models, film stars, corporation bigwigs, a brace of minor royal Personages, useful politicians and suchlike riff-raff perspire and mingle in these counterfeit streets with numbers of men and women as sweat-glistened as the « real » guests and as counterfeit as the city: hired extras in period costumes, as well as a selection of the movie’s leading players. (SV 422)

Le Londres décrit dans le roman de Dickens est minutieusement reconstitué, de la Tamise jusqu’à la pierre du Tower Bridge, en passant par le brouillard. Rêve devenue réalité, métaphore devenue palpable, cette ville fantasmée s’inscrit dans la lignée des lieux de rêverie du roman, après Jahilia et Bombay. Telle une Atlantide jaillie des eaux, la capitale ressort du XIXème siècle, déplacée métonymiquement dans le temps, et en miniature. D’après Freud, tout rêve procède de deux modalités : il opère soit un déplacement par rapport à la réalité, soit une condensation1. Cette seconde opération serait à situer sur l’axe du paradigme, entre le petit et le grand. Bachelard a étudié la question de la miniature en littérature. Pour lui, la miniature renvoie immédiatement à l’enfance des contes de fées, où l’imaginaire recréée sur une autre échelle ce qui existe déjà. Il voit alors une relation directe entre l’immense et le minuscule. Pour reprendre la dialectique aristotélicienne de la puissance et de l’acte, le minuscule contient en lui la virtualité de l’immense, il y est relié selon le paradigme de la verticalité.

1 « - Here London has been altered – no, condensed, – according to the imperatives of the film. » (SV 422, italiques de l’auteur)
Inversement, le grand contient en lui le petit, ce qui crée une relation de correspondances et de symétrie\(^1\). Le détail grandit l’objet et ce que dégage Bachelard en maniant le paradoxe\(^2\), c’est la valeur dynamique de la miniature. Le Londres qui renaît dans les studios de Shepperton est bien ce mélange de deux altérités, cette juxtaposition de deux dualités, qui va constamment dans les deux sens :

Ainsi le minuscule, porte étroite, s’il en est, ouvre un monde. Le détail\(^3\) d’une chose peut être le signe d’un monde nouveau, d’un monde qui comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur. La miniature est un des gîtes de la grandeur.\(^4\)

Les extrêmes et les bords sont convoqués d’emblée, comme pour mettre en pratique les lois hyperboliques de Gibreel. L’extrêmement grand et l’extrêmement petit règnent. Londres est re créée dans ses moindres détails : l’ersatz miniature est le cadre de cette « huge re-creation of Dickensian London » (\(SV\) 421). La copie fête une autre copie, en l’occurrence la comédie musicale \textit{Friend !}, elle-même adapté du roman de Dickens \textit{A Mutual Friend}. Comme pour filer l’oxymore du petit voisinant avec l’immense, une « giant sound stage » (\(SV\) 421) accommode les invités des musiques composées pour le film, copie supplémentaire tiré de la comédie musicale. L’original devient le paradigme sur lequel défilent des variations. La miniaturisation hyperbolique de Londres est symptomatique de l’entropie et de son emprise : devant cette « night of dreadful heat » (\(SV\) 421), la copie prend vie. « London has been altered – no condensed » (\(SV\) 421, italiques de l’auteur): la métonymie, qui avec la synecdoque constitue des « condensations of contexture\(^5\) », fait glisser la ville non seulement dans l’espace, mais la fait aussi, \textit{de facto}, évoluer dans le temps, puisqu’il s’agit d’un lieu victorien.

---

2 BACHELARD, \textit{ibid.}, p. 148: « l’immense du petit ».
4 BACHELARD, \textit{ibid.}, p. 146.
5 LODGE David, \textit{op. cit.}, p. 76.
Alors se produit un double mouvement : en s’ancrant dans le mouvement métonymique, la maquette, adaptation spatiale de la capitale, comme Friend ! est la « musical adaptation of the great writer’s last completed novel » (SV 421), supplante, le temps de la fiction et de la suspension de l’incroyance, le Londres grandeur nature. L’« abridged metropolis » (SV 422), ce syntagme de carton-pâte, se superpose tout en se juxtaposant au littéral, le doublant en s’y substituant momentanément. La puissance visuelle de cette métaphore, qui tord sous les yeux des invités le sens littéral, les éléments originaux et les originaux, les rues et les monuments, fait de ce décor un exemple d’hypotyposis hypostasiée, comme y encourage l’impératif behold (SV 422) :

La rhétorique classique avait en quelque sorte institutionnalisé le fantasme sous le nom d’une figure particulière, l’hypotyposis, chargée de « mettre les choses sous les yeux de l’auditeur » non point d’une façon neutre, constative, mais en laissant à la représentation tout l’éclat du désir.1

Londres s’incarne ici dans la métaphore, comme chaque édifice s’incarne dans l’artifice. L’hypotyposis joue sur la reproduction, comme le rappelle la répétition du nom adjectivisé, counterfeit (SV 422) et du terme simulacrum. A Shepperton, Londres s’est translatée : des fragments, des ponts soigneusement reconstitués et des coins et recoins, jaillit l’unité de la totalité. Du tout mis pour la partie, de la métonymie donc, on passe à une totalité se substituant à l’autre, donc à la métaphore. D’où l’interaction constante entre la « teneur » (Londres grandeur nature) et le « véhicule » (Londres miniature) et l’impression de lire ce nouveau texte londonien comme une déambulation dans ses rues. C’est bien sur « les ruines du sens littéral » que se construit le sens métaphorique, comme se fonde cette nouvelle Londres à partir des ruines de l’autre, détruite par son immoralité. Cette Londres de stuc, phénicienne par essence, car reborn (SV 422), représente la vérité de la métaphore, puisque l’existence et la négation de l’existence sont concomitantes. Le brouillage des repères, qui naît de cette ambiguïté structurale, est accentué par la perception qu’a Saladin du lieu comme d’un

labyrinthe. Figure baroque, c’est l’espace de la prolifération, ici des détails et des gens, du mouvement et de la métamorphose. Le plan de Londres se démultiplie à l’infini, dans unegradation vers le minuscule. Une carte de la ville, énième réduction, est peinte sur la poitrine d’une des invités : par un mouvement d’hypallage, celle-ci en vient à représenter la capitale et la devient : « The metropolis summons him » (SV 424). Cette « map of London […] in red magic-marker, with the river all in blue » (SV 424) est de plus le double du guide qu’utilise Gibreel pour trouver un ordre systématique aux contorsions baroques de la capitale, dont le principe est le désordre vertigineux. L’entropie qui y règne, et qui met en présence, à l’instar de la métaphore, les deux forces opposées des bords de l’altérité et de l’identité, crée une « logique de l’excès [qui] n’a de sens qu’à l’intérieur d’un pouvoir de répétition, et donc d’un principe d’alternance ; et qu’à son tour le principe d’alternance implique la détermination d’un tournant, d’un point de retour au-delà duquel la poursuite de l’excès aboutirait à la mort.¹ » Poussé jusque dans ses retranchements, le désordre se mue en perdition et en mort. Saladin s’égare dans les ruelles du décor et Jumpy Joshi, le nouveau compagnon de Pamela, est retrouvé quasi-mort dans le double de la Tamise, dont la surface est jonchée de cadavre qui flottent, comme dans Our Mutual Friend. Cette métaphore londonienne s’enracine alors dans la vie par le truchement paradoxal de la mort.

b) Le « virus baroque² » en Gibreel

La vision hallucinée et onirique de la capitale signe le début de la fin pour Gibreel, dont l’effondrement mental reflète l’évolution. Londres est passé d’un bord à l’autre et a

¹ WUNENBURGER, op. cit., p. 37.
² FERNANDEZ, op. cit., p. 233. Ce « virus baroque » c’est aussi la réalisation que « le monde est un théâtre […] le vie est un songe. Une dialectique perplexe de la veille et du rêve, du réel et de l’imaginaire, de la sagesse et de la folie, traverse toute la pensée baroque. Au vertige cosmologique provoqué par la découverte du Nouveau Monde [incarné ici par Londres, nouvelle ville pour le migrant] […] vient s’ajouter un vertige métaphysique qui est le double intérieur. Ce que nous prenons pour réalité n’est peut-être qu’illusion, mais qui sait si ce que nous prenons pour illusion n’est pas aussi souvent réalité ? » Gérard Genette conclut en rappelant l’importance dans la pensée baroque du « thème de l’hallucination » chez des poètes baroques comme Saint-Amant ou Théophile. (GENETTE, « L’univers réversible », in Figures I, op. cit., p. 18).
basculé du côté du métaphorique, qui est désormais son modus operandi. Elle a un double statut : « the city as reality and as metaphor » (IH 404). Comme l’explique l’un des personnages : « the modern city is the locus classicus of incompatible realities » (SV 314), ce qui rappelle la définition de l’image telle que la définit Reverdy, cité par Breton dans son Premier Manifeste du surréalisme : « Plus les rapports des deux réalités, rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte – plus elle aura de puissance de puissance émotive et de réalité poétique…etc. »

De la même façon, Gibreel, qui se voit métaphoriquement en archange de la création et de la destruction, fendant les airs sur son char, est frappé de schizophrénie, tiraillé entre deux réalités antithétiques. Les bords de sa subjectivité clivée s’affrontent et provoquent une inflation baroque de son moi, lui qui, tel le colosse de Rhodes ou Alice, grandit à un tel point qu’il se tient à cheval au-dessus de la Tamise :

Here appeared a celestial being, all radiance, effulgence and goodness, larger than Big Ben, capable of straddling the Thames colossus-style, and these little ants remained immersed in drive-time radio and quarrels with fellow-motorists. « I am Gibreel », he shouted in a voice that shook every building on the riverbank: nobody noticed. (SV 337)

La distance entre ce qui est à prendre au compte de l’hallucination et ce qui ne l’est pas est sans cesse modifiée. Gibreel s’imagine être l’archange : ainsi, par son nom, il devient le « véhicule » de la « teneur ». A force d’agir comme, il est comme. En suivant l’analyse de Michel Deguy, qui part des thèses d’Heidegger, il est possible de dire que Gibreel est passé du wie au als, du like au as, et donc du comme au en tant que. L’angle formé par les deux opérateurs se resserre, et vient substituer en tant que à comme. Comme est ambigu en français : en plus du comme temporel, du comme de manière (du quomodo latin, « comment »), s’ajoutent d’autres comme qui permettent de « voir-comme » et constituent son

1 BRETON, op. cit., p. 324 (italiques de l’auteur).
2 DEGUY Michel, La poésie n’est pas seule. Court traité de poétique, Paris, Seuil, 1988, p. 89 : « le comme s’insinue et se démultiplie en tant que mot de la relation (de la différence) entre l’être et le n’être pas ».

It is an essential feature of a metaphor that there must be a certain distance between tenor and vehicle. Their similarity must be accompanied by a feeling of disparity; they must belong to different spheres of thought.³

Tout oppose la teneur et le véhicule : le sacré et le profane, le divin et l’humain, l’immense et le minuscule. Le corollaire de son être antithétique et de cette disparité est son aphasie, particulièrement développée peu avant sa mort. Avant de se suicider, il prononce un monologue qui est en fait adressé à Saladin. Le discours est entrecoupé, haché, sans ponctuation aucune, dans un style télégraphique. En suivant Jakobson, « on peut donc dire que la concaténation d’entités simultanées et la concaténation d’entités successives sont les deux modes selon lesquels nous, sujets parlants, combinons les constituants linguistiques.⁴ » Cela signifie qu’il y a « deux modes d’arrangement⁵ » : la « combinaison » et la « sélection ». Le discours de Gibreel est symptomatique de ce que Jakobson nomme le « trouble de la contiguïté ». Le désordre du discours atteint son paroxysme dans son cas : il correspond à un déséquilibre de l’utilisation des pôles métaphorique et métonymique. Voici ce qui advient dans le premier type d’aphasie (« trouble de la contiguïté ») :

Déficience quant au contexte […] l’étendue et la variété des phrases diminuent. Les règles syntaxiques qui organisent les mots en unités plus hautes sont perdues ; cette perte, appelée agrammatisme, aboutit à dégrader la phrase en un simple « tas de mots ». […] L’ordre des mots devient chaotique ; les liens de coordination et de subordination grammaticale […] sont dissous.⁶

¹ DEGUY, op. cit., pp. 104-105.
² DEGUY, ibid., p. 103.
³ LODGE, op. cit., p. 75.
⁴ JAKOBSON, « Deux aspects du langage et deux types d’aphasie », op. cit., p. 46.
⁵ JAKOBSON, ibid., p. 48.
⁶ JAKOBSON, op. cit., p. 57.
Dans le « trouble de la contiguïté », « le mot survit à la débâcle de la syntaxe ; tandis que la contexture se désagrège, les opérations de sélection se poursuivent : des glissements métaphoriques prolifèrent. » Gibreel fait un usage exclusif de l’axe de la sélection.

It was so it was not in a time long forgot […]

I am the angel the god damned angel of god and these days it’s the avenging angel Gibreel the avenger always vengeance why

La séquence des syntagmes est rompue, l’axe paradigmatique, ici phonématique et personnel, est utilisé à l’excès, comme les rimes « not/forgot » le montrent. Le même tournoiement des pronoms employé dans le texte coranique et dans la séquence jahilienne, l’’iltifât, transfère métaphoriquement l’identité d’un bord à l’autre, avec des phrases au contenu décousu et assez incohérent : « each sentence consists of a single subject-word. » Les connecteurs logiques et articulateurs ont disparu. Le fond du discours repose sur un second tournoiement, celui du terme vengeance, décliné selon la figure du polyptote en avenging et avenger. Ce trouble consacre le primat de l’axe paradigmatique, utilisé à l’excès, d’où l’absence de tout lien métonymique. Même le dernier étage de l’immeuble où vit Rekha n’est pas nommé comme tel, c’est métaphoriquement le « summit of Everest ».

Ici, c’est le squelette grammatical qui est conservé aux dépens de la continuité et du sens. Comme Londres, animée par la parole performative de Gibreel, son discours est instable et ne parvient pas à tenir, tant il est déséquilibré par un revirement métaphorique. Le tropisme métaphorique affecte l’être jusqu’à la perte de la maîtrise du langage. C’est ce tropisme qui règle justement son rapport au monde et sa façon de le concevoir. A l’image des incendies qui

---

1 RICŒUR, op. cit., p. 225.
2 LODGE, op. cit., p. 78.
ravagent différents quartiers ou lieux de la capitale, la destruction frappe la création et le créateur mais se retourne aussi contre le destructeur, puisque celui-ci, après avoir poussé Rekha au suicide, finit par se suicider.

b) L’usure entropique

L’en-tropie a à voir avec le tournoiement, avec la perte d’énergie soulevée par telle ou telle activité. Elle a aussi à voir avec la migration, dans la mesure où la migration est translation, ou plutôt, traduction. Traduction implique automatiquement entropie. Ce qu’indique Michel Serres dans son ouvrage sur les rapports entre la communication et l’entropie :

Vint le moment de l’adéquation, où l’identité, l’équation du réel et du traditionnel fut annoncée dans la culture occidentale : c’était, à nouveau, un diagnostic, un diagnostic ethnologique ou culturel, un diagnostic prononcé sur l’état courant du savoir en général et de la théorie. À ce moment, sans doute, la quantité d’information contenue dans les stocks accumulés par l’héritage et l’activité buissonnante des encyclopédies devait avoisiner enfin le niveau de l’échelle entropique.¹

Il est possible de déceler dans le discours des personnages les signes d’une entropie linguistique. La parole se cherche et se trouve prise dans un processus d’élucidation constante : Naseem Aziz, dans Midnight’s Children, utilise sans arrêt la locution *whatsitsname* qui devient son empreinte idiosyncrasique. Elle l’utilise à tout bout de champ, comme par réflexe. C’est un opérateur de reformulation révélateur d’une perte progressive du sens et d’une coupure entre les mots et les choses. Le langage ne parvient pas à capter et cadrer la réalité.

I don’t know how my grandmother came to adopt the term *whatsitsname* as her leitmotif, but as the years passed it invaded her sentences more and more often. I like to think of it as an unconscious cry for help...as a hint that, for all her presence and bulk, she was adrift in the universe. She didn’t know, you see, what it was called. (*MC* 42)

Le mécanisme peut s’inscrire dans la « théorie de l’information » établie par les mathématiciens Shannon et Wiener, d’après lesquels il est possible d’interpréter l’information

en évaluant ce qui menace et empêche la bonne transmission d’un message\(^1\). Selon Roger Buzzetto, « au plan de la communication, l’entropie est ce qui s’oppose à l’information (néguentropie) : c’est ce qui rend le message inaudible, le déconstruit et le rend semblable à un simple bruit en en détruisant le code\(^2\). » Nous retiendrons de cette définition ce qui fait obstacle à la morphologie habituelle et qui subvertit le code dans un processus de défamiliarisation de la langue. Un cas symptomatique est celui de S.S. Sisodia, personnage qui apparaît dans The Satanic Verses et réapparaît dans The Ground Beneath Her Feet. Ce bégue cocasse, dont les initiales sont déjà une indication d’une langue qui bute sur elle-même avec des effets inattendus\(^3\), est un producteur de cinéma inspiré d’Ismail Merchant. Il est affecté, de par son handicap, d’un blocage qui touche quasiment un mot par syntagme. Chaque prise de parole est l’occasion d’énoncer ses thèses pétries de préjugés sur le monde qui l’entoure. Par exemple, il énonce, dans un catalogue de déclarations sur les Anglais, ses jugements que l’un des personnages résume sous le titre « The Trouble with the English ». Ce qui rend son handicap si comique c’est le tour nouveau qu’il prend par le jeu de l’écriture. Des mots courants et attendus prennent des sens délirants. Le langage est le ressort principal du comique, en plus de ses prises de positions. En voici quelques exemples :

« The trouble with the Engenglish is that their hiss hiss history happened overseas, so they dodo don’t know what it means ; The see secret dinner of a dinner party in London is to ow ow outnumber the English. If they’re outnumbered they behave; otherwise, you’re in trouble ; Go to the Ché Ché Chamber of Horrors and you’ll see what’s rah rah wrong with the English. » (SV 343)

Le bégaiement crée une joyeuse anarchie du sens et enrichit chaque terme. « History » se trouve décomposé en « hiss » (qui connote le cri, le sifflement) et « story » ; « secret » est parasité par le verbe « see », « voir » ; « outnumber », « mettre en minorité », se voit ajouter un préfixe inattendu, « ow », (qui est l’interjection qui exprime la douleur), l’équivalent de

\(^{1}\) Elle s’inspire évidemment directement de l’entropie des systèmes thermodynamiques, à la différence que, contrairement à celle-ci, elle peut être négative.

\(^{2}\) Buzzetto Roger, article cité, p. 52.

\(^{3}\) Les initiales « S. S. » attirent l’attention sur un aspect peu plaisant du personnage. Son nom est aussi à l’origine de son surnom « Whisky » (« whisky and soda »).
« Aïe », approprié ici puisqu’il renvoie à la fin de la phrase : « you’re in trouble ». La « Chambre des Horreurs » (« Chamber of Horrors »), du musée éponyme londonien, qui met en scène l’usage de la torture à travers les siècles en Angleterre, se voit affublé du nom Che, qui provient du guérilléro marxiste et bolivien Che Guevara. Est-ce une manière de contredire le fait que les Anglais ne connaissent pas les extrêmes, que ce soit dans le domaine politique ou dans le domaine du climat, comme le déplore à un moment Gibreel1 ? Enfin, l’adjectif « wrong » acquiert un sens supplémentaire dans le contexte de la critique du flegme des Anglais, que l’on nomme le « stiff upper lip » : l’interjection redoublée « rah rah » fonctionne ici puisqu’elle est employée dans la langue courante pour désigner la moquerie envers les gens précieux et affectés. Chaque mot bégayé se trouve doté d’un ou de sens (sons) nouveaux et s’inscrit de plus dans un contexte sémantique élargi qui est justifié, créant un nouveau réseau de sens. Cette technique – et son effet sur le lecteur – ressemble fortement à la défamiliarisation : « Les formalistes, suivant Viktor Chklovski dans “L’art comme procédé” (1917), ont posé comme critère de littérarité la défamiliarisation ou l’étrangeté (ostranénie) : la littérature, ou l’art en général, renouvelle la sensibilité linguistique des lecteurs par des procédés qui dérangent les formes habituelles et automatiques de leur perception2. » Le discours de Sisodia devient au reste emblématique de l’ambivalence de l’énergie : face à l’entropisation des mots qui ne parviennent pas à être exprimés (ou extraits, au sens étymologique du terme), face à ce déclin qui touche l’oral s’opère un renversement par l’écrit. Ainsi, le brouillage de l’information caractéristique de l’entropie s’effectue non seulement au niveau du signifiant mais aussi, ne serait-ce que temporairement, au niveau du signifié, puisque l’écrit découvre d’autres sens possibles avant de retomber, dans un mouvement circulaire, sur le sens initialement projeté et sur le signe prévu à l’origine dans l’esprit de l’énonciateur. Ceci s’accorde avec le concept de Chklovski, qui serait en fait moins une

1 SY 354-355
défamiliarisation qu’une refamiliarisation, selon son traducteur Benjamin Sher. La défamiliarisation implique un mouvement du familier vers l’étrange, qui est en fait à deux faces puisqu’il s’agit en fait d’un retour dans le familier, ce que dit avec plus d’exactitude le terme refamiliarisation. C’est bien ce qui a lieu dans la langue de Sisodia : en mettant à nu le principe paradigmatique et la myriade de mots disponibles pour choisir de compléter la phrase, elle fait rejaillir à la conscience l’usage ordinaire et la perception automatiques de mots ou formules devenues inconscientes, à l’oral notamment. Ce qui était devenu étranger se « désétrange », si ce néologisme est permis. Le retour du mot dans le champ de la conscience lui insuffle une énergie supplémentaire. Cependant, dans le cas de Sisodia, les mots sont frappés de déclin entropique. Chaque mot porte en lui, à la surface, toutes les virtualités paradigmatiques, ce qui induit une déperdition d’énergie considérable, puisque la canalisation de l’axe vertical vers l’axe horizontal du langage ne se fait pas naturellement et spontanément mais peine au contraire à s’effectuer. La langue du narrateur transforme des syllabes isolées et incompréhensibles en unités de sens autonomes et au reste comiques. Par un retournement de situation, le mot devient la scène des deux tensions antagonistes remarquées dans l’énergie, c’est-à-dire ses deux faces inséparables. Ici, dans la littéralisation et la littéralisation du mot bégayé, dans le moment où le signifiant qui cale, qui est en panne, finalement se trouve, le signifié est remotivé et redynamisé par les calembours et autres jeux de mots. Le glissement qui s’opère à chaque fois que Sisodia émet un énoncé est un véritable dévoilement et une mise en œuvre de la formation de la phrase et de la syntaxe, selon l’analyse de Jakobson dans l’article « Linguistique et poétique ». Chaque énoncé ressemble à une décomposition du système jakobsonien et opère un décorticage qui fait ressortir en

1 Voir Introduction.
2 « Art as Device », in SHKLOVSKY, op. cit., p. 6: « [Defamiliarization is] a coming out of the sphere of automatized perception ».
3 Sisodia est « the most slippery and silver-tongued man in the business » (SV 342). Les sifflantes explicitent avec clarté la dimension reptilienne de ce personnage, qui se faufile financièrement dans les affaires du cinéma et la production d’émissions.
particulier le processus de sélection, selon l’axe du paradigme. Ainsi dans cette réplique adressée à Allie Cone, l’amie de Gibreel : « ‘I will iss iss issit here-only until you return. To be with Gigibreel is for me a pip pip privilege.’ » (SV 343) Chaque mot laisse transparaître les termes ou onomatopées virtuels sur le point d’être d’actualisés dans le processus d’élaboration du langage. Le verbe *sit* voit sa voyelle redoubler, comme par apocope renversée et Gibreel se scinde en deux prénoms (incorporés dans le mot-valise improvisé *Gigibreel*), tandis que *privilege* semble prendre son origine dans le signifiant « pépin », *pip*, signifiant au demeurant dickensien. 1 Les apocopes, syncopes et aphérèses participent de ce brouillage de l’information au sein duquel les dialogues fusent. Il est possible, en suivant Jean-Jacques Lecercle, de formuler une dernière hypothèse sur le style de S.S. Sisodia, ce nom qui caractérise « l’appropriation de la langue par le locuteur »2. L’anagrammaticalité apparente de sa langue correspond aussi à une rupture sémantique et syntaxique, qui joue sur la contiguïté pour l’annihiler au profit des relations paradigmatisques et métaphoriques. La diachronie est mise à bas au profit de la synchronie3. Ce qui se joue dans la déformation opérée par S.S. Sisodia, est très proche de la « brissétisation de la langue ». Celle-ci tire son nom d’un « linguiste délirant », Jean-Pierre Brisset, découvert entre autres par Breton. Il part d’une idée simple : l’étymologie, spéculative s’entend, dit la vérité du mot et du monde. Chaque mot s’étoile en sens et sons, dans une pluralité et un excès de gloses possibles.

Sa Grande Loi, ou clé du langage, est que les idées exprimées à l’aide de sons semblables ont la même origine, et, au départ tout au moins, le même référent. Et voici ce que donne une de ses analyses :

| Les dents, la bouche    |
| Les dents la bouchent   |
| L’aident la bouche      |
| L’aide en la bouche     |

1 C’est le surnom donné au héros Philip Pirrip des *Great Expectations*.

2 Vide supra.
3 LECERCLE, *op.cit.*, p. 69.
Deuxième Partie : Au cœur du vacillement

Chapitre Trois : Arrêt sur la charnière

1) Les lieux de l’entre-deux : topique du désordre dans *Midnight’s Children*

A l’origine, il y a le récit de Tai, qui vient mettre l’histoire de la généalogie complexe du narrateur en branle : « Tai, bringing the urgent summons to Doctor Aziz, is about to set history in motion » (*MC* 7). Ce nocher articule toute une série d’oppositions : le passé et le présent, l’animalité et l’humanité, la nature et la culture, le naturel et le surnaturel, la beauté et la laideur, la vie et la mort. Hybride redoublé si l’on veut (« watery Caliban », *MC* 10), il est animal et homme, tel le personnage de *The Tempest*, et participe de deux mondes : celui de la terre et celui de l’eau. Il est physiquement un métonyme du lac qu’il traverse plusieurs fois par jour pour acheminer victuailles, marchandises et personnes, et dont il connaît les moindres recoins : son visage, dans lequel le mouvement est fiché et figé, est décrit en des termes métaphoriques qui rendent le lac et le personnage indissociables : « his face was a sculpture of wind on water : ripples made from hide » (*MC* 9). Le mot *water* et les sonorités liquides envahissent la double page qui présente Tai et, comme par contagion sémantique, les mêmes termes, qui s’appliquent au lac, sont réemployés pour qualifier le conteur immémorial. Du sikhara qui flotte sur les eaux de ce lac du Cachemire où prend naissance l’histoire d’amour entre Aadam et Naseem sa patiente, aux « jardins flottants » formés par les fleurs de lotus et les fruits et légumes que font pousser Tai et sa femme, le verbe « float » en vient à décrire le nocher lui-même, qui file sur l’eau comme file sa barque (*MC* 9). Même d’autres matières

---

1 *MC* 9: « grandiloquent and ceaseless », « the lake people giggled at his monologues ». (et passim)
s’infiltrent dans la configuration du lac : *hide*, la peau de bête tannée, le cuir\(^1\), donne à la surface de l’eau un aspect lissé et dur qui rappelle métaphoriquement la surface burinée du visage de Tai. Sa parole a, de plus, toutes les caractéristiques de l’eau : elle en est informée dans son essence. Infinie, illimitée, incessante, intarissable, elle irrigue le récit de ses métamorphoses et le met sous le signe de l’« inevitability of change » (*MC* 10).

…and the boy Aadam, my grandfather-to-be, fell in love with the boatman Tai precisely because of the endless verbiage which made others think him cracked. It was magical talk, words pouring from him like fools’ money, past his two gold teeth, laced with hiccups and brandy, soaring up to the most remote Himalayas of the past, then swooping shrewdly on some present detail, Aadam’s nose for instance, to vivisect its meaning like a mouse. (*MC* 10)

La métaphore de la source – et en filigrane de l’oiseau de proie (*soaring* et *swooping*) – mêle les comparaisons et l’hypallage pour associer le solide et le liquide (l’argent qui coule à flots) et culminer dans la magie de la géographie du temps. La trajectoire de la parole de Tai rappelle la montée de l’apodose et la descente de la protase de la phrase. Le lieu de l’existence du nocher, le lac, est la matrice du changement. Ses « eaux enchantées » (« enchanted waters », *MC* 10) fondent le cadre du récit. C’est d’une part le lieu inavoué de la transgression et de la noyade, dont les bords attirent le jeune Aadam\(^2\). D’autre part, synonyme de fertilité, c’est le poumon de la vallée, le réceptacle du cycle de la nature et des saisons.

From Tai, Aadam learned the secrets of the lake – where you could swim without being pulled down by weeds; the eleven varieties of water-snake; where the frogs spawned; how to cook a lotus-root; and where the three English women had drowned a few years back. (*MC* 12)

Lieu vital, il accueille l’engeance de Tai : « it hadn’t prevented him from winning a highly desirable wife and fathering four sons upon her… and a few more, the story went, on other lakeside wives. » (*MC* 9) Le lac, en plus d’être le lieu de la transition en tant qu’il sépare le grand-père de sa future épouse, fournit un paradigme au roman dans la mesure où il a fonction de catalyseur. Vie, multiplicité des histoires, brouillages des repères se mélangent à sa surface

\(^1\) Le substantif est aussi un verbe, *to hide*, signifiant cacher, garder. Il renvoie aussi à tous les sortilèges du lac enchanteur que garde jalousement Tai.

\(^2\) « But always Aadam returned to the water’s edge to scan the mists for the ragged reprobate’s hunched-up frame steering its magical boat ». (*MC* 10)
et en ses profondeurs dans une joyeuse hybridité. Surtout, il pose l’élément aqueux comme le lieu de l’entre-deux par excellence associé intrinsèquement au désordre de la métaphore.

La métaphore sert les dates charnières de l’Histoire. Ce n’est pas un hasard si l’écriture est attirée par des moments de rupture, comme la nuit de l’Indépendance. Ce moment est un axe autour duquel pivote la chronologie de l’Inde. Basculement soudain dans une ère nouvelle, à cheval sur le passé et le futur, comme le suggère le Discours à l’Assemblée Constituante de Nehru, le passage du 14 au 15 août 1947 est un moment qui vacille entre la continuité et la discontinuité, entre la métonymie et la métaphore. La contagion métonymique des couleurs safran et vert se mire dans la syntaxe et dans la répétition à l’envi des deux adjectifs.

Malgré la juxtaposition de certaines propositions et la ponctuation qui hache la représentation, l’impression qui se dégage est celle d’un tableau uni par le champ créé par ce chromatisme binaire fondé sur l’hypallage : « saffron minutes and green seconds ». Les adjectifs des deux couleurs métonymes de l’Inde sont transposés des drapeaux ou autres objets concrets à des entités abstraites. La multiplication des deux couleurs qui envahissent les êtres et les choses, le temps et l’espace, crée un effet de lissage, de nappe verbale qui enveloppe et recouvre un espace qui est pourtant dorénavant scindé et coupé irrémédiablement. Le terme « Partition » pour évoquer le démantèlement du tout que représentait le sous-continent sous la houlette des

---

1 « A moment comes, which comes but rarely in history, when we step out from the old to the new; when an age ends; and when the soul of a nation long suppressed finds utterance… » (MC 134)
2 Les calembours renforcent le champ de ce schéma bicolore : ainsi, le terme « limelight » (MC 135) rappelle dans son signifiant la couleur verte tout en connotant la mise en avant, la mise en lumière. « Lime », citron vert, est d’autant plus intéressant qu’il combine aussi la couleur jaune du citron proprement dit avec la couleur verte.

Saleem et Shiva sont les emblèmes de cette parturition gigantesque qui n’en finit pas et de cette activité métaphorique qui agite le texte, qui déloge et disloque.

[The metaphoric discourse] is structured almost exclusively on the principle of similarity and contrast, dislocating and rupturing relationships of contiguity and combination.3

Le métaphorique se greffe au mythe : la nation ancienne, riche d’un passé multisécuelaire et légendaire se réincarne en une nouvelle entité. Cela s’accompagne d’un sacrifice et d’une

---

1 Le génitif du titre « Midnight’s Children » semble augurer d’un début, mais au fil des désillusions de Saleem, le génitif s’estompe pour laisser place à la valeur adjectivale ou catégoriale (« midnight children »), qui tend à gommer toutes les potentialités contenues dans cet instant a priori libératoire.

2 Il est déjà annoncé qu’Alia, la fille de l’oncle Aziz, sera fendue en deux dans l’explosion d’une bombe dix-huit ans plus tard. (MC 128)

3 LODGE, op. cit., p. 103.
explosion de violence, comme en témoigne la description des divisions et des luttes intestines par le biais de la prétérition.

India, the new myth – a collective fiction in which anything was possible, a fable rivalled only by the other mighty fantasies: money and God. […]
I shall not describe the mass blood-letting in progress on the frontiers of the divided Punjab (where the partitioned nations are washing themselves in one another’s blood […]); I shall avert my eyes from the violence in Bengal and the long pacifying walk of Mahatma Gandhi. (MC 130)

Tout se brouille dans le temps et l’espace, à travers un système d’échos : le centre du corps de la mère, la matrice, lieu de l’origine, rappelle la « centre-parting » de la coiffure de William Methwold, le véritable père de Saleem. Les mains d’Amina, qui les pose impatiemment sur son ventre en attendant la naissance de son enfant pour pouvoir faire la une des journaux et gagner un concours, renvoient aux aiguilles de l’horloge. En anglais, le terme hand vaut pour les deux. Un étoilement du sens préside à cette nuit mythique : les permutations et les correspondances s’accumulent et créent des passerelles sémantiques inattendues.

There was an extra festival in the calendar, a new myth to celebrate, because a nation which had never previously existed was about to win its freedom, catapulting us into a world which, although it had five thousand years of history, although it had invented the game of chess and traded with Middle Kingdom Egypt, was nevertheless quite imaginary; into a mythical land, a country which would never exist except by the efforts of a phenomenal collective will – except in a dream we all agreed to dream; it was a mass fantasy shared in varying degrees by Bengali and Punjabi, Madrasi and Jat, and would periodically need the sanctification and renewal which can only be provided by rituals of blood. (MC 129-130).

La linéarité s’efface derrière cette nouvelle individuation, fruit d’une création discontinue condamnée à être revécue et répétée dans la douleur et dans le sang. Pendant cette nuit légendaire, le sang est le sang de la violence et de la naissance. Humeur vitale, il vient entacher le fond safran et or d’une trace indélébile. C’est sous l’aspect du « monstre » que s’effectue l’entrée de plain-pied dans le métaphorique. Léviathan sorti des eaux amniotiques1 de l’Inde, ce serpent de mer, dans une ville à cheval sur l’océan, est l’incarnation ambiguë de la foule, non seulement en ce qu’elle a d’unique et de merveilleux mais aussi en ce qu’elle a de terrifiant et de ravageur. Il évoque par sa naissance nocturne et sa toute-puissance le

1 « [Amina] is adrift in a turbulent sea in which waves of excitement alternate with deep, giddying, dark, watery hollows of fear. » (MC 130)
monstre Démorgogon du *Prometheus Unbound* de Shelley. Créature unique qui subsume la totalité dans son être, Démorgogon, comme son double indien, est associé à Asie, qui le découvre la première, et se trouve au plus profond de chacun. Comme la foule, ce monstre synecdochique représente l’Ame Universelle dont les caractéristiques essentielles sont la divinité et l’unité. C’est une force mythique en laquelle les âmes transmigrent. « Tout comme le dieu Pan, Démorgogon est cœur du monde, pulsation universelle irrigant l’être en permanence, force prodigieuse imprénant l’univers.¹ » Avatar de la foule et des « Enfants de Minuit », ce « many-headed monster » (*MC* 133) marque le passage d’un état à un autre, de la transformation qui a lieu : garant de la multiplicité des Indiens et d’une unité fantasmée, le mythe qu’il représente métaphoriquement prend naissance littérale et circule dans les rues tout en agissant sur ce qu’il entoure. Ainsi, les voitures de police bleues et jaunes se changent en véhicules vert et safran sous l’effet des lampadaires qui brillent d’une lumière aux antipodes de la normalité (*unearthly*, *MC* 133). Le préfixe privatif participe de la rupture entre le naturel et le surnaturel : la machine textuelle s’emballe sous l’effet du compte-à-rebours minutieux et minuté qui scande le passage. L’énergie de la prose, mimée par la surenchère de participes présents et de formes progressives en –*ing*, oriente le mouvement vers la naissance, le long du tunnel obscur de la génération.² Du lac du Cachemire à la mer de Bombay, c’est bien sous l’égide de l’eau que s’effectue toute métamorphose, par le biais de la métaphore, l’unité étant fournie par la réutilisation de métaphores et d’images de la naissance³.

C’est aussi ce qui se produit lorsque naît le fils de Saleem et de Parvati, Aadam, qui est en fait celui de Shiva. Le style hyperbolique et l’omniprésence de l’élément aqueux

---


² « The baby finally beginning its descent through inner passages » ; « Two children move down secret passages » (*MC* 132 et 133).

organisent le cadre d’une venue au monde qui coïncide, une fois de plus, avec une date historique et une transformation du pays, en pis. L’hyperbole, « manifestation rhétorique hypertrophique\(^1\) », participe de cet excès généralisé, de la qualité (naissance concomitante d’un personnage et la période de répression) et de la quantité (des liquides et humeurs qui s’écoulent en pure perte). La même image du *tunnel* revient, maintenant associée à la douleur.

The only sounds in the entire world were the ruined whimperings of Parvati-Laylah, as the contractions piled upon her like mountains, and she sounded as though she were calling to us down a long hollow tunnel of pain, while I sat cross-legged being dismembered by her agony with the soundless sound of ticktock in my brain, and inside the hut there were the contortionist triplets pouring water over Parvati’s body to replenish the moisture which was pouring out of her in fountains, forcing a stick between her teeth to prevent her from biting out her tongue, and trying to force down her eyelids over eyes which were bulging so frighteningly that the triplets were afraid they would fall out and get dirty on the floor. *(MC 498)*

Derechef, la chronologie personnelle reflète la chronologie nationale. L’Inde est, en 1975, démantelée – tout comme Saleem dans la scène – non pas géographiquement mais socialement et intérieurement par l’avènement de l’état d’Urgence (*Emergency*) qui dure deux ans. L’excès est pratiqué à l’envi pour décrire le principe des vases communicants à l’œuvre dans l’échange des flux qui entrent sous forme d’eau dans le corps de Parvati et en sortent immédiatement sous forme de sueur, dans un processus entropique caractéristique. Le verbe « to pour », conjugué à la forme progressive comme pour mettre en scène le procès, insiste sur cette déperdition d’énergie constante, comme le prouve le terme *fountains*, ici métaphore et hyperbole. L’enfant monstrueux auquel donne naissance Indira Gandhi au même moment, le 25 juin 1975, à minuit, date fatidique et prévisible, qui s’inscrit dans une rupture paradoxalement continue:

Something was ending, something was being born, and at the precise instant of the birth of the new India, and the beginning of a continuous midnight which would not end for two long years\(^2\), my son, the child of the renewed ticktock, came out into the world. *(MC 500-501)*

---

\(^1\) SAMOYault, *op. cit.*, p. 114.

\(^2\) L’hyperbole se double d’une hypertrophie.
Après la première naissance, en 1947, du pays, en mode majeur, celle-ci est en mode mineur, en creux : les sons sont annihilés (« soundless sounds ») et l’éclat de l’or et du vert a été remplacé par le noir\(^1\). Cependant, malgré la perte de l’ampleur mythique, le mode métaphorique reste présent, sur le plan sémantique et dans la rupture constamment rappelée par les préfixes privatifs, la ponctuation et l’interpolation de l’oral dans l’écrit.

Le ghetto des magiciens, à New Delhi, où a lieu la scène et où habitent certains Enfants de Minuit comme la sorcière Parvati, est le dernier refuge du mythe, le dernier prolongement du « mythological chaos of an unforgettable midnight » \((MC\ 526)\). Aadam devient, comme les Titans du panthéon gréco-romain, fils de la Nuit, puisque Parvati vient de se convertir à l’islam en épousant Saleem et se nomme désormais Layla, « nuit » en arabe. La magie est le dernier garant de la fertilité fondée pendant la nuit de l’Indépendance. Aadam, avec ses oreilles d’éléphant qui rappellent le dieu Ganesh, est le dernier symbole d’une longue lignée de monstres et de créatures prodigieuses. Saleem, qui possède lui-même un nez gigantesque\(^2\) en forme de trompe grotesque faisant de lui l’avatar métaphorique\(^3\) de Ganesh\(^4\), en convient : rien n’est plus propice à la nouveauté que la chaleur, terrain et terreau de métaphores et de ce qu’il nomme les « fleurs exotiques de l’imagination ». En effet, le moment le plus chaud de la journée voit sa renaissance (ou deuxième naissance symbolique) hors du panier magique de Parvati d’où il « dégringole\(^5\) » sous les yeux des habitants du ghetto de la vieille Delhi, Old Delhi. C’est l’univers du miasme, de la fécondité et de

---

\(^1\) « in the murky half-light of that endlessly prolonged midnight, Saleem Sinai saw his son for the first time » \((MC\ 500)\).

\(^2\) Le nez est l’appèndice littéraire par excellence. Les exemples les plus célèbres de nez dans la tradition occidentale sont non seulement *Tristram Shandy*, de surcroît hypotexte de *Midnight’s Children*, mais aussi *Le Nez* de Gogol et *Cyrano de Bergerac* : les références à la pièce de Rostand – dont Saleem étudie une version abrégée à l’école \((MC\ 221)\) – sont textuelles, comme par exemple certains qualificatifs inventés, en forme de mots-valises (« cyranose », \(MC\ 109)\) ; enfin, l’un des ancêtres de William Methwold vivait en France à…Bergerac.

\(^3\) « Such as – yes, why not – mammoth-trunked, Ganesh-nosed as I am – perhaps, the Elephant. » \((MC\ 234)\)

\(^4\) Ganesh est central dans la tradition hindoue en tant qu’il a écrit sous la dictée le *Ramayana* : « He’s […] the patron deity of literature. And he’s the god who, according to legend, sat down at the feet of India’s Homer, the poet Valmiki, and copied down the Ramayana. » \((Conversations with Salman Rushdie, édité par Michael R. Reder, “Literary Conversation Series”, Jackson, University Press of Mississippi, 2000, p. 2)\)

\(^5\) « I tumbled out of a basket. » Le verbe « dégringoler » est ici répété comme dans l’incipit où sa naissance est annoncée \((MC\ 461)\). Il connote aussi le basculement.
l’anarchie. Même si l’on souffre de faim et de soif, la vie et l’énergie vitale semblent insatiables et illimitées :

Parvati had drawn me secretly aside behind a tin-and-cratewood shack, where cockroaches spawned, where rats made love, where flies gorged themselves on pie-dog dung, she clutched me by the wrist and became incandescent of eye and sibilant of tongue; hidden in the putrid underbelly of the ghetto, she confessed that I was not the first of the midnight children to have crossed her path! (MC 465)

Les images très fortes et très rythmées\textsuperscript{1} du fourmillement reproducteur des cafards, de la copulation des rats ici assimilés à des humains et du festin abject des mouches laissent place à l’animalisation de Parvati, qui devient un reptile aux yeux hypnotiques : l’allitération renforce cette mutation soudaine\textsuperscript{2}. Le ghetto est une véritable « soupe primitive » où les éléments se mélangent, où les moustiques voltigent et où la putréfaction abonde. La mutation métaphorique de Parvati est complétée par le terme « bas-ventre », qualifiant cet endroit du ghetto et qui rappelle « le ventre de Paris », la métaphore de Zola pour décrire les Halles. Ce « bas-ventre » a non seulement un sens propre géographique mais aussi un sens figuré corporel. Parvati choisit cet endroit matriciel pour parler à Saleem et lui révéler qu’elle a succombé aux appâts de Shiva. Ce lieu de la conception devient, par un étrange renversement, un lieu sacré. Dans ce milieu pouilleux regorgeant d’immondices et où les bêtes s’entassent, la reproduction animale et humaine continue et tout se déroule rapidement. Vitalité et vitesse vont de pair au moment où le récit s’accélère et où l’énergie de la prose fait déambuler Saleem dans les ruelles de Old et New Delhi – ville de la renaissance\textsuperscript{3} officielle de l’Inde en 1947 – alors que la désintégration de son corps se concrétise devant les monuments qu’il visite pour la première fois et qui viennent repeupler son esprit, comme le Fort Rouge où Nehru déclare l’Indépendance et d’où est partie sa mère pour aller écouter la prophétie sur sa naissance.

\textsuperscript{1} L’anaphore du pronom relatif where crée par exemple une structure ternaire.

\textsuperscript{2} Trois exemples: wrist, incandescent et sibilant.

\textsuperscript{3} La ville est composée d’une partie ancienne et d’une partie nouvelle, et donc de « resurgent ghosts of earlier, mythological Delhis » (MC 535).
[Saleem] walked away […], strolling hastily past practising jugglers and sweetmeat-stalls, which filled his nostrils with the temptations of rasgullas, past barbers offering shaves for ten paisa, past the derelict molderings of crones and the American-accented caterwaules of shoe-shine boys who importuned bus-loads of Japanese tourists in identical blue suits and incongruous saffron turbans which had been tied around their heads by obsequiously mischievous guides, past the towering flight of the stairs to the Friday Mosque, past the vendors of notions and itr-essences and plaster-of-Paris replicas of the Qutb Minar and painted toy horses and fluttering unslaughtered chickens. (MC 463-464)

Il règne dans ce milieu défini métonymiquement par des parties corporelles – ce qui en fait métaphoriquement une entité animée et vivante – une joyeuse anarchie, un désordre vital et fécond comme en témoignent les phrases descriptives qui n’en finissent pas de donner dans « l’effet de réel1 » et dans l’extension syntaxique par le biais de subordonnées encastrées les unes dans les autres. En même temps, le tout est paradoxalement lié par un mouvement de contiguïté dont l’impulsion est donnée et redonnée par l’anaphore de la préposition past et qui crée un foisonnement concentrant les éléments pourtant épars. Le cycle et le retour participent de cette prima materia où les choses se font, se défont, se forment et s’informent. Un tel lieu est garant de la création et de la déperdition simultanée d’énergie. Dans cette serre humaine et animale pullulent les éléments, les insectes et les cellules, la vie en somme. Tout oscille constamment entre l’ajout et la perte, entre le foisonnement et la fragmentation, entre la productivité métaphorique et la soustraction métonymique.2

2) Le ciel de la chute dans The Satanic Verses : de la métonymie à la métaphore

Le ciel de la chute pourrait s’apparenter au Ciel de la Chute, qu’elle soit chrétienne ou musulmane. Dans les deux cas, l’homme s’apparente à la figure du migrant par excellence,

---

1 « L’effet de réel », in BARTHES, Le bruissement de la langue, op. cit., p. 174 : « supprimé de l’énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le ‘réel’ y revient à titre de signifié de connotation ; car, dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d’autre, sans le dire, que le signifier. »

2 David Lodge dit ceci à propos de la métonymie : « I suggest that the term we need is deletion: deletion is to combination as substitution is to selection. Metonymies and synecdoches are condensations of contexture. » (LODGE, op. cit., p. 76 (italiques de l’auteur).)
celle de Satan, ange déchu, dans l’eschatologie biblique ou coranique. Le migrant acquiert alors une position démesurée, non seulement au-dessus du commun des mortels mais aussi à l’extérieur et sans point de référence. Paria magnifique et superbe, il s’approprie l’élément que les oiseaux dominent de leurs ailes : l’air. Cette possession est théorisée dans Shame, dans un passage où le narrateur sort de la périphérie pour se mettre au-devant de la scène. La dialectique de la continuité (S 88) et de la discontinuité est au centre de la démonstration, l’hypallage s’efforçant de préparer le terrain en effectuant des rapprochements sur le plan du signifiant et du signifié quand il dit de Bilquis :

All migrants leave their pasts behind, […] it is the fate of the migrants to be stripped of history, to stand naked amidst the scorn of strangers upon whom they see the rich clothing, the brocades of continuity and the eyebrows of belonging. (S 63-64)

Le ciel est devenu le lieu de l’origine de la maîtrise du migrant. Celui-ci est non seulement décrit comme un être métaphorique mais il est décrit par une métaphore, celle de l’oiseau, dans une apologie du déracinement et du vol, dont l’homonymie en anglais entre flight, « le vol » (du verbe to fly, « voler ») et flight, « la fuite » (du verbe to flee, « s’échapper ») est soulignée. Une forte tension existe ainsi entre deux pôles antithétiques : la terre de l’appartenance et du passé et le ciel du présent et de la liberté. Le vol, flight1, est la qualité qui caractérise l’essence du migrant.2 La conquête de l’apesanteur, le défi de la gravité, est son ultime réussite. La migration est ce transfert d’un lieu à l’autre, cet arrachement aux racines, le pied-de-nez à tout mythe « conservateur » (S 86). Le migrant, vecteur qui incarne les racines, métonymes de la terre abandonnée, tire donc paradoxalement sa force et son pouvoir de ce déracinement métaphorique : « We have performed the act of which all men anciently dream, the thing for which they envy the birds ; that is to say, we have flown. » (S 85) Et le narrateur de critiquer les catachrèses, ou métaphores mortes, des

1 Le terme, qui signifie à la fois « vol » et « fuite », est amené paronomastiquement par le mot flight, p. 85.
2 Gibreel ne dit pas autre chose dans la note qu’il laisse chez lui avant de partir pour l’Angleterre : « We are creatures of air, Our roots in dreams And clouds, reborn In flight. Good bye. » (SV’13)
racines, des *roots* : « We pretend that we are trees and speak of roots » (S 86). Celles-ci ont pourtant la vie longue, et celui-ci les combat ardemment, autour de lui et surtout en lui. Il va même encore plus loin car son entreprise est de substituer un mythe à l’autre. Il entend substituer au conservatisme du mythe des racines et de l’appartenance le mythe dynamique de l’oiseau et du vol, où l’appartenance est celle de l’attachement au voyage et où le déracinement est structurel. Substituer, c’est d’ailleurs utiliser un trope particulier : la métaphore. Salman Rushdie veut ainsi opérer un tropisme à l’intérieur même du jeu des tropes. Son entreprise, en plus d’être une volonté quasi-idéologique de changer les perceptions communément admises, prend pour cible la forme de la langue, afin d’en rejeter un ordre admis et en créer un autre. La langue anglaise, langue du colonisateur, dont le mouvement centrifuge lui a permis de se répandre autour d’elle, se voit imposer un tropisme inverse, centripète, au sens où l’anglais, défamiliarisé puis refamiliarisé, relevé, remonte des innombrables périphéries, pour frapper le centre sous une forme. La démultiplication des racines, comme celles du rhizome, caractérise à la fois cette nouvelle langue et le migrant.

Ce n’est pas un hasard si Salman Rushdie choisit la figure de la métaphore pour décrire le migrant. Les théoriciens baroques voient d’ailleurs en elle « la reine des figures », le lieu où « toute la rhétorique culmine ». Jean Rousset cite l’Italien Tesauro, qui dans son ouvrage *Cannocchiale aristotelico*, définit le fonctionnement de la métaphore en la rapprochant – justement – de l’oiseau :

1 « I have never been angrier than I was on the day my father told me he had sold my childhood home in Bombay. » (S 86)
2 C’était déjà au stade de projet dans *Grimus*, quand le personnage de Virgil Jones, devant l’arrivée de Flapping-Eagle, figure archétypale du migrant au nom d’oiseau, réfléchit à « the ornithology of myth » (G 15).
3 Cette remise en cause des repères communément admis est analogue à celle qui preside au moment baroque, moment d’une certaine émancipation.
4 Aijaz Ahmad a retracé l’évolution de l’amplitude du concept : « Rushdie’s idea of “migrancy” [… ] has come to us in two versions. In the first version, fully present in *Shame* […], “migrancy” is given to us as an ontological condition of all human beings, while the migrant is said to have “floated upwards from history”. In the second version, articulated more fully in the more recent writings, this myth of ontological unbelonging is replaced by another, larger myth of excess of belongings ». (italiques de l’auteur, cité par TADIÉ Alexis, « Salman Rushdie et *The Satanic Verses* : le questionnement des catégories », in *Ateliers*, numéro spécial consacré à Salman Rushdie dirigé par Chantal Delourme, Université de Lille-III, 1995, p. 57)
C’est précisément la fonction de la métaphore de voir en un seul mot plusieurs objets, de passer en un vol rapide d’un genre à l’autre, de prendre une chose à l’autre. […] La métaphore domine la vie de l’esprit : elle est la loi de l’univers, symbole de Dieu, qui est le suprême diseur de métaphores. […] La perfection du bien-dire est de ne pas nommer les choses par leurs noms.

L’image de l’oiseau est celle de la mobilité, de la liberté et de la libération : la pratique de la métaphore est libérateure en tant qu’elle est un « tour [qui] comporte donc un renversement joint à un déplacement dynamique qui aboutit à la complète disparition de son support ». Mais contrairement aux poètes modernes, la visée de la métaphore est non pas de cacher sous les artifices de l’illusion, le sens, mais de faire jaillir par la collusion de deux éléments distants l’intelligence du parallèle nouveau. Toute migration est vue de l’extérieur comme un transport, comme un transfert : c’est dans un entretien avec Günter Grass en 1985 que Salman Rushdie rappelait l’origine étymologique du terme metaphor, qu’il inclut dans le champ lexical composé par la nébuleuse de mots tels que migration, translation ou transfer.

I was very struck by a curious fact I discovered which showed me something about the reason about why my writing, or perhaps one reason why my writing had fallen towards this metaphorical, imaginative kind of writing, which is that if you look etymologically at the meaning of the word « metaphor » and the word « translation » it turns out they mean the same thing. Translation, from the Latin, means to « carry across ». Metaphor, from the Greek, means « to carry across ». So again this comes back to my preoccupation with the idea of migration. People are also carried across, you see; they’re carried physically from one place to another and I formed the idea that the act of migration was to turn people somehow into things, into people who had been translated, who had, so to speak, entered the condition of metaphor, and that their instinctive way of looking at the world was in that more metaphorical, imagistic manner.

Au commencement était le migrant : il articule un noyau à partir duquel s’emplit, comme dans un système de vases communicants, la réalité figurée. La matérialité de la langue et du signifiant est le pendant formel, chez Salman Rushdie, de l’importation d’un fond(s) inépuisable, celui du sous-continent indien, partie émergée d’un ensemble qui nourrit et

1 ROUSSET, op. cit., p. 187. Jean Rousset a fait précéder ce passage de l’examen d’un type de métaphore poétique récurrente dans la littérature de la première moitié du XVIIe siècle, et qui a trait, une fois encore, à l’oiseau.

2 ROUSSET, ibid., p. 186.

3 Ce que confirme Fontanier : « MÉTAPHORE, en grec Μεταφορά, transposition, translation ; de μεταφέρω, transporter, dérivé de φέρω, porter, et de μετά, au-delà. En effet, par la Métaphore, on transporte, pour ainsi dire, un mot d’une idée à laquelle il est affecté, à une autre idée dont il est propre à faire ressortir la ressemblance avec la première. » (in Les Figures du Discours, Paris, Flammarion, p. 261.)

alimente une poétique fondée sur le déplacement. La migration déclenche l’écriture : c’est son « sombre précurseur », comme le disait Deleuze du Big-bang. L’écriture jaillit donc d’un trope, celui du « transport », terme utilisé par Aristote dans sa Poétique pour définir la métaphore1. Elle incarne le désir des marges, stimulé par la volonté de déplacement. C’est en voyant le film The Wizard of Oz que survient l’épiphanie.2 Le premier récit écrit par le jeune Salman Rushdie s’intitule Over the Rainbow, en hommage à la chanson inaugurale du film entonnée par Judy Garland, morceau qui consacre la prééminence du déplacement, trope qui va structurer la poétique rushdienne :

What she expresses, what she embodies with the purity of an archetype, is the human dream of leaving, a dream at least as powerful as its countervailing dream of roots. At the heart of The Wizard of Oz is a great tension between these two dreams [...] ; the anthem of all the world’s migrants. [...] It’s a celebration of Escape, a grand paean to the Uprooted Self, a hymn – the hymn – to Elsewhere. (WO 23, italiques de l’auteur)

Ce passage passionné, aux accents quasi-religieux, sur l’envol de Dorothy dans le ciel, emportée par une tornade, place le migrant au centre d’un dispositif complexe à la fois poétique, philosophique, métaphysique, rhétorique et historique. La présence des majuscules érigent en mythe la figure du migrant. Il est la passerelle entre les marges, le parangon de l’« errance enracinée3 » chère à Edouard Glissant. Les recherches d’un personnage sur la mythologie comparée dans The Ground Beneath Her Feet le conduisent à voir en le migrant la solution de l’énigme posée par le système culturel indo-européen :

Darius Cama’s « fourth function » added, to the tripartite system of Indo-European culture (religious sovereignty, physical force, fertility), the necessary additional concept of the existential outsider, the separated man, the banished divorcé, the expelled schoolboy, the cashiered officer, the legal alien, the uprooted wanderer, the out-of-step marcher, the rebel, the transgressor, the outlaw, the anathemized stinker, the crucified revolutionary, the lost soul. (GBF 202)

Créature de la rupture, il représente paradoxalement la racine démultipliée dont les ramifications se répandent partout. Il est discontinuité et ouvre sur la continuité. La

---

2 « When I first saw The Wizard of Oz it made a writer of me. » (WO 18)
3 GLISSANT, op. cit., pp. 43 et 50.
multiplicité de personnages-migrants dans les romans de Salman Rushdie articule la même appartenance et la même étrangeté. La position externe qu’ils adoptent leur donne l’ascendant sur les autres ainsi qu’une vision nouvelle : cette coupure d’avec la terre natale se concrétise dans la perte de celle-ci et érige le migrant en passe-frontières qui donne forme et sens à l’ensemble. Des théoriciens tels que Nelson Goodman ont présenté la migration et la métaphore comme ayant des points communs. En énonçant la réciproque du théorème rushdien, selon lequel toute migration entraîne un processus métaphorique et tout migrant est une métaphore, il est loisible de remarquer que le transport opéré par la métaphore est une forme de migration : en effet, l’opération métaphorique de redescription radicale consiste à faire passer un terme d’un « domaine », ou ensemble d’« étiquettes », à un autre par migration d’étiquettes.1 La métaphore correspondrait alors à un « décollage » du mot d’un domaine vers ou dans un autre. La réciproque est donc aussi vraie.

Le ciel des Satanic Verses voit l’application de la théorie : les deux personnages principaux, l’acteur bollywoodien Gibreel Farishta – de son vrai nom Ismail Najmuddin, et l’imitateur Salahudin Chamchawala, surnommé Saladin Chamcha, sont la preuve vivante de la conquête des airs par le migrant. L’avion à bord duquel ils se sont rencontrés, le Bostan, du nom d’un des deux Paradis musulmans, vient d’exploser : leur dégringolade burlesque dans les airs correspond à la mise en œuvre la plus claire et la plus poétique (au sens étymologique) de la théorie du migrant exposé dans Shame. Migrer, c’est se translater, c’est être traduit, c’est passer d’un état à un autre, c’est se transformer et se faire métaphore. Non seulement cette fuite et ce vol changent la personne, mais une fois changés, celle-ci peut changer les choses, faisant ainsi de cette transformation un processus transitif et métonymique. C’est ce que dit en

1 RICOEUR, op. cit., p. 81 (et p. 297).
substance, avec des accents religieux\(^1\), Antoinette Roberts, mère d’Uhuru Simba, mort en détention après avoir été faussement accusé d’une série de meurtres :

We are here to change things. I concede at once that we shall ourselves be changed; African, Caribbean, Indian, Pakistani, Bangladeshi, Cypriot, Chinese, we are other than we would have been if we had not crossed the oceans, if our mothers and fathers had not crossed the skies in search of work and dignity and a better life for their children. We have been made again: but I say that we shall also be the ones to remake the society, to shape it from the bottom to the top. (SV 414)

Ce vol migratoire est métaphorique et réel, figuré et littéral. Il part de la représentation et d’une vision imaginaires, porteuse de nouveauté et trouvant sa réalisation dans le langage. La conception de Bachelard se rapproche de la conception rushdienne de la migration comme métaphore mais par une autre voie : pour Salman Rushdie, la métaphore était avant tout dans l’esprit ; pour Bachelard, le vol déclenche la métaphore dans la lettre. Tous deux associent des images nouvelles à un regain de vie et de légèreté (« pitting levity against gravity, SV 3) :

A propos de toute image qui nous frappe, nous devons nous demander : quelle est la fougue linguistique que cette image décroche en nous ? Comment la désancrons-nous du fond trop stable de nos souvenirs familiers ? Pour bien sentir le rôle imaginant du langage, il faut patiemment chercher, à propos de tous les mots, les désirs d’altérité, les désirs de double sens, les désirs de métaphore. […] Imaginer c’est s’absenter, c’est s’éloigner vers une vie nouvelle.\(^2\)

Cette chute est une migration en tant qu’elle est aussi une chute métaphorique à valeur paradigmatique : elle annonce en effet d’autres migrations douloureuses, l’exil de l’Imam et le pèlerinage à La Mecque des habitants de Titlipur. L’air est une zone transitoire où se mêlent d’autres éléments. Le feu de l’explosion, le vent qui emporte les deux personnages dans toutes les directions et l’eau métaphorique dans laquelle ils nagent maladroitement comme deux nouveau-nés\(^3\). Sans oublier la terre, qui les accueille en douceur et les fait survivre, sur la ouate d’une plage enneigée d’Hastings. Surtout, le mélange eau-air est une fusion de la

\(^1\) Joel Kuortti, dans son Index aux Satanic Verses, voit dans la phrase « we shall ourselves be changed… We have been made again » une référence à Paul (Corinthiens, 15 : 51-52). S’ajoute à cela la référence aux « Born-again Christians » avec le syntagme « born again ».


\(^3\) « Gibreel swam across the sky ». (SV 8)
matière qui crée un espace instable, parcouru de tensions, et qui évoque une soupe primitive\(^1\) dans laquelle s’élaboré la vie. La zone dans laquelle ils se trouvent est une zone chaotique où tout est mouvement et changement\(^2\). L’espace, par contagion métonymique, imprègne Gibreel et Saladin de ses caractéristiques. Ceux-ci se trouvent pris dans un processus de transformation et d’information de leur être. La dissolution est la condition de possibilité de tout état éphémère, \textit{a fortiori} de toute métamorphose. Elle est uniformisation des différences, aplanissement des aspérités. Comme l’Angleterre recouverte de neige\(^3\), cette matière sublimée, dans l’entre-deux liquide et solide, le roman vise à abolir les différences. La dissolution forme l’informe et ordonne dans une certaine mesure ce qui était désordre. En même temps, sa dimension cyclique en fait le terreau d’un nouvel ordre à venir, et donc d’une période de désordre à venir. Dissolution et flux sont deux métaphores-phares des \textit{Satanic Verses}. Elles accompagnent et conditionnent les transformations qui ont lieu. Dans l’\textit{incipit}, la fluidité est partout\(^4\), l’air abolit les frontières de la matière des éléments pour créer un lieu où tout se mêle, que ce soit les objets ou les corps. Gibreel et Saladin apparaissent particulièrement flous dans les contours de leur corps et donc exposés aux changements externes. Le terme \textit{fluidity} est d’ailleurs employé avec l’article indéfini qui isole une abstraction et lui donne une dimension quantitative, temporairement concrète. L’espace les entourant crée les conditions de possibilité grâce à son « indistinctness » et s’empare de tout. Cette fluidification a lieu au niveau syntagmatique : les concaténations verbales « spreadeagling » (\textit{SV} 3), « yessir » ou « wayupthere » (\textit{SV} 5) participent de ce brouillage généralisé, prélude aux métamorphoses.

\(^{1}\) Lors d’un des retours de Saladin à Bombay, l’air s’épaissit pour se changer justement en soupe : « the air was turning into soup » (\textit{SV} 57).

\(^{2}\) Un monde qui applique à la lettre l’aphorisme d’Héraclite, que Salman Rushdie souvent : « Tout change ».

\(^{3}\) Le blanc est d’ailleurs la couleur de la page blanche, du début, de la \textit{tabula rasa}, comme la nouvelle vie d’un migrant.

\(^{4}\) « there was a fluidity, an indistinctness, at the edges of them ». (\textit{SV} 8)
L’espace est une mer où se croisent les symboles métonymiques de l’identité et de la migration :

Mingling with the remnants of the plane, equally fragmented, equally absurd, there floated the debris of the soul, broken memories, sloughed-off selves, severed mother-tongues, violated privacies, untranslatable jokes, extinguished futures, lost loves, the forgotten meaning of hollow, booming words, land, belonging, home. (SV 4)

En effet, les objets métonymiques ou synecdochiques sont des « condensations of contexture1 ». L’âme, réceptacle de l’identité, est le produit fini de cette opération métonymique de soustraction. C’est sa perte temporaire dans la dissolution qui provoque les premières altérations dans les corps des deux migrants. La métémpsycose2, concept éminemment pythagoricien, est le premier horizon : « the slow congealed currents of the English Sleeve, the appointed zone of their watery reincarnation. » (SV 5) Le ciel crée un cadre où l’éphémère abonde et où la mutation règne :

Up there in air-space, in that soft, imperceptible field which had been made possible by the century and which, thereafter, made the century possible, becoming one of its defining locations, the place of movement and of war, the planet-shrinker and power-vacuum, most insecure and transitory of zones, illusory, discontinuous, metamorphic, – because when you throw everything up in the air anything becomes possible – wayupthere, at any rate, changes took place in delirious actors that would have gladdened the heart of old Mr Lamarck: under extreme environmental pressure, characteristics were acquired. (SV 5)

La transformation des deux migrants commence par le concert de leur voix, qui s’oppose dans le choix des mélodies – l’un chantant le très patriotique Rule Britannia, l’autre défendant l’Inde de Bollywood, qui entonne l’air principal du film Mr. 420.3 Les deux voix

---
1 LODGE, op. cit., p. 76.
2 Cette doctrine postule la transmigration des âmes entre univers et conçoit le monde comme un bagnespirituel où séjournent temporairement les âmes qui expient leurs fautes sous une forme matérielle provisoire et transitoire.
3 Dans un article extrêmement vêlément sur l’étendue du racisme en Angleterre et sur l’identité du migrant, Salman Rushdie cite le refrain in extenso de cette chanson (« Mera Joota Hai Japani ») dans une note : « The chorus of this song runs as follows :

Mera joota hai Japani,
Yé patloon hai Inglistani,
Sar par lal topi Rusi,
Phir bhi dil hai Hindustani.

Of which a free translation might be:
s’unissent dans un chant étrange, un chant du migrant, contradictoire et hybride qui renvoie à la complexité de sa condition. Leur voix s’ajoute à un ensemble de métonymes qui se déversent de l’avion qui s’est scindé en deux. Les objets-métonymes les plus intéressants sont les « debris of the soul » qui signifient bien la mort de l’âme. Gibreel se plaît à citer le Lucrèce du *De rerum natura*, qu’il a lu et pratiqué dans ses films où il incarne tour à tour des dieux, des avatars et se réincarne sans arrêt. Car le maître de Numa ne dit rien d’autre : l’âme est mortelle et se désintègre sous l’effet des conditions extérieures. Le morcellement touche au plus profond de l’être :

> Again, we often see a man pass away little by little, and lose all sensation of life limb by limb: first the toes and toenails lose their colour; then the feet and legs die; after that the imprint of icy death steals by slow degrees through the other members. Since the vital spirit is thus dispersed and does not come out all at once in its entirety, it must be regarded as mortal. You may be tempted to suppose that it can shrink into itself through the body and draw its parts together and so withdraw sensibility from every limb. But, if that were so, the place in which such a mass of spirit was concentrated ought to display an exceptional degree of sensibility. Since there is no such a place, it is evidently scattered forth torn into pieces, as I said before – in other words, it perishes.¹

C’est ce qui se produit dans le ciel de la décomposition. Tout est à l’état de charnière, à cheval entre le désordre et l’ordre : la matière vitale se sépare au contact du froid puis, sollicitée par la chaleur², cède pour laisser place à de nouvelles combinaisons. Michel Serres ajoute, dans son commentaire du *De natura* que « tout tissu conjonctif est sapé par le vide. N’est plein que le cœur de l’atome, c’est-a-dire l’atome. Et seul le vide est immortel, tout autant que les corpuscules.³ » L’état physique se mire dans l’état mental des deux personnages, en proie à un songe, un rêve éveillé, « daydream » à mi-chemin entre le sommeil et la veille. Le choc qui advient entre ces deux météorites humains situe la scène à la lisière de la mort et de la

O my shoes are Japanese,  
The trousers English, if you please,  
On my head’s a Russian hat,  
But I’m Indian for all that. »  

² La température est brûlante et glaciale à la fois (« degree-zero boiling of the clouds », *SV* 6).  
³ SERRES, *op. cit.*, p. 58.
naissance\(^1\) et libère une onde d’énergie qui, pour reprendre une expression qui revient souvent sous la plume de Salman Rushdie (« to set in motion »), met tout en mouvement. Ce Big-bang poétique et métaphorique est la réponse à la devise lucrétienne de Gibreel qui ouvre le roman:

« To be born again », sang Gibreel Farishta tumbling from the heavens, « first you have to die. Ho ji! Ho ji! To land upon the bosomy earth, first one needs to fly. Tat-taa! Takathun ! » (SV 3)

C’est sur les ruines de l’âme que se constitue la nouvelle identité des deux migrants dans leur passage de l’Inde à l’Angleterre. En effet, la dissémination indique un processus d’abord métonymique car les deux corps, parties d’un tout disparu, se joignent et s’encastrant l’un dans l’autre dans une position en tête-bêche\(^2\) qui insiste sur l’échange de caractéristiques entre les deux. La gémellité est donc la première étape ; elle revient à une greffe entre les corps des deux personnages. Ceux-ci se trouvent pris dans les courants d’une mer éthérée où les créatures sont en pleine mue, à l’image de la nuée, qui constitue le paradigme de la métamorphose.\(^3\)

La nuée et les « cloud-forms » sont partout dans la zone métamorphique où tout se joue et où les échanges de caractéristiques ont lieu. Les deux migrants, métaphores de par leur fonctionnement, sont aussi des métaphores purement rhétoriques puisqu’ils deviennent eux-mêmes nuages : « Chamcha in his semi-consciousness was seized by the notion that he, too, had acquired the quality of cloudiness » (SV 7). L’emprise des nuages est égale à leur omniprésence : leur état liquide et gazeux, formel et informel, participent de la précarité et du

---

\(^1\) SERRES, ibid., p. 50 : leur chute est en réalité une « descente de la genèse ».  
\(^2\) Le tête-bêche syntaxique correspond au chiasme : « The more emphatically Gibreel flapped and sang, sang and flapped » (SV 9).  
\(^3\) Jean Rousset dit des baroques : « Ces poètes baroques à la recherche de toutes les images du mouvement et de la métamorphose, on ne s’étonne pas de les voir se porter avec prédilection vers la matière de toutes la plus changeante : le nuage, l’arc-en-ciel, les jeux du crépuscule et du soleil […] ». Le spectacle de ces phénomènes fugitifs rappelle « l’évanescence, les incessantes et fuyantes mutations. » (op. cit., pp. 129-130.)
désordre baroque du lieu. Leur importance tient à leur rôle originel : « les nuages sont premiers. Ils modélisent le chaos.⁴ » Dans ce passage, comme dans la physique lucrétienne, deux concepts-clés rendent compte de ce qui advient : la pente (le clinamen) et la dérive. La vie, dès la naissance, glisse vers la mort : « Tout dérive, quoi qu’il arrive, des atomes originaires, nappe de fond.⁵ » Ce glissement particulier, qui suit une inclinaison, est exprimé par le verbe to drift, récurrent dans le roman, et garant des rapports de contiguïté et de rapprochement spatio-temporel. Et le lieu idéal, qui prend justement la forme à la fois rectilinéaire et curvilinéaire du tunnel³ ou de la colonne⁴, ce sont les nuées. Aux antipodes de la solidité et de la permanence, celles-ci articulent un espace où ont lieu des dichotomies initiales et des rapprochements inattendus, des configurations métaphoriques d’abord puis métonymiques. La nuée joue un rôle fondamental dans la peinture du 16ème siècle, selon Hubert Damisch : sa présence devient rapidement omniprésence à partir de ce siècle, ce qui catalyse son analyse. Il prend l’exemple d’un tableau du Corrège représentant une des scènes de Métamorphoses d’Ovide – ce qui convient à notre propos, puisque les « cloud-forms, ceaselessly metamorphosing, gods into bulls, women into spider, men into wolves » (SV 7), ainsi que les centaurs, y font tous référence. Il fait remarquer que le nuage⁵ est l’un des « termes clés du vocabulaire figuratif⁶ » du peintre. Celui-ci évite volontairement de

---

⁴ SERRES, op.cit., p. 108.
⁵ SERRES, ibid., p. 46.
³ « They were in what appeared to be a long tunnel. Chamcha […] saw Gibreel Farishta in his purple bush-shirt come swimming towards him in that cloud-walled funnel ». (SV 6) La paronomase tunnel/funnel attire l’attention sur le fait que l’air est devenu eau, matière instable s’il en est, et que les deux protagonistes y nagent et s’y trouvent ballottés. De plus, le tunnel ressemble à un entonnoir, ce qui rappelle le commentaire de Lucrèce par Michel Serres, selon « tout objet naissant est, d’abord, tourbillon, ainsi que le monde, en somme. » (SERRES Michel, op. cit., p. 64). C’est l’image du vase qu’il convoque pour prouver que le monde fonctionne comme ce récipient, en système ouvert où l’instabilité peut prospérer. Qui dit tourbillon dit pente et perte, dit entropie. L’étymologie du mot funnel vient du verbe latin fundere, « verser » : par un écho textuel, les verbes fundere et spill sont récurrents dans les deux intertextes.
⁶ Avec Aristote, Hubert Damisch ajoute que les nuages semblent être remplis de « colonnes » et ont la propriété de réfléchir les seules couleurs : par exemple, cette fonction de miroir génère des halos de lumière. (DAMISCH, op. cit., p. 56.) Le paradigme réflexif et réfléchissant du nuage annonce la vision du halo par Gibreel, une fois dans le train pour Londres.
⁵ Les termes de nuage et nuée ne diffèrent qu’en termes de taille, nous emploierons donc l’un et l’autre indifféremment.
⁶ DAMISCH, ibid., p. 28.
représenter des contours définis et clairs et préfère au contraire le flou des formes. Les caractéristiques du tableau intitulé *Io et Jupiter* représentant la naïade entourée par Jupiter changé en nuée et en train de la séduire, conviennent à la scène tout ovidienne qui ouvre le roman, où le nuage, principe ambigu, est opérateur de continuité et de discontinuité1 pour les corps qui s’y perdent.

Les corps mêlés aux nuées échappent aux lois de la pesanteur et tout à la fois aux principes de la perspective linéaire, en même temps qu’ils se prêtent aux positions, aux raccourcis, aux déformations, aux césures, aux rapprochements et aux coq-à-l’âne les plus arbitraires.2

Il joue en effet un rôle charnière selon Hubert Damisch. Tout d’abord, il appartient non seulement au monde terrestre et au monde céleste, et est donc le lieu de transition entre l’humain et le divin, mais il appartient aussi, au niveau esthétique, paradoxalement à la matière tout en tendant vers la forme :

Car le nuage, s’il fournit à la rêverie, à l’imagination, un support privilégié, ce n’est pas, semble-t-il, par son contour, mais bien au contraire par ce qui, en lui, contredit à l’ordre de la délinéation et ressortit à celui du matériau, de la « matière » en tant qu’elle aspire à la « forme ».3

Ensuite, en termes météorologiques, le nuage représente « une façon de déviation, au moins le signe annonciateur d’un changement.4 » Le terme de *signe* est central dans la démonstration d’Hubert Damisch : le nuage est signe en tant qu’il symbolise et en tant qu’il « révèle en voilant », qu’il « donne à voir en dissimulant5 ». Le terme de *symbole* rappelle une dimension à la fois métonymique et métaphorique ; ici, le nuage a les mêmes propriétés que le signe linguistique tel que l’a décrit Saussure : il a un signifiant et un signifié6. Ainsi, le nuage où se trouvent Saladin et Gibreel est un pur phénomène météorologique, qui a aussi une valeur symbolique, son signifié : ce nuage est le vecteur du changement et du mouvement. De même que la nuée dans le tableau *Io et Jupiter* est en fait Jupiter – le signifiant ici est déjà

---

1 Hubert Damisch parle par ailleurs de « ruptures et de juxtapositions paradoxales » (*op. cit.*, p. 29).
2 DAMISCH, *ibid.*, p. 28.
4 DAMISCH, *ibid.*, p. 57.
5 DAMISCH, *ibid.*, p. 79.
6 Hubert Damisch note le signifiant [nuage] (entre crochets) et le signifié *nuage* (en italiques).
métaphorique, si l’on veut – tout en symbolisant le « fantasme » et l’érotisme du désir.\(^1\) Le nuage se conçoit ainsi comme un « outil syntaxique\(^2\) » dans la peinture du 16\(^{\text{ème}}\) siècle et dans l’art baroque, comme intégré dans un « récit\(^3\) », dans une représentation picturale considérée comme écriture, ce qui permet de l’appliquer à ce passage du roman. Dans le nuage, « signe de l’opacité » où « se dénonce la limite de la représentation\(^4\) » (et ce, dans la peinture comme dans la littérature), deux opérations sont à l’œuvre. La première, purement spatiale, fait du nuage la partie intégrante de la réalité naturelle et l’élément d’un fond continu et infini, celui du ciel. La seconde le pose comme partie intégrante d’un construit, d’un « montage à la fois symbolique et illusionniste\(^5\) ». La première dimension est la dimension métonymique de la structure sémantique interne du nuage, comme les « cloud-forms » qui accompagnent la chute de Saladin et Gibreel, nuées « immatérielles » qui « s’estompent en lointains vaporeux\(^6\) » comme chez le Corrège. La seconde renvoie à la représentation et à la dimension figurale du nuage : celui-ci n’est pas nécessairement transparent. Comme la tache, il peut prendre une consistance telle qu’il peut dissimuler les êtres et les choses, en en « [dérangeant] la linéarité\(^7\) ». En cela, comme le signe, il donne à voir et montre tout en cachant.\(^8\) D’où son rôle métaphorique, puisqu’il peut se substituer et perturber le cours des choses. C’est le cas dans Io et Jupiter, c’est aussi le cas pour Saladin et Gibreel, qui prennent l’apparence instable du nuage. Surtout, le nuage peut être métaphorique au sens littéral et étymologique du terme\(^9\), au sens où il « transporte » les personnages au sein de l’espace de la représentation et du spectacle. De simple tache, le nuage devient « véhicule », au sens propre et au sens figuré, puisque le terme renvoie au processus de l’interaction métaphorique (entre le tenor et le

\(^{1}\) DAMISCH, op. cit., p. 39.
\(^{2}\) DAMISCH, ibid., p. 34.
\(^{3}\) DAMISCH, ibid., p. 125 (italiques de l’auteur).
\(^{4}\) DAMISCH, ibid., p. 84.
\(^{5}\) DAMISCH, ibid., p. 99.
\(^{6}\) DAMISCH, ibid., p. 99.
\(^{7}\) DAMISCH, ibid., p. 215.
\(^{8}\) DAMISCH, ibid., p. 212 : « [le nuage] introduit dans le continuum perspectif une façon d’ouverture ou de détour ».
\(^{9}\) « Porter au-delà » selon le grec.
vehicle) telle que théorisée par I.A. Richards. Les nuées ont un double rôle pour les deux protagonistes : elles les font migrer en leur offrant un sol où évoluer, tout en étant le théâtre de leur renaissance. Chez Le Corrège, les nuées revêtent une fonction similaire et « offrent également une assise solide aux personnages qui y sont établis, jusqu’à fournir l’armature d’une composition ». Le nuage est ainsi à la croisée des domaines, que ce soient l’esthétique, la rhétorique, la représentation ou les sciences. « Corps sans surface » et sans bords précis, il ouvre par sa nature complexe la voie des possibles.

Dans cet espace pressurisé, la mécanique des fluides et du vide fait apparaître de nouvelles caractéristiques dans les corps – à prendre dans le sens scientifique ou courant – qui chutent. Ils sont dans un état d’écoulement et, comme les atomes lucrétiens, recherchent le stable. Les formes des nuages miment les métamorphoses qui se multiplient autour de Saladin et Gibreel et projettent l’humain dans le bestial. L’hybridation est la deuxième étape : elle est à mi-chemin entre le métonymique et le métaphorique. Tels les centaures, mi-chevaux mi-hommes et fruits d’un échange d’attributs entre les deux créatures, les deux héros, dans leur chute, changent en faisant coïncider les limites de leurs corps, formant pendant un

---

1 DAMISCH, op. cit., p. 99.
2 DAMISCH, ibid., p. 215.
3 DAMISCH, ibid., p. 84 : « Par-delà les nuées s’ouvre le règne de ce qui ne peut faire l’objet d’une représentation parce qu’il ne peut recevoir de nom, l’espace infini, ou indéfini ».
4 Michel Serres, dans une perspective scientifique et physiciaste, énonce des propriétés similaires aux nuages, dont le rôle atmosphérique est fondé sur l’écart. « Soit donc le chaos-nuage, la turba, le combat orageux des atomes. Le trouble chaotique ou la perturbation est un espace vide sans borne traversé de mouvements, de choses, d’intervalles, de voies et de poids, distribués au hasard, sans conjonction, disséminés, opposés, disjoints. […] Et donc ces translations, ces rotations, des vibrations aléatoires, voici des lieux d’arrêt aux points de collision, des équilibres momentanés, des écarts. » (SERRES, op. cit., p. 41.) Selon Ricoeur, « l’écart » est un postulat de la métaphore (op. cit., p. 73).
5 SERRES, ibid., p. 101 : « Les corps, agrégés ou élémentaires, se précipitent vers le repos, soit par le mouvement de chute, soit par la dissémination de leurs constitutants. »
6 La métamorphose, « illustrant l’instabilité du monde », est éminemment baroque. (FERNANDEZ, op. cit., p. 116). Dominique Fernandez ajoute que le rapt est aussi baroque : ici, les migrants qui se transforment dans la zone fugace de la nuée, se voient en effet ravier leur humanité, puisqu’ils entrent dans l’animalité. Ceci, après avoir été enlevés, une première fois, par les terroristes qui ont détourné leur avion. Dominique Fernandez rappelle d’ailleurs qu’« il faudrait tenir compte aussi du goût baroque pour le bestiaire. » (ibid., p. 205). Ce bestiaire culmine dans la rencontre de Saleem, changé en satyre, avec la marticore, monstre mythologique et hybride qui vient de l’Inde (SP 168) : « In India lives a beast called the Manticore. It has a triple row of teeth set alternately, a man’s face with gleaming eyes, and a ruddy hue. Its body is that of a lion and its tail is like the sting of a scorpion. » (PAYNE Anne, Medieval Beasts, Londres, The British Library, 1990, p. 44).
7 SERRES, op. cit., p. 53 : « la chute spatiale est une métaphore ». Cette phrase s’entend ici au sens propre.
instant un être composite. De nouvelles combinaisons, « fusions, translations, conjoinings » 
(SV 8) ont lieu alors, préludes à une renaissance. Les points de contact sont les points de 
départ de la mutation. Leur position tête-bêche et le renversement qui en découle, renvoient à 
la substitution, noyau de la métaphore. La dernière étape arrive à l’intérieur, faisant du corps 
un espace divisé entre son centre, l’âme, et ses périphéries. Elle affecte d’abord Saladin pour 
répandre sa force d’action jusqu’à Gibreel. Elle se fonde d’abord sur le cri, qui prend une 
dimension fondatrice : il joint le physique et le spirituel et rappelle à quel point il constitue 
Saladin, « the Man of a Thousand Voices and a Voice » (SV 60), ainsi que Gibreel, icône et 
idole chantante bollywoodienne. La violence du cri, associé ici à la mort et à la douleur, met 
en branle la série de mutations qui partent de son ventre. La métamorphose est ainsi 
centrifuge : au changement fragmenté et métonymique se substitue la force du phénomène 
métaphorique de la migration qui agit sur la totalité de l’être de Saladin.1

It began in the very centre of his body and spread outwards, turning his blood to iron, changing his flesh 
to steel, except that it also felt like a fist that enveloped him from outside, holding him in a way that was 
both unbearably tight and intolerably gentle; until finally it had conquered him totally and could work 
his mouth, his fingers, whatever it chose, and once it was sure of its dominion it spread outward from 
his body and grabbed Gribeel Farishta by the balls. (SV 9)

Les états se stabilisent, le liquide devient solide, le sang se change en fer et la chair en métal. 
Seul l’oxymore et l’antithèse peuvent résumer ce processus paradoxal : « unberably tight and 
intolerably gentle ». Comme dans la naissance du monde chez Lucrèce, la rotation (turning) 
est l’origine de la vie et de la renaissance : le « tourbillon, instable et stable, […] est ordre et 
désordre, […] il est la formation des choses.2 » Les deux migrants savent voler. Au vol 
salutaire s’ajoute le chant. La musique vient parachever ce tableau d’une identité baroque, 
changeante et inconstante, enchâssée dans la mouvance des nuées. Le vol et la fuite, que 
traduit le terme flight, résume cette traversée hors du temps et de l’espace. Le Phénix pourrait 
être une figure tutélaire : tel l’oiseau fabuleux, le migrant renaît de ses cendres, à la seule

1 L’arrachement se substitue à l’échange, comme le déracinement s’impose au migrant. 
2 SERRES Michel, ibid., p. 40.
différence près qu’il renaît sous une autre forme. Comme l’air où ont transité Saladin et Gibreel, comme le nuage qui en est le métonyme, le premier chapitre est cette zone métamorphique où tout se transforme.\(^1\) La migration, c’est la voie royale qui mène à la métamorphose, pour parodier Freud. La métaphore est la première étape de la métamorphose et celle-ci est à la réalité ce que la métaphore est au langage.

3) L’âme dans *The Satanic Verses* : continuité ovidienne et rupture lucrétienne ?

Saladin et Gibreel, en tant que migrants, sont des êtres des marges et des confins : par définition, ils sont translatés, donc étymologiquement métaphoriques. Peut-être faudrait-il nuancer : cette idée de transport n’est en effet pas nécessairement la métaphore en tant que figure de substitution, mais plus généralement le trope. Ce trope correspond bien au moment de bascule qui advient dans le processus de la migration, processus observé avec une précision de phénoménologue dès la chute initiale. L’étymologie, une fois de plus, fournir une clé d’interprétation utile : le verbe *transmogrify* apparaît au fil des pages\(^2\) comme un synonyme constant des verbes *transform* et *metamorphose*.\(^3\) Selon *The Oxford English Dictionary*, *transmogrify* signifie « to alter or change in form or appearance ; to transform, metamorphose (utterly, grotesquely, or strangely). »\(^4\) Il est ainsi doublement approprié au phénomène central du roman parce qu’il connote l’étrange et le grotesque, en plus de son sens étymologique. Il semblerait que le terme provienne d’une forme verbale dégradée et qui au

\(^{1}\) Le nuage apparaît comme « support, sinon comme modèle de toute métamorphose » (DAMISCH, *op. cit.*, p. 38.)

\(^{2}\) Ce verbe est utilisé aux pages 34, 165 et 282.

\(^{3}\) « Whether the slowly transmogrifying Saladin Chamcha was turning into some sort of science-fiction or horror-video *Mutey*, some random mutation ». (*SV* 282)


150
départ signifiait « transmigrer¹ ». La migration et la métamorphose sont ainsi concomitantes dans ce verbe, qui opère l’articulation entre les deux. D’un ordre à l’autre, d’une forme à une autre, l’entrée dans le monde des métamorphoses annonce la dynamique interne au concept de migration, qui sert de fil conducteur et de précurseur à tout le désordre vital (ou morbide) qui s’installe et se propage autour des deux protagonistes. L’instable devient structurel ; le temporaire permanent, l’inconstant constant et l’irrationnel rationnel. Ce qui rejoint ce que disait Salman Rushdie en guise d’introduction à la critique d’un roman de Christopher Ransmayr, The Last World, dont l’hypotexte est Les Métamorphoses d’Ovide :

Of all the opposed pairs of ideas by which human beings have sought to understand themselves, perhaps the oldest and deepest-rooted are the eternally warring myths of stasis and of metamorphosis. Stasis, the dream of eternity, of a fixed order in human affairs, is the favoured myth of tyrants; metamorphosis, the knowledge that nothing holds its form, is the driving force of art. (IH 291, italiques de l’auteur)

Le migrant est donc une métaphore, certes, mais plus généralement un trope, si l’on suit la conception d’Aristote puis de Fontanier, comme le fait Ricœur :

D’une part la définition de Fontanier ne paraît pas désigner le mouvement de transport ; cela est vrai ; mais la statique des rapports ne fait que sous-tendre la dynamique des transports, comme l’énumération des espèces de tropes le montrera. Chez Aristote, d’autre part, la métaphore est traitée comme genre et non comme espèce, la métaphore d’Aristote, c’est le trope de Fontanier.²

Gibreel et Saladin se voient donc renvoyés au statut neutre de trope. Leur évolution en tant que personnage au statut essentiellement migratoire et changeant rappelle à la lettre la définition donnée par Philipe Hamon, qui insiste sur le remplissage de ce « morphème »³ qui se déploie progressivement et se configure. Depuis leur naissance métaphorique et symbolique dans le ciel, leur développement est hybride car la reconfiguration de chacun oscille effectivement entre le glissement métonymique et la rupture métaphorique.

¹ The Oxford English Dictionary, op. cit., p. 415 : « [Note. If the original form was […] transmigracy, this may have been a vulgar or uneducated formation in –fy from TRANSMIGURE, or TRANSMIGRATE vb […]. Apparently, it was originally persons that were ‘transmografied’, or metamorphosed] » (italiques de l’auteur).
² RICŒUR, op. cit., p. 77.
³ HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in Poétique du récit, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1977, p. 128 : « morphème “vide” à l’origine (il n’a pas de sens, il n’a de référence que contextuelle), il ne deviendra “plein” qu’à la dernière page du texte, une fois terminées les diverses transformations dont il aura été le support et l’agent. »
Le pôle de la rupture semble d’emblée s’associer à Gibreel, qui chante à tue-tête l’adage attribué au penseur italien Gramsci : « To be born again, first you have to die » (SV 3 et passim). La répétition de cette phrase exacerbe l’effet de discontinuité généralisée qui semble affecter l’espace, où des morceaux d’âme jonchent les nuages et la surface céleste trouble où sont plongés les deux survivants. L’ellipse textuelle le caractérisant ne correspond pas au fonctionnement apparent de Saladin, qui semble une conscience constante, garante de la continuité et de la stabilité. Ainsi, alors que la migration tend à conduire à un arrachement ou un déracinement dans l’esprit de Gibreel et le ferait suivre le versant métophorique du trope, c’est le versant métonymique qui fonctionne a priori pour Saladin. Les deux vont ensemble et sont complémentaires : les deux héros sont en fait les deux faces d’un même être, tels les deux faces de Janus : « For are they not conjoined opposites, these two, each man’s other shadow ? » (SV 426) Mort et renaissance sont liées aux yeux de Gibreel, qui mélange et enveloppe tout dans un idéal syncrétique 1, tandis que Saladin en doute. Celui-ci critique en effet l’absence de mort dans les changements et métamorphoses impliqués dans toute migration :

« Reincarnation, for frenzied Gibreel, was a term beneath whose shield many notions gathered a-babeling: phoenix-from-ashes, the resurrection of Christ, the transmigration, at the instant of death, of the soul of the Dalai Lama into the body of a new-born child... such matters got mixed up with the avatars of Vishnu, the metamorphoses of Jupiter, who had imitated Vishnu by adopting the form of a bull; and so on ». (SV 84)

Ce passage embraye directement sur la métaphysique antique et la croyance en la transmigration des âmes, en la métempsycose donc. La question est de savoir si la mort de l’âme a lieu, ou si celle-ci ne disparaît pas lors de la naissance. Petit à petit, un renversement se produit : Gibreel qui semblait relever de la mort et de la radicalité de la métaphore se trouve de plus en proche de la métaphore alors que Saladin s’oriente de plus en plus vers la

---

1 « Reincarnation, for frenzied Gibreel, was a term beneath whose shield many notions gathered a-babeling: phoenix-from-ashes, the resurrection of Christ, the transmigration, at the instant of death, of the soul of the Dalai Lama into the body of a new-born child... such matters got mixed up with the avatars of Vishnu, the metamorphoses of Jupiter, who had imitated Vishnu by adopting the form of a bull; and so on ». (SV 84)
rupture. Dans l’analepse qui raconte son séjour à Bombay, ses retrouvailles avec son père veuf et son amitié renouée avec son amour d’enfance, Zeenat Vakil, Chamcha livre une part de son identité. Une de ces conversations avec Zeenat montre à quel point il penche vers le pôle métaphorique du trope, lui qui est la version incarnée de la substitution de « je » temporaires, déguisements qu’il enfile, peaux dont il se sert et jette une fois portées.

When he was young, he told her, each phase of his life, each self he tried on, had seemed reassuringly temporary. Its imperfections didn’t matter, because he could easily replace one moment by the next, one Saladin by another. (SV 63)

Sa vie est devenue une lutte continue contre le passé. Sa hantise est le retour du naturel au galop et la peur de baisser sa garde ne serait-ce qu’un instant, par un faux-pas qui trahirait ses origines indiennes : le principe est celui de la rupture qui ne tolère aucun lapsus1. Il déplore « the accent slippage » (SV 63, italiques de l’auteur), ou se tance d’avoir fait allusion à une vieille réclamation de Bombay pour les dentifrices Binaca tout en ayant mal articulé les syllabes : « the vowel sounds, distinctly unreliable. Watch out, Chamcha, look out for your shadow. The black fellow creeping up behind. » (SV 53) La notion de slippage, de glissement, est synonyme de régression et de retour à la condition antérieure, indienne, considérée comme inférieure. Ce que recherche Saladin, c’est la rupture complète avec tout état précédent. Son attirance irrésistible pour l’Angleterre se manifeste en réaction à la force du vortex qu’est Zeenat, aussi métaphoriquement qualifiée de siren (SV 58), qui incarne l’Inde, la mère-patrie et le séduit comme les Sirènes avec Ulysse et ses compagnons. L’intensité de la force tournoyante et centrifuge de ce personnage féminin s’oppose violemment au tropisme qui lie Saladin à l’anglicité.2 Quant à Gibreel, c’est le tropisme de l’indianité qui l’anime, et il rejette en bloc toute intrusion dans sa subjectivité de l’anglicité.

1 Le terme vient du verbe latin labior, lapsus sum, qui signifie « glisser ».
2 « The mutation of Salahuddin Chamchawala into Saladin Chamcha began, it will be seen, in old Bombay, long before he got close enough to hear the lions of Trafalgar Square. » (SV 37) Son allégiance à son pays d’adoption est sans bornes et tourne vite au ridicule, comme en témoigne l’onomastique. Au début de son article sur la colonisation à rebours de la littérature anglophone par les écrivains des anciennes colonies, « The Empire strikes back », publié dans le Times du 3 juillet 1982, Salman Rushdie donne le sens du terme « chamcha » enourdou :
Leur métamorphose, une fois sur le sol anglais, est alors différente. Elle est symétrique en tant qu’elle se scinde en deux évolutions, pour deux personnages qui représentent les deux faces de la même pièce : l’ange et le démon, le démon étant un ange déchu. Le changement en ange de Gibreel s’effectue partiellement, donc métonymiquement tandis que celui de Saladin, qui devient satyre, est total, donc métaphorique. Leurs deux transformations, en plus d’être symétriques puisque l’un se change en démon et l’autre en ange, sont d’une ironie implacable : celle de Gibreel est une littéralisation de son nom-métaphore, farishta, « ange » en ourdou. Celle de Saladin est une littéralisation des insultes lancée à l’encontre des immigrés. Gibreel se montrait peu familier du « terrible power of metaphor » (SV 15), qui est là présenté dans toute son étendue. Cette bestialité, au départ métaphorique, se concrétise chez Saladin, qui se retrouve, après sa chute miraculeuse, changé en bouc. Son arrestation le conduit au commissariat puis il est emmené dans un étrange hôpital, où toutes sortes de créatures sont soignées. Une femme-buffle, une autre à la peau de verre, en écho au rêve qu’il a fait dans l’avion, des hommes-serpents du Nigéria et une marticore. Celle-ci a une fonction chorique et lui donne la clé de cette surréalité : « ‘They describe us,’ the other whispered solemnly. ‘That’s all. They have the power of description, and we succumb to the pictures they construct.’ » (SV 168) La métamorphose est une métaphore hypostasiée : elle substitue un ordre de la réalité à un autre, un ordre du langage à un autre, en jouant sur la forme abstraite du style et celle concrète des apparences extérieures. Un mot se substitue à un autre, le vehicle (le comparant) se substitue au tenor (le comparé) pour reprendre la terminologie d’I.A. Richards. Métamorphose et transformation sont deux équivalents, l’un grec, l’autre latin, pour exprimer la même idée : les préfixes méta- et trans- expriment le mouvement au-

« A chamcha is a very humble, everyday object. It is, in fact, a spoon. The word is Urdu : and it also has a second meaning. Colloquially, a chamcha is a person who sucks up to powerful people, a yes-man, a sycophant. The British Empire would not have lasted a week without such collaborators among its colonized peoples. You could say that the Raj grew fat by being spoon-fed. » Saladin est donc l’avatar des sycophantes qui ont permis au Raj d’exister et de tenir.

1 L’épigraphe du roman, passage sur l’errance de Satan (caractérisé par son « angelic nature »), tiré de History of the Devil de Defoe, en est la preuve manifeste. Satan est de plus une énième figure du migrant.
delà, par-delà ou à travers et les racines *morphè* et *forma* expriment le changement. Dans les deux cas, ce changement peut affecter la nature ou l’extérieur. La différence est une question d’énergie : « transformation » implique en physique le changement d’une forme d’énergie en une autre¹, la conversion d’énergie mécanique en chaleur², et en électricité, la conversion d’un courant en une autre forme de courant. L’idée de dynamisme est alors inhérente à toute transformation. Chez Saladin, ce dynamisme se traduit par une activité de la langue qui suit au plus près chaque altération du corps et de l’essence : « Saladin Chamcha’s incarceration in the body of a devil and the attic of the Shandaar B and B lengthened into weeks and months » (SV 275). Le zeugme qui double ici la métaphore du corps comme prison³ déclenche une description qui mêle les contraires, le beau et le laid, le comique et le tragique, le concret et l’abstrait :

His horns (notwithstanding their single, momentary and unobserved diminution) had grown both thicker and longer, twirling themselves into fanciful arabesques, wreathing his head in a turban of darkening bone. He had grown a thick, long beard, a disorienting development in one whose round, moony face had never boasted much hair before; indeed, he was growing hairier all over his body, and had even sprouted, from the base of his spine, a fine tail that lengthened by the day and had already obliged him to abandon the wearing of trousers. […] he would find himself nibbling absentely at his bedsheets or old newspapers, and come to his senses with a start, guilty and shamefaced at this further evidence of his progress away from manhood and towards – yes – goatishness. (SV 275)

Le dynamisme provient du processus qui est martelé par les formes en –*ing*, par les comparatifs de supériorité et l’utilisation du plus-que-parfait, qui renforce la rapidité apparente des phénomènes.⁴ Il provient aussi de l’excès sémantique provoqué par la présence de termes dénotant la croissance et l’excroissance : le verbe *to grow* apparaît à la fois dans sa forme passive, *grown*, exprimant l’accompli, et dans sa forme active, *growing*, connotant l’inaccompli. Il en va de même du participe passé *sprouted* et du prétérit *lengthened*. Face à la

² L’entropie peut être une des conséquences de ce phénomène.
³ Le *sôma* est bien *sema* (« le corps est prison »).
⁴ En effet, et c’est un procédé qu’utilisent Ovide et Virgile, les événements sont vus et rapportés rétrospectivement avec le plus-que-parfait, qui exprime l’accompli dans le passé. Dans sa traduction du Livre IV des *Géorgiques* de Virgile (qui traite de la mort d’Orphée et de sa métamorphose et qui est l’intertexte principal de *The Ground Beneath Her Feet*), L.P. Wilkinson explique ceci dans une note sur les vers 485-487 : « In Hellenistic fashion Virgil speeds his narrative to its climax by conveying key events only by backward allusion ». (in *The Georgics*, translated by L.P.Wilkinson, Penguin Books, 1982.)
verticalité des cornes et des poils, l’horizontalité de la translation qui mène Saladin progressivement de la catégorie *manhood* à la catégorie de la *goatishness*. Osciller entre l’inaccompli et l’accompli, entre le paradigme vertical et le syntagme horizontal, entre la rupture de la métaphore (illustrée par les participes passés) et la continuité de la métonymie (exprimée par les participes présents), revient à définir l’hybridité, condition du personnage à ce moment de l’histoire.

Après le satyre métaphorique et la diabolisation de Saladin en *Shaitan (SV passim)* vient l’ange métonymique : c’est l’*angeling* de Gibreel. Chez lui, le processus s’effectue différemment car son apparence extérieure est moins touchée. Par contre, le changement est plus cérébral et il n’est complet que dans les séquences oniriques. Gibreel souffre d’emblée d’une incapacité à distinguer la réalité et le rêve. Dès son expulsion de l’avion, il est assailli par le fantôme de sa maîtresse, Rekha Merchant, qui le suit partout. Sa transformation partielle (comparé à celle de Saladin1) est annoncé dans le titre de la Première Partie : « The Angel Gibreel ». Elle est annoncée en filigrane par le surnom que lui donnait sa mère, *farishta*, et c’est d’ailleurs son nom d’acteur. Sa métamorphose concerne la partie supérieure de son corps : elle débute sur la plage de Hastings, sur laquelle il atterrit avec Saladin. Rosa Diamond, octogénaire éprise d’un Argentin mort qu’elle retrouve en la personne de Gibreel vivant, les aperçoit et remarque une lueur autour de la tête de celui-ci : « And around the edges of Gibreel Farishta’s head, as he stood with his back to the dawn, it seemed to Rosa Diamond that she discerned a faint, but distinctly golden, *glow.* » (*SV* 133) Le narrateur brouille un instant les pistes en faisant de Gibreel une « satyric figure », « dionysiac » (*SV* 133). Gibreel, comme Omar dans *Shame*, est un homme « tropical » (*SV* 131) et par conséquent, périphérique : il observe sa vie et la vit en même temps ; il est spectateur et acteur de sa vie, *a fortiori* parce qu’il est comédien. Cependant, il est incapable de distinguer le

---

1 La métamorphose de Saladin est présentée comme totale et centrifuge : « it began in the very centre of his body and spread outwards. » (*SV* 9)
métaphorique et le littéral : ses rôles de divinités et ses interprétations se voient réalisés dans ses rêves ou transposés dans sa perception des choses, au risque de tout parasiter. Sa mue en ange se poursuit dans le train qui l’emmène à Londres : « The train entered a tunnel, and Gibreel saw that they were surrounded by a warm golden light that was coming from a point just behind his head. In the glass of the sliding door, he saw the reflection of the halo around his hair. » (SV 193) Cette fois, l’attribut de l’ange apparaît pour de vrai : encore une fois, le doute est permis, puisque c’est Gibreel qui voit la réflexion du halo dans la vitre du compartiment.¹

Le personnage de Sufyan, qui héberge Saladin transformé en bouc dans le Shandaar Café en guise de refuge, inscrit la question du migrant et du trope dans la métaphysique antique. Grâce à ses commentaires érudits, un cadre unifié, commun au roman et à son hypotexte antique est créé, qui s’intègre dans le trope de la métaphore, ici appliqué au transfert des âmes. Ricoeur, dans *La métaphore vive*, cite d’ailleurs la phrase d’Heidegger :

« Le métaphorique n’existe qu’à l’intérieur de la métaphysique »².

Un rapport intrinsèque existe ainsi entre le trope et le mouvement de l’âme, dans ce que l’on peut appeler une ontologie de la métaphore. Les deux auteurs cités par cet ancien professeur sont Lucrèce et Ovide. Le *De rerum natura* de celui-là est un exposé philosophique en vers de la pensée d’Epicure : la philosophie se mêle à la science, puisque toute une cosmogonie est

¹ Gibreel est un personnage qui a une démarche éminemment cartésienne: il doute de tout, en particulier dans le domaine de la foi. De plus, ses sens le trompent sans cesse, ce dont il a conscience au début. La suite montre qu’il sombre dans l’irréalité et dans la vésanie.
² Michel Serres dit ceci dans son commentaire du *De rerum natura* : « La métaphysique est une physique métaphorique » (op. cit., p. 57.)
analysée à partir de l’atome, qui compose chaque entité, dont l’âme. Ces deux vers de Lucrèce apparaissent trois fois dans le *De natura* : mot pour mot, ils sont énoncés la première fois dans le Livre Un aux vers 670 et 671, puis aux vers 792-793 et dans le Livre Deux, aux vers 753-754. Cette répétition a donc lieu quasiment au même endroit. Voici le texte latin :

nam quodcumque suis mutatum finibus exit,
continuo hoc mors est illius quod fuit ante.

Ce qui donne, dans la traduction de R.E. Latham :

For, if ever anything is so transformed as to overstep its own limits, this means the immediate death of what was before.\(^1\)

Cette phrase s’inscrit dans un contexte particulier. Dans le Livre Un, consacré aux atomes en général, Lucrèce développe une théorie de la création et de la composition de la matière. Les atomes sont les particules élémentaires de notre univers ; ils ne peuvent être détruits et peuvent seulement être divisés en d’autres constituants, d’autres atomes. Selon lui, la création *ex nihilo* n’existe pas. Dans le Livre Deux, les atomes sont les garants de la stabilité de l’univers car leur immutabilité permet aux autres éléments de changer et de se transformer. Ces éléments, s’ils parviennent à un niveau de dérèglement ou de changement excessifs, perdent leur configuration précédente et sont complètement renouvelés. C’est la conclusion que Lucrèce énonce, comme une litanie, à la fin de chaque réfutation des théories d’Aristote, des Stoïques ou d’Héraclite (Livre Un) ou dans sa démonstration de la permanence des atomes, qui est ce qui empêche le retour au néant (dans le Livre Deux). Puisque tout est composé d’atomes, il en va de même pour le corps et l’âme : dans le Livre Trois, consacré à la mortalité de l’âme, Lucrèce explique que l’esprit, comme le corps, disparaît petit à petit et qu’il n’y pas de lieu où il pourrait trouver refuge et meurt donc. L’ouvrage se termine par un compte-rendu macabre de la peste à Athènes en 430 av. J.C. inspiré de Thucydide, et preuve du déclin entropique du monde. Dans le Livre II, il est annoncé que « rien ne retourne au

\(^1\) LUCRETIUS, *op. cit*, p. 56.
néant ». Une opposition nette se dresse entre l’anéantissement et le renouvellement, ce qui est une des problématiques abordées dès la chute en forme de renaissance\(^1\) de Saladin et de Gibreel. La (re)-Création, la vie, symbolisée chez Lucrèce par Vénus, sous le signe de laquelle est placée le poème entier, et dont l’invocation ouvre l’œuvre, provient de la dissémination des éléments et des corps. La dissolution est la première étape de cette transformation : rien ne meurt car l’atome, constituant minimal, ne meurt pas, et tout se transforme. Cependant, tout objet ne reste pas tel quel, mais disparaît, prêt à renaître sous une autre forme. La vie naît alors de la mort.

Sufyan, kindly fellow that he was, went over to where Chamcha sat clutching at his horns, patted him on the shoulder, and tried to bring what good cheer he could. « Question of the mutability of the self, » he began, awkwardly, « has long been the subject of profound debate. For example, great Lucretius tells us, in *De Rerum Natura*, this following thing: *quodcumque suis mutatum finibus exit, continuo hoc mors est illius quod fuit ante*. Which being translated, forgive my clumsiness, is “Whatever by its changing goies out of its frontiers,” – that is, burst its banks, – or, maybe, breaks out of its limitations, – so to speak, disregards its own rules, but that is too free, I am thinking… “that thing”, at any rate, Lucretius holds, “by doing so brings immediate death to its old self.” » (SV 276-277, italiques de l’auteur)

C’est ce qui advient dans la scène inaugurale: la rupture et le champ lexical de la fragmentation\(^2\) renforcent une conception lucrétienne du monde. Page 4, le préfixe dis-, qui marque la séparation, est utilisé par deux fois dans les mots *disembarkation* et *discomfort*, de même que le participe passé *broken* et son synonyme *severed*. A ces termes s’ajoutent deux autres participes passés (*cracked* et *fragmented*), qui connotent tous la dissémination de l’âme, dont on ne retrouve que des débris métaphoriques (« the debris of the soul », *SV* 4). La césure semble *a priori* fondatrice dans la métaphysique du roman. Cependant, à cette zone *discontinuous* (*SV* 5) se substitue ensuite l’espace de la liaison, celui de la conjugaison, de la

---

\(^1\) Michel Serres voit dans la description de la peste d’Athènes le signe de la cyclicité de la nature telle que l’envisage Lucrèce. « Et tout recommence. Les conditions initiales sont revenues, la chaîne est circulaire, la reprise est possible, et voici le retour éternel. » (*op. cit.*, p. 171). La fin de Gibreel, son suicide, apparaît aussi comme la réalisation de l’oracle qu’il dispense en chutant dans le ciel : « “To be born again”, sang Gibreel Farishta tumbling from the heavens, “first you have to die.” » (*SV* 3)

\(^2\) SAMOYault, *op. cit.*, p. 172 : « Lié à tous les mythes de rupture nés de la modernité, le fragment refuse la totalité en s’opposant à l’unité et à la continuité. »
jonction et de la fusion\(^1\), marquées par des répétitions, des redoublements, et qui éclairent le mécanisme de la vie et la mort d’une lumière nouvelle. A la perte se substituent l’abondance et le trop-plein. « How does newness come into the world ? [...] Of what fusions, translations, conjoinings is it made ? » (SV 8) Cette dissolution de la Nature qu’il craint, cette vision discontinue et donc discrète de la matière et de l’univers sont \textit{a priori} en opposition directe avec celle exposée dans les \textit{Métamorphoses} d’Ovide. Les trois vers que traduit directement Sufyan sont prononcés dans le Livre Quinze, le dernier. Ce sont les vers 170-172 :

\begin{verbatim}
nec manet ut fuerat nec formas servat eadem, 
sed tamen ipsa eadem est, animam sic semper eandem
esse sed in varias doceo migrare figuras.
\end{verbatim}

Cela donne, traduit en anglais :

And, as the pliant wax is stamped with new designs, does not remain as it was before nor preserves the same form, but is still the selfsame wax, so do I teach that the soul is ever the same, though it passes into ever-changing bodies.\(^2\)

Ces paroles sont proférées par le mathématicien Pythagore qui énonce sa conception du monde et de l’au-delà. Il précise surtout ce qu’est la métémpyscose, cette transmigration des âmes après la mort, et ce qui leur advient. Le lien avec la métamorphose est ténue mais bien là et le traducteur Joseph Chamonard s’interroge d’ailleurs sur le rapport entre les deux : « la métamorphose n’est-elle pas la forme brusquée de la métémpyscose ? »\(^3\) Les quatre éléments sont le cadre dans lequel évoluent toutes les transformations de matière : « Tout se transforme, rien ne meurt.\(^4\) » Cette phrase en annonce une autre, célèbre, énoncée par le chimiste Lavoisier, selon lequel : « Rien ne se perd, rien ne se crée. Tout se transforme. »

\(^1\) SERRES, \textit{op. cit.}, p. 38 : « Partout ailleurs dans le poème \textit{De rerum natura}, les termes à préfixe de séparation comme diviser, disjonction, et ainsi de suite, indiquent la dérive vers le désordre et comme un retour au chaos. [...] Tout coule et va vers la poussière, rien n’est stable que l’atome, le vide et le tout, sur quoi l’opérateur de division ne peut rien. Ici [Livre I], tout au contraire, la disjonction est disposition, la ségrégation constitue des partie cohérentes. Par eau, air, terre et feu, la distribution va conduire à l’ordre du monde. »


\(^4\) OVIDE, \textit{ibid.}, v. 165.
« souffle de vie » se répand partout et rien ne meurt vraiment. Pythagore en conclut que l’âme reste la même tandis qu’elle passe dans diverses formes. L’âme pythagoricienne semble se rapprocher de l’atome lucrétien, dans son immuabilité. Cependant, il y a bien une différence de transfert : pour Lucrèce, d’un état à un autre, rien n’est transféré. Pour Ovide (ou Pythagore), une partie est transférée. Enfin et surtout, la mort existe dans la Weltanschauung lucrétienne ; chez Pythagore (et donc Ovide), même si la mort existe, c’est la vie qui domine.

L’âme migre de corps en corps selon le grand mathématicien, sans jamais s’éteindre. Cette théorie de la méténsuyose s’inscrit, d’une part, dans un éloge du végétarisme – l’âme humaine ayant pu se réfugier dans un corps animal – et d’autre part, dans une défense de l’instabilité et du flux, qui régissent tout échange.

Ovide et Lucrèce, ou plutôt Pythagore et Epicure, semblent s’opposer en ce que celui-ci énonce que pour se transformer et passer d’un état à un autre, il faut la disparition de l’état antérieur. Pour celui-là, le passage implique la conservation et la continuité de l’âme. La radicalité lucrétienne relève de la métaphore et la continuité ovidienne de la métonymie. Il est vrai que le lecteur est en présence de Saladin, qui change de voix et de personne à chaque rôle, et de Gibreel, qui se transforme en divinité dans et hors de ses films, le narrateur le

1 OVIDE, op. cit., pp. 409-410.
qualifiant d’acteur passé maître dans l’art de la « réincarnation » (SV 11). Etre métaphorique, car « traduit », translaté, déménagé, transporté d’un pays à l’autre, d’une culture à l’autre, d’une langue à l’autre, le migrant est une métaphore vivante dans laquelle deux processus contraires sont à l’œuvre. Saladin figure la rupture avec son identité indienne, ce qu’il s’efforce de prouver dans l’incipit, en chantant à tue-tête le très patriotique Rule Britannia comme s’il se trouvait au dernier concert des « Proms ». Cette chanson de Thompson sert à couvrir les paroles qu’a entonnées Gibreel, tirées d’un film de Bollywood, Mr. 420. (SV 6) Deux visions sont là projetées : la première, « redwhiteblue », comme la couleur du drapeau du Royaume-Uni et par contagion métonymique, la couleur des lèvres de Saladin ; l’autre, moins patriote (malgré son indigenné), plus bigarrée, qui expose une vision plus cosmopolite des êtres et des choses matérielles. Gibreel a l’attitude opposée : au lieu de faire tabula rasa de son identité d’origine, il cherche à annihiler tout ce qui peut être anglais1, à conserver ses racines et à continuer d’être ce qu’il était pour ne pas être traduit et rester un « untranslatable man » (SV 427) justement. Finalement, et en porte-à-faux avec les idées de Sufyan, qui privilégie la thèse ovidienne de la continuité, Saladin choisit, sans surprise, Lucrèce, et sa théorie de la rupture :

He chose Lucretius over Ovid. The inconstant soul, the mutability of everything, das Ich, every last speck. A being going through life can become so other to himself as to be another, discrete, severed from history. (SV 288)

Gibreel, quant à lui, a choisi la voie de la continuité ovidienne et pythagoricienne. Certes, les deux personnage sont des migrants et donc des métaphores : avec Ricœur, on peut même dire qu’ils sont tous deux originellement, des configurations métaphoriques, chacun étant ce qu’il nomme un « énoncé métaphorique2 ». Simplement, à l’intérieur de ce changement radical commun aux deux migrants, il y a deux sorties possibles : l’une affecte les relations

---

1 « One [Saladin] seeking to be transformed into the foreignness he admires, the other [Gibreel] preferring, contemptuously, to transform. » (SV 426)
2 RICŒUR, op. cit., p. 99.
paradigmatiques et l’autre les relations syntagmatiques. Chacun des deux protagonistes est décrit en termes de continuité et de discontinuité.

Should we even say that these two are two fundamentally different types of self? Might we not agree that Gibreel, for all his stage-name and performances; and in spite of born-again slogans, new beginnings, metamorphoses; – has wished to remain, to a large degree, continuous – that is, joined to and arising from his past; – that he chose neither near-fatal illness nor transmuting fall; that, in point of fact, he fears above all things the altered states in which his dreams leak into, and overwhelm, his waking self, making him that angelic Gibreel he has no desire to be; – so that his is still a self which, for our present purposes, we may describe as « true »… whereas Saladin Chamcha is a creature of selected discontinuities, a willing re-invention; his preferred revolt against history being what makes him, in our chosen idiom, « false »? (SV 427, italiques de l’auteur)

L’identité de Gibreel serait définie par la continuité et donc la métonymie, qui fonctionne par un processus de « fidélité aux relations de voisinage spatio-temporel1 » : en effet, il est celui qui s’efforce de rapprocher les choses et les temps, de les joindre (« joined to, and arising from his past »). Au contraire, c’est le « rapport analogique2 » de l’axe de la métaphore qui définit Saladin, qui sélectionne un accent, une pose, une attitude en fonction du moment, des personnes et du lieu. L’appartenance, l’inertie de la métonymie s’oppose à la liberté inhérente à la métaphore.3 La question d’une nouvelle identité chez Saladin part d’un diagnostic simple, selon Jumpy Joshi4, qui y voit la « perte du sentiment de soi » (« loss of sense of self »). Elle vient surtout d’un rejet radical de sa propre culture, de sa nationalité et des siens. Une fois réfugié au Shandaar Café, seul dans le grenier, il explique sa position, répondant en cela à la question rhétorique de Sufyan sur la logique d’être protégé par des immigrés comme lui. Le fossé entre « lui » et « eux » est marqué par l’emploi de la deuxième personne (adjectifs possessifs et pronoms personnels), qui répond à la première personne de façon non complémentaire, mais oppositionnelle : ‘I’m not your kind,’ he said distinctly into the night. ‘You’re not my people. I’ve spent half my life trying to get away from you.’ » Cette identité

1 GENETTE, « Métonymie chez Proust », in Figures III, op. cit., p. 45.
2 GENETTE, ibid., p. 53.
3 L’évolution métonymique s’oppose à la révolution métaphorique.
4 Un de ses amis à l’université qui, dès la nouvelle de sa mort, va réconforter Pamela, son épouse, et décide d’habiter chez elle.
est un construit fondé sur la sélection, sur la combinaison d’un visage et d’une voix¹, pour les signes extérieurs : la sélection, cette dimension fondamentale isolée par Jakobson, montre un édifice menaçant sans cesse de s’écrouler avec le temps. En plus de la transformation en bouc, la langue anglaise, qu’il s’efforce de prononcer de façon très britannique, se laisse de plus en plus envahir par des mots d’origine ourdoue et l’intonation et le timbre de la Received Pronunciation deviennent toujours plus difficiles à imiter avec l’âge. Saladin est confronté, linguistiquement parlant, au retour du refoulé.

When he was young, he told her, each phase of his life, each self he tried on, had seemed reassuringly temporary. Its imperfections didn’t matter, because he could easily replace one moment by the next, one Saladin by another. Now, however, change had begun to feel painful; the arteries of the possible had begun to harden. (SV 63)

La migration a un effet interne qui correspond à l’anglicisation et un effet externe symétrique qui correspond à l’animalisation. Devant la culture de l’anglicité, l’apparence sombre dans la nature, dans la dimension tératologique en culminant dans la métamorphose de Saladin en satyre. Le Faune apparaît dans les Métamorphoses d’Ovide, la seconde source théorique de Sufyan. Pascal Quignard rappelle que « les Silènes ou Satyres [...] , dans le registre du monstrueux, se situent du coté grotesque² », ce qui oriente temporairement l’intrigue vers la comédie. Les Satanic Verses et les Métamorphoses ont en commun d’avoir trait au moment où tout bascule, où s’effectue le passage d’un état (interne et/ou externe) à un autre. Ils insistent sur le moment charnière de la transition et du procès.³ Le basculement s’effectue alors entre le règne des humains et celui des végétaux et entre l’humain et l’animal. Pour Gibreel, le bond se fait de l’humain au surhumain : l’illusion de la transcendance est ce qui se mire à l’horizon.

¹ « The combination of face and voice was a potent one » (SV 33).
² QUIGNARD, op. cit., p.32.
³ La sculpture du Bernin représentant Daphné poursuivie par Apollon et changée en laurier par son père en est l’illustration parfaite : hybride car gardant forme humaine, ses mains sont déjà des rameaux se multipliant tandis que ses pieds s’enracinent littéralement dans la terre.
En analysant le processus de la migration de deux protagonistes, il est loisible de repérer des paliers qui confirment la symétrie des processus. Ce sont deux opérations inverses. En premier lieu, la métamorphose de Saladin est fondé sur la soustraction : c’est une opération, au sens mathématique du terme, qui consiste, comme la métonymie, à ôter, à enlever. David Lodge parle d’ailleurs de deletion concernant cette figure, qui ajoute : « Metonymy and synecdoche, in short, are produced by deleting one or more items from a natural combination »1. D’abord, son identité est régie par le tropisme de l’anglicité: le principe est d’éliminer progressivement toute parcelle d’indianité pour se laisser entièrement envahir par l’anglicité, par l’entremise de sa capacité hors-pair à imiter les voix et capter les accents. Même après son retour sous forme humaine se poursuit la soustraction : Saladin s’éloigne de l’idéal britannique et retrouve en lui les racines de son indépendance, abandonnant simultanément l’Angleterre et l’indianité pour retrouver ses origines à Bombay. Enfin, dans sa métamorphose en Silène, c’est paradoxalement la même opération à l’œuvre : dans l’espace de son corps, des portions d’humanité sont ôtées pour laisser petit à petit place à la bestialité2. Ainsi apparaissent tour à tour des cornes, une queue, des pattes fourchues et un sexe priapique surdimensionné.

Une symétrie interne est à l’œuvre puisque parallèlement à la soustraction a lieu l’expansion. David Lodge parle pour la métonymie de « expansion and deletion3 ». Quant à Gibreel, c’est l’opération de l’addition qui gouverne tout changement en lui. C’est l’adépte du précepte

---

1 LODGE, op. cit., p. 76.
2 « La bestialité n’est en somme qu’une autre appellation du “retour au refoulé” de la psychanalyse : Les Romains figurèrent la bestialité, revivifiant les mythes, les arrachant à ce dégagement hors des formes animales que les Grecs avaient imposé. Les Métamorphoses d’Ovide sont le livre universel de cette anthropomorphose si instable et si angoissante qui fait le peu d’humanité de l’humanité. » (QUIGNARD, op. cit., pp. 205-206).
3 LODGE, op. cit., p. 76.
ovidien, ou plutôt pythagoricien : il a remarqué un halo de lumière qui apparaît plus ou moins vivement au-dessus de lui et en conclut donc qu’il est en train de se transformer en ange. Au halo de l’archange Gabriel s’ajoute l’attribut d’un autre ange, symétriquement mauvais : il se dote d’une trompette qu’il baptise Azraeel (SV 448, italiques de l’auteur), comme l’ange de la destruction, pour punir Londres d’une pluie de soufre et de feu. Gibreel, comme Shiva dans la mythologie hindoue, devient dieu de la création et de la destruction. Son expansion va croissant : il s’imagine géant, dans un mouvement métonymique qui s’applique à sa personne comme à son rêve, où l’on peut y déceler le mécanisme de la condensation. Ceci correspond aussi à la métonymie et à la synecdoque. Tout s’agglutine autour de lui et il concentre le monde extérieur contre lui : « The city’s streets coiled, writhing like a serpents » (SV 320). C’est à cet instant qu’une rupture a lieu : « He felt his old self drop from him » (SV 320).

Dans ce moment hallucinatoire, la métaphore, pratiquée dans la description des rues, intervient dans l’évolution de sa subjectivité. Comme une peau de serpent qui tombe lors de la mue, Gibreel se libère de son ancien moi. L’addition structure donc bien sa métamorphose. Il semblerait donc que Saladin soit plus ovidien qu’il n’y paraîse et que Gibreel, au contraire soit plus lucrétien. Dès le début, Saladin ne croit pas en la mort avant toute renaissance, mais à la continuité de la vie : « It was impossible for him to die » (SV 8). Gibreel est lui convaincu de la nécessité de la mort comme condition de toute renaissance. Refusant l’intrusion de l’anglicité, celui-ci s’engouffre dans l’illusion de la transcendance, dans le but de rivaliser avec le Diable incarné selon lui par Saladin, avec pour corollaire de cette paranoïa grandissante, la vésanie et la mort dans la folie suicidaire. Saladin est finalement un construct dont la subjectivité est une suite de continuités. En effet, la transformation métaphorique par la substitution d’un moi à un autre est un mirage puisque tout s’enchâsse en fait dans une structure métonymique, où le glissement gouverne la soustraction. Ce primat ovidien se
justifie d’une part en ce que la métempsycose est une forme de migration qui entraîne une altération sans disparition, d’où le parti-pris de Sufyan :

He was hopping, now, from foot to foot, full of the thrill of the old words, « For me it is always Ovid over Lucretius, » he stated. « Your soul, my good dear sir, is the same. Only in its migration it has adopted this presently varying form. » (SV 276-277, italiques de l’auteur)

D’autre part, Lucrèce n’explique-t-il pas que « rien ne retourn au néant » dans le Livre II du De rerum ? Même s’il prouve ensuite que tout changement d’état implique la mort de l’état précédent, il n’en reste pas moins que l’atome, élément irréductible, est étymologiquement ce qui ne peut être coupé ou scindé, et donc ne peut être réduit à rien.1 Cette parcelle assure une certaine continuité, qui rapproche sur ce point Lucrèce d’Ovide. Et éloigne quelque peu la question de la migration de l’âme de la métaphore pour la rapprocher d’un processus métonymique.

4) L’exploration de la ligne dans The Moor’s Last Sigh

a) La ligne-métaphore

The Moor’s Last Sigh est le cadre d’une nouvelle exploration de l’espace de la transition, l’espace où les bords de la métaphore et la métonymie se heurtent et se frottent. Cette zone fait partie intégrante d’une géométrie de l’espace qui se dessine dans la maison de la famille du narrateur ou dans les tableaux de sa mère Aurora – dont le nom évoque la ligne de partage entre la nuit et le jour, la charnière entre la fin et le commencement.2 Ce lieu, c’est la ligne, dont la forme est loin d’être rectiligne, qui est sinuouse et oscille entre la continuité et la rupture. Selon Salman Rushdie, cette ligne est « line of beauty », d’après le titre d’un article qu’il a consacré à l’artiste Amrita Sher-Gil, qui lui a inspiré le personnage d’Aurora.3 La

1 SERRES, op. cit., p. 78 : « L’élément, de fait, est l’atome. Il est immortel, sans naissance ni fin, comme le vide. Eternel, parce que résiduel dans toute analyse possible, et toute décomposition réelle, par chocs ou autrement. »
2 Les personnages appartiennent de surcroût aux marges puisqu’ils sont tous juifs ou chrétiens.
peinture d’Amrita Sher-Gil conjuguait le passé et le présent, le privé et le public et voyait en la frontière le lieu par excellence du débordement, comme elle le raconte dans ses écrits : « all art, not excluding religious art, has come into being because of sensuality: a sensuality so great that it overflows the boundaries of the mere physical »1. Le sens, à la fois sensuel et directionnel, donne la clé de sa conception du monde, dominée par une vision paradoxale des choses et des êtres2, à la croisée de la beauté et la laideur. *Forma* en latin, qui signifie à l’origine « beauté », a donné « forme »: la « ligne de beauté » veut donc d’abord dire étymologiquement, la « ligne de forme ». En effet, toute forme implique une articulation entre l’intérieur et l’extérieur, à savoir la figure et la structure, entre la rigidité et le dynamisme, ce qui mène à la question de sa souplesse et de sa mouvance, et enfin à la question du contenant et du contenu. De ces trois couples d’opposition, la ligne se pose en métonyme de la forme, car elle en fait partie intégrante. En effet, la forme est composée de délimitations et de contours : elle définit un domaine, la perception de celui-ci, et ceci n’est possible que par la ligne, qu’elle soit droite ou courbe. Celle-ci a un statut double : l’appartenance et la non-appartenance. Elle termine une zone tout en ouvrant sur une autre. Elle est dedans tout en empiétant sur le dehors. En ce sens, elle est suite et fin, continuation et transgression. Dans un essai qui s’intitule « Step Across This Line », Salman Rushdie explique en quoi la ligne est multiple, dans son essence et dans sa symbolique : le franchissement de la frontière est d’abord synonyme de vie, de création, de progrès, de développement logique immanent et nécessaire de l’être humain. Elle permet la circulation, le mélange et l’hybridité. La ligne de la frontière représente d’abord un horizon à la naissance : c’est celui de la vie et du rite de métonymiquement dans le personnage Aurora da Gama. Cependant, celle-ci est son antithèse en ce qu’elle puise son inspiration dans la métropole et le monde urbain, tandis que celle-là dépeignait la vie rurale et l’Inde des campagnes.

1 « The line of beauty », *ibid.*.
2 « The line of beauty », *ibid.* : « [Amrita Sher-Gil] writes, only partly ironically, of choosing to depict “principally the sad aspects of Indian life ... It may be that the sadness; the queer ugliness of the types I choose as my models (which to me is beauty that renders insipid all that which, according to the standards of the world, goes under the category of the word ‘beautiful’) corresponds something in me, some inner trail in my nature which responds to things that are sad.” »
passage. C’est aussi la ligne aqueuse qui sépare deux formes de vie : l’air et l’eau. Cabral Island, lieu de l’intrigue dans la première partie du roman, est une île dont le tracé la prédestine à toutes les formes de transgression : « an elusive line, visible and invisible, physical and metaphorical, amoral and moral ». (SATL 411) Aussi la frontière est-elle ambiguë, dans l’entre-deux du réel et du fictif :

Here, at the edge, we submit to scrutiny, to inspection, to judgment. […] We must be passive, docile. To be otherwise is to be suspect, and at the frontier to come under suspicion is the worst of all possible crimes. We stand at what Graham Greene¹ thought of as the dangerous edge of things. (SATL 412)

La frontière, toute de méandres, est changeante et glissante. Toutes ces caractéristiques rappellent celles attribuées au migrant. Pierre de touche de la poétique rushdienne, le migrant est décrit et conçu comme une figure rhétorique, comme une métaphore. Or, selon le narrateur de Shame, lui-même migrant, la rupture d’avec le pays d’origine n’est jamais totalement consommée, les liens l’y tenant restant toujours un tant soit peu élastiques. De même, la ligne est à cheval sur deux lieux antithétiques : elle s’érige, dans The Moor’s Last Sigh, en métaphore du migrant et du mouvement migratoire. Elle devient métaphore d’une métaphore. De la même façon, le mouvement des lignes dans les tableaux de la mère du narrateur représente métaphoriquement la vitalité, la pulsatilité et l’énergie de l’Inde, allégorisée par la grand-mère de Moor, Belle. La ligne se démultiplie pour représenter le pays dans ses diverses facettes. Son métamorphisme trouve son unité dans le point des lignes de fuite, le visage de Belle, sous les traits de « Mother India ». Cette figure emblématique et récurrente, partie intégrante de la psyché indienne, relie la maternité à la nation depuis le film éponyme de 1957 : la démesure de celui-ci² n’a d’égale que la dimension intrinsèquement hyperbolique de l’Inde. Elle articule l’équation métaphorique explicitée dans le chiasme : « the land as mother, the mother as land ». (MLS 137) L’actrice Nargis incarne le paradigme de la ruralité qui

¹ L’expression est en fait de Robert Browning. (cf. GBF 189 : « what Browning calls the dangerous edge of things »).
² Moor utilise une abondance de faits superlatifs : « three years in the making, three hundred shooting days, in the top three all-time mega-grossing Bollywood flicks » (MLS 137).
s’impose devant la menace de l’urbanisme : elle opère alors une synthèse formelle remarquable qui s’ancre dans la réalité nationale. Dans le film et au-delà, à partir des liens de contiguïté métonymique du sol, elle en vient à se substituer métaphoriquement au pays entier :

And as for its leading lady – O Nargis with your shovel over your shoulder and your strand of black hair tumbling forward over your brow! – she became, until Indira-Mata supplanted her, the living mother-goddess of us all. (MLS 137)

La pelle (shovel) agit comme métonyme de la campagne et du sol, ce qui fournit un tremplin pour que la métaphore s’établisse (became) entre Nargis et le pays où elle vit. C’est cette même dialectique qui a lieu dans le mouvement des lignes d’un tableau représentant Belle. Celui-ci est tout d’abord une émanation de la réalité : les montagnes, les fleuves, les plateaux et le sol sont tous des synecdoques de la terre, qui forment de plus des métonymes de la déesse maternelle en entretenant un rapport de continuité avec elle, puisqu’ils aboutissent tous à elle. Le verbe utilisé pour les caractériser est stretched : il dit bien l’idée de prolongement et de projection. Puis, les enfants sont un autre lien métonymique évident.

Enfin, le paysage, lieu de vie des enfants du pays, se substitue intégralement à « Mother India », centre de l’œuvre, comme le rappelle syntaxiquement l’anaphore du syntagme. Le rapport symétrique entre elle et ses enfants est marquée par la construction chiasmique du verbe loved, qui encadre les autres verbes, arrangés selon une gradation morbide, « betrayed and ate and destroyed » étant par ailleurs proches phonétiquement.

« Mother India » devient ainsi le reflet de l’Inde qu’elle incarne dans toute sa complexité.

A protean Mother India who could turn monstrous, who could be a worm rising from the sea […] ; who could turn murderous, dancing cross-eyed and Kali-tongued while thousands died; but above all, in the very centre of the ceiling, at the point where all the horn-of-plenty lines converged, Mother India with Belle’s face. (MLS 61)
L’Inde est métaphorisée tantôt sous les traits d’une mère protectrice et bienfaisante, accueillante, dont l’énergie et la vivacité parcourent les individus, tantôt sous les traits du dieu Chronos dévorant ses enfants, son versant masculin, ou de la déesse Kali, tout aussi redoutable et sanguinaire : la paronomase monstrous/murderous renvoie avec force au potentiel, souligné par la répétition du modal could, violent et dévastateur de cette créature castratrice en puissance\(^1\), quaerens quem devorat. La ligne représente alors les virtualités et les facettes de cette figure ambivalente.

b) Ligne architecturale, ligne-Rubicon et lignée


---

1 Dans *Midnight’s Children*, Indira Gandhi devient, avec sa campagne de stérilisation de masse, la mère littéralement castratrice.
et l’extérieur s’interpénètrent dans des formes épurées et une géométrie de l’espace remaniée.

La description intègre le point de vue d’Epifania, farouchement et comiquement hostile :

And what crazy structures they turned out to be ! – The one a strange angular slabby affair in which the garden penetrated the interior space so thoroughly that it was often difficult to say whether one was in or out of doors, and the furniture looked like something made for a hospital or a geometry class, you couldn’t sit on it without bumping into some pointy corner; the other a wood and paper house of cards - « after the style Japanese », he told an appalled Epifania – a flimsy fire-trap whose walls were sliding parchment screens. (MLS 15-16)

La ligne disparaît alors dans une uniformisation généralisée. Le jeune Jeanneret décore et transforme la chapelle privée des da Gama: les ornementations baroques sont remplacées par des lignes épurées et des murs immenses, sans fenêtres. (MLS 25) Comme l’explique Francisco, la particularité du style du Corbusier tient à ce que « shape and colour not only took the place of content but demonstrated, that properly handled, they could in fact be content. » (MLS 25) La dynamique de la forme se fonde sur l’énergie des lignes horizontales et verticales :

A line can be thought as a chain of spots joined together. It indicates position and direction and has within itself a certain energy. […] Horizontals and verticals operating together introduce the principle of balanced oppositions of tensions […]; the two together produce a deeply satisfying resolved feeling, perhaps because they symbolise the human experience of absolute balance, of standing erect on level ground. Diagonals introduce powerful directional impulses, a dynamism which is the outcome of unresolved tendencies towards vertical and horizontal which are held in balanced suspension.

La dynamique imprimée ici est équivalent au mouvement du désordre. L’art du Corbusier, peintre et théoricien cubiste avant de se consacrer pleinement à l’architecture, est un art du

1 Cet espace hybride « où la lumière ne pénètre que par des orifices si bien coudés qu’ils ne laissent rien voir du dehors, mais illuminent ou colorent les décorations d’un pur dedans » font dire à Deleuze que c’est « l’esprit baroque à cet égard qui inspire Le Corbusier ». (DELEUZE, op. cit., p. 39).
2 Dominique Fernandez remarque qu’à Goa, comme à Cochin, la triade Portugal, Espagne et Jésuites implique historiquement la Contre-Réforme et donc une présence du baroque, « lequel ne s’est pas contenté de s’épanouir dans l’Europe méridionale et orientale et en Amérique latine, mais a poussé une branche, grâce aux Portugais, jusqu’en Inde. » (FERNANDEZ Dominique, Sentiment indien, Paris, Grasset et Fasquelle, 2005, p. 147) Il faudrait aussi rappeler que le baroque est étymologiquement associé à la langue portugaise qui lui a donné son nom : barocco.
5 Ses œuvres cubistes dans lesquelles les plans s’interpénètrent ont des points communs avec les œuvres de la période cubiste d’Aurora.
mouvement, de la porosité des frontières entre nature et culture, entre ordre et désordre. Sa vision extrêmement conceptualisée des choses rappelle la structure du langage : l’interaction entre l’axe du paradigme et la ligne du syntagme d’une part, et l’importance de la verticale d’autre part, métaphore avouée de l’harmonie recherchée. « East » et « West » par leur forme, leur taille et leur unité rappellent son projet d’immeuble-villa, présenté à l’Exposition des Arts Décoratifs de Paris en 1925.¹ Elles tirent peut-être leur origine de la maison d’habitation de Mme Manorama Sarabhai, près de Chandighar, que Le Corbusier avait conçue en 1955. Elle en contient en fait deux et suit les principes qu’il avait énoncés dans Vers une architecture : la maison doit avoir une partie, une cube « féminin » et un cube « masculin ». Les immenses voûtes et les longues poutres se fondent dans le jardin. La véranda est une médiation entre la maison et la nature : « Several of the verandah walls are pivotal panels that, when open, make the house a channelled continuation of the garden space.² » Le jardin luxuriant qui recouvre le toit et unifie nature et culture donne son surnom à cette demeure : « Edenic house³ ». Or, Moor présente la propriété familiale comme le jardin d’Eden, métaphore qu’il file jusqu’à la fin de son récit. Le jardin fait justement partie des « Cinq points d’une architecture nouvelle » tels qu’énoncés par Le Corbusier et son cousin, Pierre Jeanneret. Aux « pilonis », au « plan libre », à la « fenêtre en longueur » et à la « façade libre » s’ajoutent les « toits-jardins ». Ceux-ci, en dalles de béton armé, doivent être recouverts de sable : « Sable et racines ne laissent filtrer l’eau que lentement. Les jardins-terrasses deviennent opulents : fleurs, arbustes et arbres, gazon.⁴ » Le sable signifie le flux et la solidité, et la surface tandis que les racines signifient la profondeur.

² GANS Deborah, ibid., p. 156.
³ Ibid.
⁴ LE CORBUSIER et JEANNERET Pierre, Œuvre Complète de 1910-1929, 4e édition, Zurich, Éditions d’Architecture Erlenbach, 1946.
Puis, les divisions familiales filent la métaphore de la ligne comme lieu de la transgression. Cabral Island, la demeure ancestrale où commence l’action, à Cochin\(^1\), est un milieu autarcique, bordée de plantations d’ épices et de condiments, qui abrite des oppositions internes ou externes. La première antithèse est celle de l’intérieur et de l’extérieur. C’est Aurora qui le prouve, et la mettra en œuvre dans ses créations. Pendant ses nuits d’insomnie, dans sa jeunesse, elle se prend à ouvrir les fenêtres et les volets, à enlever les moustiquaires. Tous trois deviennent des prolongements concrets de la ligne. Ils font alors de l’espace clos un espace ouvert.

AT THE AGE OF thirteen my mother Aurora da Gama took to wandering barefoot around her grandparents’ large, odorous house on Cabral Island during the bouts of sleeplessness which became, for a time, her nightly afflictions, and on these nocturnal odysseys she would invariably throw open all the windows – first the inner-screen windows whose fine-meshed netting protected the house from midges mosquitoes flies, next the leaded-glass casement themselves, and finally the slatted wooden shutters beyond. (MLS 7)

L’ouverture se fait progressivement, partielle d’abord puis totale, rythmée par les adverbes de temps first, next et finally, qui constituent la ligne chronologique de l’entropie du lieu, envahi par le dehors et les insectes (mosquitoes et flies) qui viennent absorber le sang, métonymie de la vie et de l’énergie. La ligne sinueuse s’oppose à la ligne droite : les déambulations (wandering) d’Aurora, nouvel Ulysse dont les odysseys métaphoriques deviennent prétexte à la destruction, s’opposent aux contours parfaits de la demeure ancestrale et de l’île sur laquelle elle est juchée.\(^2\) Cet espace souffre d’une surpopulation due à une rivalité de branches familiales par alliance : chacun – ou plutôt chacune veut s’imposer, et Carmen Lobo fait venir tous ses proches après qu’Epifânia a fait venir tous les siens. Cabral Island se compose de trois maisons : la demeure principale, où vivent les da Gama, et deux autres, baptisées East et West, où vivent les Lobo et les Menezes. Les deux doivent s’ouvrir pour accommoder le

---

\(^1\) Les puissances coloniales (les Portugais, les Britanniques et les Français) veulent leur part de ce carrefour des épices.

\(^2\) On pourrait même pousser l’interprétation encore plus loin: les deux chiffres de l’âge d’Aurora, 1 et 3, sont aussi antithétiques en ce que l’un, le 1, est une ligne rectiligne, à l’opposé du voilage du 3, chiffre tout en détours.
nombre de résidents : « The two Corbusier follies were opened up to cope with the overcrowding problem, but they proved unpopular with the in-laws ; there were fisticuffs over the increasingly vexed question of which family members should be granted the supposed higher status of sleeping in the main house. » (MLS 37) Les motivations de chacun sont aussi financières : à la mort de Francisco, le fondateur de la Da Gama Trading Company, l’héritage a été divisé entre les deux fils, Camoens et Aires. Dans cette « Divided House » (MLS 1), tout respire la transgression : même le sol est parcouru de lignes tracées à la craie qui délimitent les territoires de tel ou tel personnage. Nul ne doit alors franchir ces Rubicon imaginaires et arbitraires.

For this was in the time of the divided house, which had chalk lines drawn across its floors, like frontiers, and spice-sacks piled up across courtyards, forming little walls, as though they were defences against the risk of floods, or sniper fire. (MLS 34)

La confrontation tire son ampleur cosmique de la présence de deux éléments volatiles, également destructeurs, l’eau (floods) et le feu (fire). La ligne est perçue sur un mode métaphorique, grâce aux opérateurs de comparaison like et as though : la ligne-frontière prend conséquemment une dimension mythique des temps premiers, en tant qu’elle est reliée aux éléments, comme l’eau et le feu, et en tant qu’elle est articule le début et la fin. Des deux côtés de la famille, un flot de personnages se déverse sur Cabral Island et envahit les champs d’ épices en brouillant toutes les cartes. Les Menezes s’infiltrent et s’ immiscent dans les comptes et dans les plantations comme des plantes grimpantes. La description de la route qui mène au sommet des Spice Mountains, pleine de détails réalistes et nouveau locus amoenus (MLS 37) trouve son parallèle dans l’escalade de la violence entre les Menezes et les Lobo, ce qui renverse la ligne du mouvement. C’est l’Enfer des incendies des champs d’ épices qui est la dernière étape dans cette lutte sans merci. Aires et Camoens, les deux frères, sont emprisonnés pendant quinze ans. Belle reprend les rênes de sa part de l’entreprise et refonde
la fortune « poivrée » des da Gama. Entre-temps, elle divise à nouveau Cabral Island, lieu schizophrène de la rupture, ainsi que la chapelle familiale.

Studying the house’s crumbling old ground plans, and paying scrupulous attention to exact allocation of floor-space windows balconies, she split the mansion, its contents, courtyards and gardens, right down the middle. She had sacks of spices piled high along her newly established frontiers and where such barriers were inappropriate – for example the main staircase – she drew white lines down the centre and demanded that these demarcations be respected. (MLS 42)

Le deuxième exemple de ligne de la transgression est la ligne du pacte : la lignée, concept associé à toute dynastie, est le vecteur d’une engeance hybride où les origines et l’Histoire se mêlent. Le poivre dessine la source de la généalogie dans le port de Cochin.1 Ses origines dessinent des lignes prenant toutes des directions différentes, entre religions, piments et excréments. C’est une fragmentation, une atomisation métonymique, renforcée par une syntaxe entrecoupée par les tirets et les traits d’union :

I, however, was raised neither as Catholic nor as a Jew. I was both, and nothing: a jewaholic-anonymous, a cathjew nut, a stewpot, a mongrel cur. I was – what’s the word these days? – atomised. Yessir: a real Bombay mix.
Bastard: I like the sound of the word. Baas, a smell, a stinky-poo. Turd, no translation required.
Ergo, Bastard, a smelly shit; like, for example, me. (MLS 104, italiques de l’auteur)

Toute génération crée un conflit, symbolisé par la ligne métaphorique de la transgression. Dans un récit interpolé qui emprunte au chronotope du conte de fées2, les lignes caractérisent les décisions de Flory et d’Aurora, qui s’affrontent sur la question de la lignée. Flory fait signer un pacte à son fils Abraham, endetté, en échange de son coffre au trésor : son premier fils lui reviendra et sera élevé selon la culture juive. Le conte de Rumpelstitskin, sur lequel l’intrigue de ce micro-récit est calquée, est cité par Moor, en bon commentateur de son œuvre. Aurora, qui a vent du chantage, refuse de concevoir tant que Flory est vivante : aux lignes figurées d’Aurora (« She, too, had drawn a line », MLS 115) répondent les lignes littérales de Flory (« Flory spent her day […] drawing lines in the dirt with a twig », MLS 118). Dans ce

---

1 « Great family trees come from little corns : it is appropriate, is it not, that my personal story, the story of the creation of Moraes Zogoiby, should have its origins in a delayed pepper shipment ? » (MLS 68)
2 « I want to tell you a fairy-tale. » (MLS 110)
servo-récit, la mort de Flory dans l’incendie de la cathédrale résout une confrontation qui paraissait inévitable.

Métonymie et métaphore emploient les mots en les entraînant vers les bords de leurs possibilités et en les déplaçant. Il y a deux techniques de déplacement : la première, selon le mode métonymique, correspond à un débordement dans le même cadre et dans le même champ sémantique, comme la partie pour le tout, et *vice versa*. La seconde correspond à la métaphore, débordement plus radical puisqu’il extrait le mot de son champ ou de sa catégorie – le terme de cadre semble plus adapté dans un roman où le personnage féminin le plus marquant, Aurora, est peintre – mettant en place les conditions d’une rupture. La ligne des corps est une variation concrète du thème, qui n’en reste pas moins une unité fondamentale puisque son franchissement définit et ouvre la voie à l’hybridité, passage transitoire entre le métonymique et le métaphorique, et antichambre de la métamorphose. L’antithèse1 des religions et des classes sociales se mue en synthèse dans l’union entre Aurora et Abraham Zogoiby. Elle est chrétienne ; il est Juif de basse extraction, employé de la da Gama Trading Corporation. Leur mariage tire son origine d’une première rencontre placée sous les auspices des épices. Ce moment poivré est une scène où se superposent les feuilles d’épices, les strates des corps et les sacs de condiments, et où s’amalgament les corps. Cet instant inaugural, moment de la scène primitive que le narrateur ne parvient pas à se résoudre à décrire, tronquant les fins de propositions (*MLS* 89), jouant sur le non-dit et la différence du moment de la narration, fonde la nouvelle lignée maudite et le désordre. Cette scène d’« amour poivré » est le commencement, l’aube, l’aurore, la mise en route du mécanisme infernal. Seul le détour par l’association de l’acte sexuel avec le poivre, du coït avec le condiment, permet de rendre acceptable, au palais peut-être, et à l’entendement de Moor surtout, le compte-rendu de la scène.

1 BARTHES, *S/Z*, op. cit., p. 34 (italiques de l’auteur) : « Toute alliance de deux termes antithétiques, tout mélange, toute conciliation, en un mot tout passage du mur de l’Antithèse constitue donc une transgression. »
Pepper love: that’s how I think of it. Abraham and Aurora fell in pepper love, up there on Malabar Gold. They came down from those high stacks with more than their clothes smelling of spice. So passionately had they fed upon one another, so profoundly had sweat and blood and the secretions of their bodies mingled, in that foetid atmosphere heavy with the odours of cardamom and cumin, so intimately had they conjoined, not only with each other but with what-hung-on-the-air, yes, and with the spice-sacks themselves – some of which, it must be said, were torn, so that peppercorns and elaichees poured out and were crushed between legs and bellies and thighs – that, for ever after, they sweated pepper’n’spices sweat, and their bodily fluids, too, smelled and even tasted of what had been crushed into their skins, what had mingled with their love-waters, what had been breathed in from the air during that transcendent fuck. (MLS 90)

La ligne formée par les deux corps s’efface pour abolir l’antithèse initiale et laisser place à une osmose. Les deux prénoms et les pronoms personnels « il » et « elle », qui régissaient le rapport initial s’unissent maintenant immédiatement dans la troisième personne du pluriel. La circulation est consacrée par une syntaxe qui accueille, pêle-mêle, les différentes épices et les corps. Le lien est établi par les humeurs corporelles, la transpiration, le sang, qui relie Abraham et Aurora et se charge du cumin et de la cardamome déversés dans ce flot improbable et fertile. La chaleur de ce lieu « fétide » rappelle la soupe primitive à l’origine de la vie. Le flux des éléments s’accumule au rythme des trois intensifs identiques (l’opérateur « si » suivi d’un adverbe) et le solide se transforme en liquide. L’intangible des odeurs prend forme matérielle et physique et le haut est lié au bas dans l’oxymore1, livré dans l’apodose amenée par une protase à la gradation quasi-orgiastique. Les épices sont absorbées par les corps et l’assaisonnent, le « cuisinent » : le corps devient aliment dans lequel l’épice y injecte « les principes d’une saveur, les germes d’un désirable.2 » L’entropie apparente, la dépense d’énergie, est compensée par une union des contraires, qui prend une dimension hyperbolique et cosmologique. L’amour est ce qui met fin à l’antithèse.3 La juxtaposition métonymique est le début d’une substitution métaphorique qui la dépasse. Moor ne dit pas autre chose dans son évocation de Bombay, lieu sublimée de l’union généralisée de tous les corps dans la dissolution :

1 Le syntagme « transcendental fuck » est un double oxymore en tant que le physique est accolé au métaphysique. Le contraste est aussi accentué par la différence de registres.
3 « Everything looks normal, Abraham marvelled. How does the world manage to preserve this illusion of sameness when in fact everything had been changed, irreversibly transformed, by love? » (MLS 91)
I was secretly rejoicing in all that compacted humanity, in being pushed so tightly together that privacy ceased to exist and the boundaries of your self began to dissolve, that feeling we only get when we are in crowds, or in love. (MLS 193)

La complétive à valeur de conséquence développe et explicite la concision du syntagme à valeur oxymorique « compacted humanity » : en effet, la première personne du singulier I réapparaît sous les traits de la première personne du pluriel we (répété) et le self disparaît dans l’humanité. L’immense voisine avec l’infiniment petit dans une surprenante juxtaposition-superposition qui se veut quasi-équivalence.

c) La ligne-monde picturale

La ligne des tableaux d’Aurora possède ce double statut hybride grâce à leur double valence : le déplacement d’un référent – équivalent pictural du mot – le long de celle-ci suit le principe de la continuité de la métonymie et le franchissement de celle-ci relève de la rupture de la métaphore. Les compositions se structurent autour d’un centre constant, mouvant et métamorphique : la ligne. Ce qui advient dans la fresque monumentale que compose Aurora adolescente, enfermée dans sa chambre, est, dans la mise en place d’un récit de l’Histoire indienne et de la dynastie – le recours à la ligne, littérale et figurée, qui oriente et articule toutes les oppositions dans une gigantesque amplificatio. L’abondance des motifs trouve son unité dans la forme qui est celle de la ligne noire des contours, support de la métamorphose.

Every inch of the walls and even the ceiling of the room pullulated with figures, human and animal, real and imaginary, drawn in a sweeping black line that transformed itself constantly, that filled here and there into huge blocks of colour, the red of the earth, the purple and vermilion of the sky, the forty shades of green; a line so muscular and free, so teeming, so violent, that Camoens with a proud father’s bursting heart found himself saying, « But it is the great swarm of being itself. » (MLS 59)

Ce pan de phrase est construit de façon gradée et prépare, au bout de cet excès de subordonnées et de syntagmes, de débauche de couleurs, le trop-plein et la réaction du père, submergé par cette puissante mimèsis de la vie. La ligne « violente » (du latin vis, la « force ») incarne la transgression. C’est un élément labile et poreux qui préside au changement et au
mélange. Comme le thème de l’ornement mis en lumière par Focillon, cette ligne, ce « mince trait sinueux » est « déjà une frontière et un chemin » qui « configure son milieu, auquel cette forme donne une forme.¹ » Le trop-plein du tableau multiforme se translate pour faire éclater les émotions en Camoens. Le substantif *swarm* vient compléter le verbe *pullulated* employé plus haut, qui fonde, avec le participe présent *teeming* un lexique de l’abondance évoquant l’activité insatiable de la ruche. Plus loin, la description la reprend pour décrire la foule² des personnages : « this endlessly metamorphic line of humanity » (MLS 60). Le monde représenté dans ce « giant work » (MLS 60) augmente à mesure que l’*ekphrasis* progresse, tout en se servant des ressources de l’hyperbole et de l’hypotypose. L’hyperbole est une dérivation du mode métonymique en tant qu’elle est fondée sur l’expansion. La prose suit le déroulement du récit pictural³ : ce sont d’abord les panneaux des murs – les côtés – qui sont décrits, avec à la clé des épisodes de l’Histoire de l’Inde.

Emperor Asoka with his Pillars of Law, and the lines of people waiting to stand with their backs against the pillars to see if they could join their hands behind them for good luck (MLS 59).

La ligne, sous sa variante abrégée, le *pillar*, est tout d’abord observée et suivie dans ses ramifications, dans les diverses zones périphériques qu’elle englobe. Elle est totale et partielle à la fois, individuelle et collective, centrée sur la famille du narrateur ou sur le pays entier. Motif récurrent et squelette apparent de l’immense réalisation d’Aurora, la ligne est le paradigme⁴ autour duquel s’organisent les éléments picturaux : contour et forme, elle disparaît aussitôt pour se remplir de couleurs, tel un réceptacle ou un fond. Présente, elle est absente et sort par là de ses propres limites, dans une extension à l’infini, pour incorporer et happer ce

¹ FOCILLON, *op. cit.*, p. 27.
² MLS 60 : le terme de « crowd » est répété trois fois.
³ En ce sens, il est difficile de dire si la prose décrit la toile ou si c’est la toile qui, spécialement, décrit la prose. Il se crée un effet de miroir et de symétrie tel qu’il est difficile de savoir si cette instabilité est d’abord picturale ou si elle a été appliquée à la peinture, en resurgissant de son origine première : la prose.
qu’elle côtoie ou, inversement, pour s’y fondre et s’amalgamer, selon le principe baroque de l’amplificatio : « Tantôt le fond reste largement visible, et l’ornement s’y répartit avec régularité en rangées, en quinconces ; tantôt le thème ornemental foisonne avec prolixité et dévore le plan qui lui sert de support. » La ligne explique le tableau au sens, étymologique, où la suivre revient à déplier – explicare en latin – le tout, dans un mouvement intrinsèquement baroque, puisque le pli à l’infini est le paradigme du baroque selon Deleuze.

Elle est ce à quoi peut se réduire l’ensemble, ainsi que le socle de son expansion. Son unité est synonyme de diversité : elle-même est une juxtaposition infinie de points. Le mouvement de cette première œuvre est tournoyant, puisqu’elle s’étale aux quatre coins de la pièce pour recouvrir jusqu’au plafond. La ligne se mue alors en spirale puisqu’en tournoyant, en agrippant ça et là des fragments de la dynastie des da Gama ou des épisodes historiques, elle effectue une rotation qui emporte le regard vers le plafond. En son centre se trouve le point de fuite où convergent les courbes. Ce point, métonyme de toutes les lignes, est le visage d’Isabella, mère décédée de l’artiste, au milieu des signes de la ruralité de l’Inde traditionnelle, qui flottent autour d’elle, dans une nominalisation et une utilisation insistant de présent qui constituent les principaux ressorts de l’hypotypose : « in the very centre of the ceiling, at the point where all the horn-of-plenty lines converged, Mother India with Belle’s face. » (MLS 61) Point final de l’ekphrasis, elle est aussi métonyme de sa famille, incarnant Mother India, autre métonyme, de toute l’Inde cette fois, comme l’héroïne éponyme du film épique des années 1950. Elle est aussi le centre vide du tableau, puisqu’elle est n’est plus. Ce point attire aussi le regard vers le vide de la mort. En effet, la ligne, ensemble de points, semble diriger le regard vers la source de tous les possibles. L’esthétique d’Aurora s’oriente,

---

1. FOCILLON, op. cit., p. 27.
2. DELEUZE, op. cit., p. 51 : c’est une « ligne pleine baroque » qui ne connaît pas le vide et qui se plie et se déplie à l’infini, comme la « ligne d’Orient » utilise le pli du papier.
dans la veine surréaliste la plus pure, vers la « reality of dreams » (MLS 179)\(^1\). Cette réalité est une réalité qui charge le trait et comble le vide\(^2\), tenu en horreur. Les œuvres d’Aurora sont tout d’abord immenses : son *Scandal* remplit un mur entier à la National Gallery de Delhi, près des œuvres de l’artiste qui a inspiré son personnage, Amrita Sher-Gil\(^3\) (MLS 101). Ensuite, elle emplit (« she filled… », MLS 226) les zones dont les limites s’estompent d’innombrables créatures mythologiques, de divinités, de personnages historiques ou pas, pour atteindre un continuum idéal. Le tout crée un ensemble foisonnant. C’est aussi celui de la couche de peinture, de l’amas de couleurs et de la continuité des frontières et des lignes. Cet idéal est en fait métonymique puisqu’il consacre la volonté d’abolir les frontières et de combiner toutes les parties composant la toile. L’art d’Aurora, c’est-à-dire sa technique, sa *technē*, consiste à gommer les séparations et éliminer les aspérités. Le réalisme de la représentation et le détail des personnages s’inscrivent dans un cadre épique\(^4\), puisqu’il s’agit de Bombay transfigurée en Grenade et de Moor transfiguré tour à tour en sultan Boabdil et en

---

\(^1\) Vasco Miranda, dont le nom à l’onomastique chargée, qui évoque l’exploration des techniques artistiques (Vasco de Gama) et l’émerveillement (*mirandus* étant l’adjectif verbal à valeur de gérondif, signifiant « devant être admiré en latin), donne ce conseil à Aurora : « Will you spend your life painting boot-polish and air-hostesses and two acres of land? Is it to be all coolies and tractor-drivers and Nargis-y hydro-electric projects from now on? In your own family you can see the disproof of such a world-view. Forget those damnfool realists! The real is always hidden – isn’t it? – inside a miraculously burning bush! Life is fantastic! Paint that – you owe it to your fantastic, unreal son. » (MLS 174)

\(^2\) QUIGNARD, *op. cit.*, p. 321 : « Xénophon expliquait que l’espace de la peinture était une profondeur et non un vide, plus exactement : une *chôra* au sens d’un milieu traversé par une ligne et dont le volume est peu occupé (Économiques, VIII, 18). »

\(^3\) Il semblerait que les peintures monumentales d’Aurora soient inspirées des fresques de Cochin qui avaient tant attiré le regard d’Amrita Sher-Gil, comme le montre sa correspondance, dans une lettre que cite Salman Rushdie dans l’article « The line of beauty » : « I spend my days from morning till evening, that is to say till the light fails, at a deserted palace here. It contains some perfectly marvellous old paintings that haven’t been “discovered” yet. Nobody knows about them and the local people, even so called responsible people, like the Diwan would destroy them, I am sure. If that were in their power – because some of the panels depict erotic scenes. Animals and birds are copulating with the utmost candour, but curiously enough the human figures are never depicted in the act... it is only when one starts copying them that one realises what an astounding technique these people had and what an amazing knowledge of form and power of observation they possessed. Curiously enough unlike the slender forms of Ajanta, the figures are extremely massive and heavy here. The drawing perhaps the most powerful I have ever seen. » Et plus loin, dans un éloge de l’excès des sens et du débordement que l’on retrouve dans l’art d’Aurora, elle écrit : « all art, not excluding religious art, has come into being because of sensuality: a sensuality so great that it overflows the boundaries of the mere physical. »

Othello. Dans l’art d’Aurora, les différences sont chromatiques avant d’être formelles, les couleurs déterminant, semble-t-il, les lignes \textit{a posteriori}.

So, yes, there was a didacticism here but what with the vivid surrealism of her images and the kingfisher brilliance of her colouring and the dynamic acceleration of her brush, it was easy not to feel preached at, to revel in the carnival without listening to the barker, to dance to the music without caring for the message in the song. (MLS 227)

Le chromatisme tendrait du côté du mode de la rupture métaphorique tandis que les formes qui en résultent tendraient à effacer les différences, à les masquer, dans un nappage suivant le mode métonymique. Le \textit{carnival} évoque le carnavalesque tel que le définit Bakhtine: ce moment charnière dans la vie de la société médiévale voit les hiérarchies s’inverser, le désordre régner et les repères habituelles se brouiller : c’est un rite de régénération\textsuperscript{1}. C’est ce que le tableau dépeint, dans une abolition des contraires qui évoquent l’idée surréaliste.

Tout porte à croire qu’il existe un certain point de l’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement.\textsuperscript{2}

Dans \textit{Le Paysan de Paris}, Aragon expose la synthèse surréaliste en termes similaires : le mythologique fait partie intégrante de la réalité, dont on doute autant que de l’imagination. Le doute cartésien provoqué par le sentiment d’être trompé par ses sens frappe les surréalistes. On ne peut plus faire confiance à la réalité : la nouvelle voire prise par la raison permet d’explorer l’autre constituant de la réalité, sa face cachée, la « surréalité ». Ainsi, ce doute est détourné en la certitude qu’un dérèglement raisonné est tracé et précieux : « la lumière ne se comprend que par l’ombre, et la vérité suppose l’erreur. Ce sont ces contraires mêlés qui peuplent notre vie, qui lui donnent la saveur et l’enivrement. […] A toute erreur des sens correspondent d’étranges fleurs de la raison.\textsuperscript{3} » Le dépassement des oppositions dans l’œuvre

\textsuperscript{1} BAKHTINE Mikhaïl, \textit{L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance}, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

\textsuperscript{2} BRETON, \textit{op. cit}, p. 781.

d’Aurora entre la tendance documentaire et naturaliste d’une part et la tendance mythologisante d’autre part est le chemin surréaliste. C’est la ligne qui montre la voie.

In the decade after Independence, Aurora fell into a deep creative confusion, a semi-paralysis born of an uncertainty not merely about realism but about the nature of the real itself.¹ […] The Aurora of those days […] veered uneasily between clumsily revisionist mythological paintings and an uncomfortable, even stilted return to the lizard-signed documentary pictures of her Chipkali work. (MLS 173)

Le principe de certains des tableaux d’Aurora relève alors d’un brouillage des repères : il s’effectue à partir de lignes de démarcations, porteuses de formes, qui s’effacent tout en se mélangant et en se chevauchant. La ligne crée alors un lieu utopique incarné, dans la prose, dans les mots-valises Mooristan ou Palimpseste. C’est un lieu fabuleux où, comme l’explique Aurora dans sa langue idiosyncratique, la fluidité est reine, la fusion efface les différences : « a place where worlds collide, flow in and out of one another, and wash away… One universe, one dimension, one country, one dream, bumpo’ing into one another ». (MLS 226)

Les liquides sont mimétiques de la littéralisation de la métaphore de l’eau, qui permet de lier et dissoudre des entités parfois antinomiques. L’eau devient un prolongement et un nouveau substitut de la ligne, une de ces variations concrètes, en accord avec la double valence métaphorico-métonymique puisqu’elle s’infiltre partout et est absorbée partout.² L’élément aqueux est le garant de cette dissolution des repères, marquée par l’anaphore du chiffre _one_, comme dans cette marine représentant la rade de Bombay :

The water’s edge, the dividing line between two worlds, became in many of these pictures the main focus of her concern. […] At the water’s edge strange composite creatures slithered to and fro across the frontier of elements. Often she painted the water-line in such a way as to suggest that you were looking at an unfinished painting which had been abandoned, half-covering another. But was it a waterworld being painted over the world of air, or vice-versa? Impossible to be sure. (MLS 226)

¹ ARAGON, _ibid._, p. 12 : « Et pourtant c’est toujours l’imagination seule qui agit. Rien ne peut m’assurer de la réalité, rien ne peut m’assurer que je ne la fonde sur un délire d’interprétation, ni la rigueur d’une logique, ni la force d’une sensation. » La même interrogation frappe Aragon.

² Dans la toile peinte à la mort d’Ina, l’une des sœurs du narrateur, « the line between land and sea had ceased to be a permeable frontier. Now she painted it as a harshly-delineated zig-zag crack into which the land was pouring along the ocean. » (MLS 235)
Depuis *Midnight’s Children*, Bombay a toujours eu ce double statut, métaphorique, d’espace hydro-terrestre. Le projet de construction de tétrapodes\(^1\) pour lutter contre l’avancée de la mer et accroître le nombre de logements y représentait déjà l’opposition entre le milieu terrestre et le milieu marin. C’était une manière de formuler la dialectique de la nature et de la culture, avec ici la preuve que la nature contient virtuellement en elle la culture\(^2\). La ligne symbolise ici cette frontière. Son existence est aussi absence, changement de forme et elle devient la métaphore de cette disparition de la démarcation entre l’eau et la terre ferme, que le champ sémantique du bord fait entrevoir pour mieux l’effacer : « the water’s edge », « the dividing line », et « the frontier of elements ». Finalement, cette variation est paradoxale : au fur et à mesure que la description avance et que le tableau est brossé, la séparation est de plus en plus ténue et le signifié – et les référents – s’embourbe.\(^3\) Dans cette confusion, la zone transitoire entre les deux mondes se tourne vers le métaphorique et se peuple de créatures hybrides, mythologiques, appartenant à des mondes différents comme la fiction ou la réalité, l’imagination ou l’Histoire. C’est la métonymie qui régit d’ailleurs le mode réaliste, et, ajoute David Lodge, le mode épique.\(^4\) Cependant, la zone des frontières dans ses œuvres, celle tracée par les lignes est un espace métaphorique où prolifèrent les créatures transitoires et les êtres hybrides. Dans l’interstice de l’ornement, le métaphorique se greffe sur le métonymique. La zone qui s’interpose concentre les créations d’orfèvre\(^5\), comme on dirait en rhétorique. La

---

\(^1\) *MC* 156 et *MLS* 179.


\(^3\) Le glissement de la ligne à la surface du tableau et dans la prose montre bien la fertilité métaphorique de ce lieu privilégié des métamorphoses.


métaphore, mais aussi la rhétorique, loin de se limiter à l’ornement\footnote{Dans la Deuxième Étude consacrée au « Dénouement de la rhétorique : la tropologie », Ricœur montre combien il est erroné de ne voir en la métaphore qu’un ornement suranné (RICŒUR, \textit{op. cit.}, pp. 63-86).}, a un double visage. Elle est à la fois support du discours et décor de la parole. Ainsi, le métaphorique survit malgré tout, encadré qu’il est par le métonymique,\footnote{Ricœur explique par ailleurs que la métaphore peut aussi s’analyser en tant qu’« énoncé métaphorique » (\textit{ibid.}, p. 87).} dans les tableaux d’Aurora. Le métonymique ménage des zones d’affleurement, des zones de tropisme où le métaphorique peut prospérer : l’ornamental « sans cesse se superpose et se fond » pour créer un « étrange règne », « lieu d’élection des métamorphoses » et de « toute une faune d’hybrides ». Là, « cette faune des labyrinthes formels croît et multiplie avec d’autant plus d’ardeur qu’elle est plus étroitement assujettie à leur servitude. »\footnote{FOCILLON, \textit{op. cit.}, pp. 28-29.}

L’\textit{ekphrasis} est une adaptation verbale d’un support pictural, autre structuralement. Elle est essentiellement une forme métaphorique en tant qu’elle transporte un art vers un autre. Salman Rushdie le disait récemment dans un article sur les périls de l’adaptation au cinéma d’œuvres littéraires. L’adaptation est une nouvelle forme de migration d’un support à un autre, d’un monde fictionnel à un autre. En tant que telle, il la considère comme une métaphore, un trope qui consiste à effectuer un déménagement sémantique et sémiotique.

What is essential? It’s one of the great questions of life, and, as I’ve suggested, it’s a question that crops up in other adaptations than artistic ones. The text is human society and the human self, in isolation or in groups, the essence to be preserved is a human essence, and the result is the pluralist, hybridised, mixed-up world in which we all now live. Adaptation as metaphor, to paraphrase Susan Sontag, adaptation as carrying across, which is the literal meaning of the word « metaphor », from the Greek, and of the related word « translation », another form of carrying across, this time derived from Latin.\footnote{« A fine pickle », \textit{The Guardian}, 28 février 2009.}

Cependant, il semble nécessaire de nuancer cette affirmation. La rupture qui était implicite dans cette équivalence entre adaptation et métaphore n’est pas totale. Tout d’abord, le rapprochement entre les deux termes dérive d’une association étymologique lâche. En effet, si l’on suit l’origine latine du terme \textit{adaptation}. De plus, l’article l’admet : l’adaptation ne
consiste pas à exporter – ou importer – la totalité du contenu (qu’il soit text ou « human self »), mais seulement une partie d’un tout, c’est-a-dire ce qui est essential. C’est le privilège de la métaphore que de ne pas choisir une partie, mais de prendre l’intégralité. Avec elle, pas de tri, mais une intégration globale.

La métaphore développe son pouvoir de réorganiser la vision des choses lorsque c’est un « règne » entier qui est transposé : par exemple les sons dans l’ordre visuel ; parler de la sonorité d’une peinture, ce n’est plus faire émigrer un prédicat isolé, mais assurer l’incursion d’un règne entier sur un territoire étranger ; le fameux « transport » devient une migration conceptuelle, telle une expédition outre-mer avec armes et bagages.1

C’est la raison pour laquelle l’adaptation, telle que décrite en ces termes, est majoritairement métaphorique – ainsi, le monde pictural est littéralement translaté dans le monde de la verbalité, dans un mouvement qui a toutes les caractéristiques du transfert métaphorique. Par contre, il reste une parcelle qui ne peut être traduite, transportée donc, et qui forme l’essence ou le génie de l’art pictural : l’adaptation conserve donc une parcelle (« the essence to be preserved ») et contient par conséquent une dimension métonymique.

La prose, comme la peinture d’Aurora, est attirée par la zone instable de la ligne et suit son tracé, dans ses méandres et dans ses changements. La forme qui prolonge l’amplificatio dont le vecteur est la ligne et sa valence métonymique, prend une autre trajectoire. C’est celle de la spirale, déformation de la ligne par torsion continue.

[La spirale] est la courbe propulsée par elle-même. La spirale forme l’un des tracés favoris du Baroque ; […]. La spirale, c’est le ressort qui se détend, c’est le mouvement sans fin, le mouvement pour le mouvement ; le regard qui tente de la suivre dans sa fuite est toujours rejeté plus loin, ne trouvant aucun point d’arrêt.2

Les floraisons de l’imagination se retrouvent dans le tableau The Scandal, qui dépeint Cabral Island en microcosme indien. La spirale, avant d’être visuelle, se manifeste textuellement, dans le tournoiement qui résulte de l’entrelacs de tous les scandales qui composent ce

1 RICŒUR, op. cit., p. 297.
2 ROUSSET, op. cit., p. 167.
Scandal, les termes dénotant le mélange ou le tourbillonnement se succédant, tels que woven, swirling ou entwined (MLS 102). Elle s’actualise aussi dans le polyptote – figure de la spirale verbale – spiral, spiralling et Scandal, scandal, scandals. Ce Scandal est paradigmatic et métonymique à la fois, qui vaut pour tous les autres, et qui mêle dans une même vision les deux branches rivales tout en les opposant, dans une antithèse saisissante.

The scandal – I should say The Scandal – is a great spiral of a scene, into which Aurora has woven both the scandals that enveloped the da Gamas of Cochin, both the burning spice-fields and the lovers whose smells of spices gave their game away. Warring Lobo and Menezes clans can be spotted on the mountains that form the backdrop for the spiralling throng the Menezes people all have serpents’ heads and tails and the Lobos, of course, are wolves. (MLS 102)

Cette nouvelle hypotypose marquée par l’insistante injonction Look !, joue sur la transition entre le métonymique et le métaphorique, sur l’hybridité donc. La spirale, dépense d’énergie constante, se love autour du centre d’inertie de la scène, c’est-à-dire le couple formé par Abraham et Aurora. L’onomastique renforce leur position d’origine de la puissante dynastie : Aurora est l’origine temporelle, une ligne quelque peu métaphorique, transition entre la fin de la nuit et le début du jour. Elle est donc associée à la création et au renouveau, tandis qu’Abraham est l’origine spatiale et humaine, le patriarche et le fondateur, comme celui de l’Ancien Testament. Malgré le mouvement perpétuel de la spirale, les deux personnages constituent le point d’arrêt décelable – ou le catalyseur – de cet élan.

They are the still heart of the whirlwind, asleep on a peaceful island at the centre of the storm; they lie with their bodies entwined in an open pavilion set in a formal garden of waterfalls and willow-trees and flowers. (MLS 103)

En effet, il semble que leur étreinte, qui rappelle d’autres étreintes célèbres, comme celle du Baiser de Rodin, imprime la détente initiale nécessaire à la spirale. C’est donc sur un mode métonymique qu’elle fonctionne, puisque, comme la ligne, elle s’amplifie graduellement et constamment. L’ekphrasis va à contre-courant de la chronologie de la spirale, puisqu’au lieu d’aller de la cause vers l’effet, du centre vers la périphérie, elle va des coins au centre, de
l’effet à la cause. Cause et effet (et leur interversion possible) sont aussi des caractéristiques de la métonymie.

5) La membrane dans *The Ground Beneath Her Feet*

A l’origine de la membrane, terme qui ouvre l’espace de la transition, le principe des vases communicants. Ormus, le chanteur de Bombay qui part pour l’Angleterre, complète le paradigme du migrant et de la translation métaphorique. Ce moment critique du récit se joue dans l’air, dans cette zone métaphorique qu’est la membrane. Celle-ci est la surface externe de la cellule est la plus petite parcelle autonome et constitutive de la vie, qui dans la méiose, se multiplie en se divisant. Elle contient dans son champ sémique potentiel deux phénomènes paradoxaux et antithétiques, bien que complémentaires, et liés au mode métonymique : la réduction et l’expansion. « One universe shrinks, another expands » (*GBF* 250) dit bien l’ambiguïté constitutive du monde et de constituant synecdochique, la cellule, entité unique multiple en puissance, qui se développe et prolifère sans bornes. La différentiation cellulaire nécessite une grande quantité d’énergie, qui se matérialise, dans la scène, de manière microscopique et macroscopique. L’espace aérien est thermodynamique : ici, l’entropie (« one universe shrinks ») est contrecarrée et annihilée simultanément par la néguentropie (« another expands »). La croissance fait face au déclin, l’amplificatio à la reductio. Ces deux mouvements correspondent à deux types d’excès qui vont dans des sens contraires.

Toute forme n’existe qu’en tant que composée d’un système d’énergies antagonistes, dont l’une s’actualise toujours en potentialisant simultanément son contraire. […] L’excès peut donc bien être éclairé comme la dualité de l’entropie/néguentropie, celles-ci n’étant pas extérieures l’une à l’autre, mais constituant au contraire deux variations en sens opposé d’un même système énergétique.1

A terme, l’excès est un processus de déstructuration et de rupture qui le rapproche du métaphorique. L’univers, dans ce moment paroxystique, est en phase avec l’individu : la

1 WUNENBERGER, in FERRARI et POIRIER (sous la direction de), *op. cit.*, p. 35-36.
membrane, zone de la transformation et du débordement, représente aussi un retour à soi :
« restored to himself » et « feeling his nature flowing back into his veins » (GBF 250) sont
deux syntagmes qui en témoignent. L’air devient liquide et la métamorphose se fait par
l’entremise des flux et des nuées. Comme dans l’incipit des Satanic Verses, les nuées, « high
pillars of cloud » (GBF 253) et « cloud columns » (GBF 254), sont le décor de la
transformation d’Ormus. Celles-ci forment une architecture fondée sur la métaphore :

[Le nuage] introduit plus subtilement la contradiction au cœur même de la représentation, en dénotant la
déchirure de l’espacet humain et l’insertion plus ou moins brutale de la dimension de la transcendance
dans le système des coordonnées géométriques de la figuration. […] Il connotind la clôture du système
dont il révèle la limite en fonctionnant sur sa marge, à la charnière du figurable et du non figurable.¹

Ormus, dont l’avion traverse les nuages, se projette dans les marges du monde et de la
représentation. Oiseau dont le « self has taken wing » (GBF 250) se voit doublé d’un autre
attribut animal, le serpent, qui change de peau. Le passage incorpore la vision du migrant-
métaphore telle qu’exposée dans Shame (oiseau) et telle qu’en fait l’expérience Saladin
(serpent)². A l’envol de l’oiseau et l’apesanteur s’ajoute donc une autre métaphore, celle du
serpent. Le vol s’accompagne aussi d’une mue : « He sheds his old skin without a second
thought, crosses that frontier as if it didn’t exist, like a shape-shifter, like a snake. » (GBF
250) Une nouvelle peau fait surface en excès, qui rappelle l’enveloppe externe de la cellule, la
membrane : « It overflows its bounds. » (GBF 250) Membrane, frontier, bounds et fiction
constituent le champ sémantique du bord, où tout se joue, où advient ce qui est critique et
crucial. Même le terme fiction connotet le bord puisque celle-ci enserre et enferme dans un
cadre, puisqu’elle enchâsse les êtres et le monde comme dans un écrin³. Skin, la surface

¹ DAMISCH, op. cit., p. 201. Le paragraphe dont est extraite cette citation s’intitule « Apocalypses ». La
transcendance est une des façons de caractériser ce dont fait l’expérience le migrant et l’artiste Ormus, dont
l’ascension dans les cieux est mystique et à entendre donc au sens quasi-religieux.
² Saladin se sépare de son ancienne vie comme d’une oldsnakeskin dans l’avion (selon le mot-valise), au moment
de quitter sa ville natale, Bombay (SV 33).
³ La fiction est ce « confined space » (GBF 252) dont parlait déjà Goethe dans son Faust (Acte II):
« Natürlichem genügt das Westall kaum ; was künstlich ist, verlangt geschlossnen Raum. » (« A ce qui est
naturel, le tout à peine suffit ; ce qui est fictif exige un espace fermé »). La fiction a rapport avec la facture et ce
qui étreint : « Ormus’s unleashed personality is unable to contain itself within such demure fictions. » (GBF
250).
corporelle, complète le paradigme de la limite. La membrane cellulaire et métaphorique se situe à la lisière non seulement de l’Inde et de l’Angleterre, mais entre l’Orient et l’Occident. Qui dit membrane dit, métonymiquement, expérience des limites. L’antithèse Est/Ouest double alors la césure métaphorique qui se joue dans le « fractured sky » (GBF 254). « To be going West » (GBF 252) : la membrane symbolise enfin la frontière entre la vie et la mort. En effet, la périphrase citée ci-dessus signifie, selon la catachrèse en usage, « mourir ». A partir de ce moment, tous les termes usités prennent un sens métaphorique : « He has passed through the membrane. His new life begins. » (GBF 255) De plus, la Weltanschauung zoroastrienne de sa mère, Spenta Cama, qui se trouve à ses cotés dans l’avion, fait basculer la métaphore dans l’allégorie.2

Chacun des termes sélectionnés par la conscience du personnage a un sens métaphorique : bridge, pour dire la trajectoire de l’avion dans les airs, et la courbe parabolique (parabola) de la vie de chacun des passagers ; embarked, pour dire le trajet du migrant dans ce vaisseau métaphorique et métaphysique qu’est l’avion, l’âme se substituant entièrement au corps et à l’être.4 La mort semble ne pouvoir être dite qu’en tant qu’elle est allégorisée. Sur le plan figural, alors que Saladin et Gibreel étaient animés par des forces métaphoriques, puis métonymiques, de rupture puis de conjonction, il semble que la seule force en jeu dans l’espace membranaire l’espace de la perception d’Ormus et le texte soit la force de répulsion

1 C’est d’ailleurs le titre d’une chanson de VTO, le groupe légendaire formé par Ormus et Vina : « At the frontier of th skin » (GBF 55).
et de clivage. Pendant ce « decisive moment », titre du chapitre précédent qui est l’équivalent temporel de la zone liminaire dessinée par la membrane, seules les forces métaphoriques entrent en jeu, à l’extérieur d’abord, puis autour de l’avion et enfin autour d’Ormus. C’est l’avion qui est l’agent de la rupture et le vecteur de la migration et de la translation effectuée, puisqu’il fend littéralement le ciel : « the Mayflower\(^1\) breaks through, it’s through! » (GBF 253) Le champ lexical de la faille, de la fente renforce cet instant du discontinu, moment paroxystique : « the tear in the sky », « the gash », « the sky-rip » (GBF 253) et « the opening » (GBF 254). L’avion, dont l’étymologie latine renseigne sur son origine, avis, « oiseau », complète la vision métaphorique du migrant comme être aillé. Durant ce vol (flight, GBF 253), la machine traverse le Wall\(^2\) (ibid.). Ce lieu inédit et interdit, infiniment grand et infiniment petit (« infinity, spreading », GBF 254), correspond à un moment apocalyptique en tant qu’il dit la révélation et la fin. Les forces en présence sont en fait des forces d’attraction et de répulsion. Le mouvement de l’avion et la force qu’il exerce dans l’air sont retenus par un mur invisible\(^3\) qui freine cette avancée. En vain : ce Mur est finalement traversé de part en part, rompu. Le mouvement métaphorique s’exerce alors avec violence, de façon centripète, de l’extérieur de l’avion à l’intérieur de l’avion. Comme pour la cellule, la membrane externe est perforée ; après, vient la membrane interne. C’est enfin le corps d’Ormus, foyer des perceptions, qui est atteint. La rupture, la mutation, est quasi-génétique en tant qu’elle touche à la plus petite parcelle du corps d’Ormus et se propage en lui métonymiquement. Ici, Ormus a muté, a mué métaphoriquement.

He intuited that every bone in his body is being irradiated\(^4\) by something pouring through the sky-rip, a mutation is occurring at the level of the cell, of the gene, of the particle. (GBF 253)

---

\(^1\) Le nom de l’avion qui conduit Ormus en Angleterre rappelle le Mayflower, vaisseau sur lequel s’embarquent les « Pères Pèlerins », de l’Angleterre vers l’Amérique cette fois. Le Nouveau Monde est la prochaine étape pour Ormus.

\(^2\) « Tout passage du mur de l’Antithèse constitue […] une transgression. » (in BARTHES, S/Z, op. cit., p. 34). Le « mur », ce terme métaphorique qui désigne la séparation sémantique entre deux termes opposés, est un lieu de transgression en tant qu’il joint ce qui devait rester séparé, comme ici le monde réel et son double.

\(^3\) C’est une « stretchy translucent membrane across the sky » (GBF 253), une « ectoplasmic barrier » (ibid.).

\(^4\) Ce participe passé qui évoque métaphoriquement la physique nucléaire et la radioactivité rappelle que Gérard Genette effectue un choix lexical identique pour parler des personnages proustiens, qui, comme Ormus, « tirent
Corps et esprit se rejoignent alors dans un moment d’intense unité à mesure que se propage dans son organisme ce flux énergétique. Le lexique est exclusivement tourné vers le sens de la vue. Les termes vision (GBF 253) et visionary (GBF 254) ne trompent pas : Ormus, avatar du poète des poètes Orphée, entrevoit un moment visionnaire digne du « voyant » rimbaldien. « The person who arrives won’t be the one who left, or not quite. » (GBF 253). Cette hésitation est le propre de l’opération métaphorique, qui entretient l’ambiguïté, ce qui est au cœur du fonctionnement de la copule être. Ce verbe a, pour le décrire avec Ricœur, une « équivocité » provenant du fait qu’il indique une « référence dédoublée », prélude à la « vérité métaphorique ».

C’est cette constitution tensionnelle du verbe être qui reçoit sa marque grammaticale dans « l’être-comme » de la métaphore développée en comparaison, en même temps qu’est marquée la tension entre le même et l’autre dans la copule relationnelle.

Il se produit en Ormus une rupture métaphorique en tant qu’il devient autre: c’est la mise en pratique de la phrase de Rimbaud dans sa « Lettre à Paul Demyen ». « Car Je est un autre » : c’est une nouvelle définition de la métaphore appliquée à l’homme, et au poète en particulier, selon laquelle l’identité se superpose sur, sans toutefois se confondre avec, l’altérité.
rencontre cruciale avec l’« inconnu » est douloureuse et se fait sous l’égide de la rupture et de la violence :

And as he passes that unseen frontier he sees the tear in the sky, and for a terror-stricken instant glimpses miracles through the gash, visions for which he can find no words, the mysteries at the heart of things, Eleusinian, unspeakable, bright.2 (GBF 253)

Dans cette scène-charnière où l’infini du ciel est mise à mal et le temps et l’espace ne font qu’un (« he has crossed a time zone », GBF 255), les mots manquent devant l’indicible et le mystérieux :

Le « mystère » n’est pas seulement celui, partiel et variable, dont les nuages ou les brouillards sont l’instrument, mais le mystère continu, permanent, qui correspond, dans tous les espaces, à l’infinité des choses.3

Le signifiant dit la rupture qui advient aussi dans le signifié tournoyant autour de la faille sans pouvoir y entrer et décrire ce qui s’y trouve. En l’entr’apercevant, Ormus devient « voyant ». Ce processus s’accompagne de souffrance4 car Ormus est vidé de toute énergie: « The visionary moment takes him by surprise, unnerves him. » (GBF 254) Le chanteur est étymologiquement é-nervé : cette vacance du nerf crée un espace disponible pour une autre forme d’énergie, qui l’emplit presque simultanément. Par la membrane, les deux univers parallèles qui évoluent dans des directions contraires, l’un rétrécissant, l’autre s’agrandissant, semblent passer à travers un crible qui laisse entrevoir une nouvelle unité après la multiplicité qui assaille Ormus. Son corps, comme celui du poète en proie à la vision, est le lieu d’un « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». Perte et gain s’alimentent

Rimbaud invite donc à prendre autre dans toutes ses connotations, qu’elles soient psychologiques ou transnationales. Ormus l’écorché peut maintenant imaginer et créer, dans le plaisir et dans la douleur.

1 RIMBAUD, ibid., p. 255: « Il arrive à l’inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l’intelligence de ses visions, il les a vues! Qu’il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables ». 
2 La référence aux Mystères d’Eleusis, cérémonie archétypale de la transgression, renforce l’impression d’un instant fondé sur ce que Jean-Jacques Wunenburger, reprenant les thèses de R. Otto, appelle le « sacré », « c’est-à-dire cet emplacement du sentiment de frayeur et d’exaltation que R. Otto désignait comme « mysterium fascinans » et « mysterium tremendum ». (WUNENBURGER, in FERRARI et POIRIER (sous la direction de), op. cit., p. 27.
3 DAMISCH, op. cit., p. 261 (italiques de l’auteur).
4 « It’s the way you feel when someone slaps your face or impugns your honour » (GBF 254).
5 RIMBAUD, op. cit., p. 254 (italiques de l’auteur).
mutuellement selon le jeu entropie-néguentropie. Ormus est parcouru de vibrations vitales, quasi-électriques : « He feels his fingers tremble, there’s a biochemical quiver moving through his body » (GBF 254). Le myste découvre le miracle de la vision et ce, dans une migration de l’énergie autour de lui, vers lui, comme l’indiquent les signifiants de la perte et de l’entropie drifts et pouring (GBF 253), qui disent ce déclin et ce basculement. Il est loisible de percevoir des points communs entre Ormus le visionary (GBF 145) et le « Poète voyant » tel que le conçoit Rimbaud. Ils sont tous deux les épitomes de la discontinuité et des marges : l’essence du poète provient du « Je est un autre », bien entendu, mais aussi de ce qu’il est « le grand maudit » ; quant à Ormus, « prone to slipping off the edge of things » (GBF 254) il ne rêve que de franchir les bords et d’aller au-delà de la limite. Point de vertige cependant chez Ormus, ce qui fait de lui, malgré la proximité des deux prénoms, l’antithèse d’Omar (dans Shame) – lui-même nommé d’après le poète Omar Khayyâm – constamment fasciné par le bord, dont il est terrifié.1 Avec Omar, le mouvement s’arrête en-deçà, avec Ormus, il va au-delà. Tel Prométhée2, il veut être « voleur de feu3 ». Comme pour enfoncer le clou, Rai ajoute, en référence à l’autre adage rimbaldien (« La vraie vie est ailleurs4 ») : « Life is elsewhere. Cross frontiers. Fly away. » (GBF 146) Le « voyant », à l’instar d’Orphée, est « chargé de l’humanité, des animaux même.5 » Sa tâche est de « faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu’il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c’est informe, il donne de l’informe.6 » Sa tâche est maintenant de « trouver une langue7 » : « Just let me sing my

1 « Isn’t Ormus Cama the boy that sings about frontiers [...], about going to the edge and crossing over ? » (GBF 377) ; c’est peut-être ce qui distingue le scientifique de l’artiste : le scientifique reste cantonné dans le continu et le métonymique tandis que l’artiste s’ouvre à la rupture et au franchissement pour entrer dans le métaphorique. Ormus et Vina sautent à pieds joints par-dessus le bord, attirés par l’horizon de l’infini et bercés par sa musique (GBF 177).
2 Il y a trois références au mythe de Prométhée, figure de la transgression et de la torture, qui articule la problématique de la vedette dans la société du spectacle (GBF 194, 199 et 484).
3 RIMBAUD, op. cit., p. 255 : le poète est un « voleur de feu ».
4 RIMBAUD, Une saison en enfer, op. cit., p. 213. « Nous ne sommes pas au monde », la phrase suivante, résume la position d’Ormus.
5 RIMBAUD, Correspondance, op. cit., p. 255 (italiques de l’auteur).
6 RIMBAUD, ibid., p. 255 (italiques de l’auteur).
7 RIMBAUD, ibid., p. 255.
songs. » (GBF 254), dit Ormus. La conversion (musicale) du monde se double d’une conversion en lui : la fin du processus a lieu quand la lumière du soleil, l’enveloppe d’abord, puis le traverse de part en part, et l’habite : « A mantle of sunlight settles on his shoulders » (GBF 254), dans un rapprochement entre l’onomastique et le référent (le soleil). La boucle se referme quand Ormus pose le pied sur le sol anglais et perçoit la fracture dans le réel. Cet instant plonge les mots et les choses dans une période plus longue, qui rappelle le moment baroque de « la era de la fractura », selon Severo Sarduy, moment de déstabilisation de l’ordre établi, qu’il soit artistique, politique, ou géologique. Ceci relance le schème de la rupture comme modus operandi du monde et comme modus vivendi du personnage. D’autres conjonctions se greffent, comme celle de la vie et de la mort, du vide et de la complétude, et la membrane en fait leur synthèse. Ce complexe des contraires ne se construit pas après la rupture mais dans et par celle-ci : le métonymique advient et survient donc au sein du métaphorique. La membrane a agi symboliquement comme obstacle temporaire à l’accomplissement de la migration et de l’opération métaphorique, nécessaires, semble-t-il, à son épanouissement musical. Sa perforation est un moment cathartique, biologique, qui laisse place à la lumière solaire de l’inspiration. Cette métaphore indique une organicité cosmique

1 Le choix du verbe alight, décomposable en a et light, dans le syntagme « his foot alights » (GBF 268), n’est pas anodin quand on songe à l’étymologie du prénom Ormus.
2 « A rip, once again, in the surface of the real » (GBF 268).
3 MOULIN CIVIL, ibid., p. 43 (souligné par l’auteur).
4 C’est une rupture qui s’effectue dans le signifiant et le signifié : l’indépendance d’Ormus se solde par une rupture consommée d’avec les siens (sa mère et son frère) à l’aéroport : « breaking their family ties » (GBF 270).
5 Severo Sarduy ne dit pas autre chose quand il dit de la métaphore baroque la chose suivante : « [it] would identify itself with a mode radically different from suppression : repression. […] In the measure in which repression is identified with the organisation of an “original” deficiency or lack, repression sets off a sort metonymic reaction which implies an indefinite flight of the object. But, in the measure in which, through the symptom, it allows a glimpse of the return of that which has been repressed […] it blends exactly into metaphor. » (cité par LAMBERT, op. cit., p. 122, italiques de l’auteur) Ce passage renforce la proximité du migrant et de la métaphore, par l’entremise du baroque : surtout, il montre que la dialectique de la racine et du mouvement (flight, terme privilégié de Salman Rushdie) fait intervenir les deux modes d’écriture, métaphorique et métonymique, dont l’entrelacs est indispensible dans la quête du sens et du référent et la représentation de l’expérience migratoire.
6 Par un mouvement autoréférentiel de la prose, Ormus est en phase parfaite avec le soleil : « there is another light emanating from within him now, a radiance of his own, rhyming with the sun’s. » (GBF 254) Le participe présent rhyming est le signifiant du principe constitutif et paradigmaticque de base de la poésie et de chanson, employée ici métaphoriquement.
entre le migrant et la réalité qui l’entoure, en prenant pour véhicule du transfert métonymique la métaphore.

Chapitre Quatre : Contiguïté et rupture

1) *Haroun and the Sea of Stories* ou le désordre baroque de l’eau

L’eau dans *Haroun and the Sea of Stories* est au centre d’un dispositif fondé sur la métonymie. « L’eau est une matière qu’on voit partout naître et croître. La source est une naissance irrésistible, une naissance *continue*. » La continuité est donc son principe, de même que la combinaison. Capable de s’immiscer dans d’autres matières, capable de dissoudre, elle peut prendre toutes les formes et se trouve en mouvement constant. Désordonnée, elle « porte au cœur du Baroque ». Favorisant les mélanges, sa structure fluide est celle d’un « Protée fruvial ».

a) Circularité et continuité

*Haroun and the Sea of Stories* est un conte placé sous le signe de la *mise en abyme* : sa structure s’organise autour de l’eau et apparaît comme « un réseau d’apparences fuyantes, […] un jeu d’illusions. » Ce jeu d’imbrication est la première occurrence de la continuité dans le récit : à la fin apparente succède immédiatement le début, suite logique qui se greffe pour former un tout circulaire. « There was once, in the country of Alifbay, a sad city, the saddest of cities, a city so ruinously sad that it had forgotten its name. » (*H* 15 et 206) Cette phrase, qui ouvre le récit par la figure de la gradation, le ferme aussi : la première fois, elle n’est associée à aucune voix interne au monde de la fiction. La seconde fois, elle appartient à celle du père du héros Haroun, en l’occurrence Rashid. Ce procédé vertigineux ferme la

---

3 ROUSSET, *ibid.*, p. 144.
boucle et enserre les histoires dans un cercle autarcique. A l’effet de surface créé jusque-là s’ajoute un effet de profondeur. La combinaison métonymique fait du récit une entité infinie et circulaire. Comme Ouroboros, le récit se mord la queue et l’écriture va dans un sens et revient dans l’autre. La magie littéraire, à l’œuvre dans ce texte appartenant au genre du merveilleux, consiste à mettre en scène l’illusion de la continuité réaliste. La sorcellerie textuelle se produit donc dans cet effet de boucle narratif, comme dans le Kathāsaritsāgara, où l’auteur supposé du texte fait son entrée dans le monde de la fiction :

The magic moment in the framed narrative is the point at which the text turns into a Moebius strip, presenting one continuous unbroken surface to the reader, when the putative author of the text himself enters the story and at the same time, continues to tell it. The reader, at this point, is no longer sure what s/he is reading.1

Certes, l’effet est moins troublant dans Haroun and the Sea of Stories, puisqu’il n’y a pas de doute sur l’identité du narrateur. Cependant, la cyclicité est bien là, comme un hommage intertextuel au texte-source. La source de la création poursuit le schéme de la circularité : Iff, le « Water Genie » qui vient, de sa clé à mollette, couper le robinet des histoires de Rashid, conteur soudain victime d’une panne d’inspiration, annonce la donne : les histoires sont un construit dont le principe est avant tout métonymique. Elles s’entrelacent les unes dans les autres sans rupture. Ce qui ce confirme lors de l’entrée en scène de Goopy et Bagha, deux « Plentymaw Fishes » dont le rôle est de digérer les histoires dans la Mer et de les livrer, renouvelées. La création ex nihilo n’existe donc pas :

Iff replied that the Plentimaw Fishes were what he called « hunger artists » – « Because when they are hungry they swallow stories through every mouth, and in their innards miracles occur; a little bit of one story joins on to an idea from another, and hey presto, when they spew the stories out they are not old tales but new ones. Nothing comes from nothing, Thiefflet; no story comes from nowhere; new stories are born from old – it is the new combinations that make them new. » (H 86)

L’art – puisque c’est d’artistes qu’il s’agit – crée avec ce qu’il a sous la main. Il y a ainsi une circularité de la création, une certaine autosuffisance. Les « new combinations », opérations

métonymiques, comme la continuité et la contexture, sont la modalité d’entrée de la nouveauté dans le monde. Celle-ci est immanente : elle se fonde donc sur le préexistant et sur l’acquis. Les « Plentimaw Fishes » jouent le rôle d’intermédiaires dans un processus continu et diachronique : la contiguïté est centrale en ce que le statut des *stories* varie selon leur degré métonymique, en d’autres termes si elles sont la partie ou le tout. En effet, avant d’être absorbées par les *Fishes*, chaque story est entière ; elle passe du statut d’entité totale au statut d’entité partielle quand « a little bit of one story joins on to an idea from another », à l’intérieur des *Fishes*, pour enfin retrouver leur taille complète, mais non leur forme initiale.

La différence provient alors d’un mécanisme combinatoire.

La fluidité du mouvement des eaux et des contes est menacée de s’interrompre à tout moment devant la stratégie de Khattam-Shud, fondée sur la métonymie. Celui-ci veut prendre la continuité à son propre jeu et introduire une circularité stérile et morbide. En d’autres termes, celui-ci veut exploiter l’entropie potentielle du cercle : au lieu du renouveau et de la vie, la mort par répétition du même par le double inversé.

He went on with his terrifying explanations : « Now the fact is that I personally have discovered that for every story there is an anti-story. I mean that every story – and so every Stream of Story – has a shadow-self, and if you pour this anti-story into the story, the two cancel each other out, and bingo! End of story. » – Now then : you see here the proof that I have found a way of synthesizing these anti-stories, these shadow-tales. (*H* 160)

Un poison destiné à neutraliser chaque récit est libéré dans l’*Ocean*. Chaque récit est le métonyme d’un monde : ainsi, briser le cours des récits revient à détruire un monde, et donc à le contrôler : « inside every single story, inside every Stream in the Ocean, there lies a world, a story-world, that I cannot Rule at all. » (*H* 161) Petit à petit, chaque histoire est éliminée par son double négatif, le poison se répandant partout : « The thick poison was everywhere now, obliterating the colours of the Streams of Story. » (*H* 146) Ce processus de deletion, associé à la métonymie selon David Lodge, gouverne la tactique du terrible Khattam-Shud : « Each day

---

1 Khattam-Shud joue ici sur le double sens de « end of story » : fin de l’histoire, c’est aussi une expression idiomatique qui signifie « point final ». De plus, selon le petit lexique à la fin du livre, Khattam-Shud signifie en hindoustani « completely finished », « over and done with » (*H* 218).
we murder new tales ! » (H 160) C’est par l’expansion du poison que sa victoire sera assurée.

En amont, chaque story est annulée par sa confrontation et son mélange avec son contraire, son anti-story. La clarté des eaux est progressivement assombrie par le poison. « The poisoned waters lapped at Butt the Hoopoe’s sides – and then splashed suddenly higher, as the Web of Night was brought to an abrupt halt. » (H 146) De la cause à l’effet : le poison, par sa couleur sombre, est un métonyme de la nuit dans le monde de Khattam-Shud. La métonymie a donc valeur d’effet ici dans la mesure où « la Nuit est de la nuit », la nuit est substance, la nuit est la matière nocturne.² » L’eau est un parfait conducteur et un agent de la dissolution : elle travaille autant à sa perte qu’à sa survie.³

The coastline of Chup was in sight, and a bleak-looking thing it was ; and in these coastal waters the Ocean of the Streams of Story was in the filthiest state Haroun had seen up to now. The poisons had had the effect of muting the colours of the Story Streams, dulling them all down towards greyness [...]. Worse yet, the Ocean in these parts had lost much of its warmth. No longer did the waters give off that subtle steam that could fill a person with fantastic dreams; here they were cool to the touch and clammy to boot. (H 122)

La combinaison de la nuit et de l’eau se fait par l’entremise du poison. Cette pénétration de l’élément aqueux par la matière des ténèbres constitue ce que Bachelard nomme, par une métaphore, la « stymphalisation »⁴ : l’Ocean se change en « Mer des Ténèbres – Mare tenebrarum »⁵ qui se fait vecteur de l’« imagination mélancolique »⁶ saisissant le jeune héros.

A la charnière entre l’amont et l’aval, entre les histoires et leur origine commune, masse informe et aqueuse, il y a la Wellspring. Cet élément synecdoque de la « Source of Stories » n’est pas tout à fait circulaire, mais ovale⁷. Immense surface, ouverte à toutes les combinaisons, elle trouve son double négatif dans le Plug. Au concave de la Wellspring

---

¹ Gérard Genette parle de « métonymie-effet » (« Métonymie chez Proust », in Figures III, op. cit., p. 50.)
² BACHELARD, op. cit., p. 118 (italiques de l’auteur).
³ GENETTE, « Complexe de Narcisse », in Figures I, op. cit., p. 21 : « L’eau est le lieu de toutes les traîtrises et de toutes les inconstances. »
⁴ BACHELARD, op. cit., p. 118. La « stymphalisation » fait référence aux eaux troubles et menaçantes du lac Stymphale, par association aux oiseaux mangeurs de chair humaine qui y vivaient autour. Les abattre afin de redonner au lac sa forme première est l’un des Douze Travaux d’Hercule.
⁵ BACHELARD, ibid., p. 119.
⁶ BACHELARD, ibid., p. 118.
⁷ ROUSSET, op. cit., p. 170. « Le Baroque invente l’ovale, où il n’y a plus de centre, où il en a plusieurs, où le point de vue se déplace. »
correspond la forme convexe du Plug1. Destiné à fermer le flot des récits, elle est censée provoquer, à terme, le tarissement de la source.

The Plug was about the size of a football stadium, and very roughly oval. Its edges were raggedly and uneven, however, because it was being constructed to fit precisely into the Wellspring, or Source of Stories, and the two shapes, Plug and Wellspring, had to be a perfect match. (H 167)

L’expansion hyperbolique des anti-stories parachève une esthétique de la métonymie. Cependant, le baroque, par son désordre entropique, se fonde sur l’avènement d’un autre versant, le discours métaphorique, qui est fondé sur le principe de la similarité et du contraste aux dépens des relations de combinaison et de contiguïté.

b) Métamorphoses et métaphores

A l’origine de la « Mer des Histoires », métonyme et unité d’une multiplicité, il y a l’eau, « le lieu privilégié des reflets, des jeux de vagues et de lumière, des formes sinueuses ou jaillissantes ; [...] la métamorphose même.2 » L’eau, lieu du métamorphique, est à la charnière entre le métonymique et le métaphorique, elle qui joint le multiple, le mélange et les contraires simultanés. Les extrêmes s’opposent sans se détruire parce qu’ils sont simultanément vrais : les récits qui composent ses courants coulent parallèlement aux autres, d’où la fécondité extrême des eaux. La source de la création est une métaphore. Sa présence diffuse à la surface du texte et la description de celle-ci révèlent deux caractéristiques :

[Son] caractère « radical » et [son] caractère systématique ; ces deux aspects sont d’ailleurs solides ; les « root metaphors », pour emprunter le terme à Stephen C. Pepper, sont aussi celles qui organisent les métaphores en réseau (par exemple, chez Kurt Lewin, le réseau qui met en communication des mots tels que champ, vecteur, espace-phase, tension, force, frontière, fluidité, etc.).3

---

1 Se débarrasser du Plug et purifier les eaux afin de les filtrer du poison est l’objet de la quête d’Haroun et de ses compagnons, parmi lesquels Butt la Huppe (« Butt the Hoopoe »), qui les transporte sur son dos.
2 ROUSSET, op. cit., p. 143.
3 RICŒUR, op. cit., p. 307 (nous soulignons).
Ici, la métaphore de la source est bien la matrice, ou la racine – autre métaphore, terrestre celle-là, pour décrire le même processus – d’un réseau sémantique. A la racine de ce réseau, il y a « the Source of the Stories », où Haroun se rend en plongeant dans les profondeurs.

The Source of the Stories was a hole or a chasm or crater in the sea-bed, and through that hole, as Haroun watched, the glowing of pure, unpolluted stories came bubbling up from the very heart of Kahani. There were so many Streams of Story, of so many different colours, all pouring out of the Source at once, that it looked like a huge underwater fountain of shining white light. (H 167)

Le mouvement des eaux est conçu comme une suite de mutations. C’est une eau en mouvement dont la giration s’accompagne d’une torsion métaphorique, la fontaine acquérant les propriétés d’une source de lumière, l’eau se changeant en éclat lumineux, dans un lieu à l’esthétique du clair-obscur (hole, chasm, crater et glowing, shining, light). La mobilité de l’élément se double d’un renversement entre le haut et le bas : la fontaine est underwater, souterraine. L’eau se projette alors vers le haut au lieu de se projeter vers le bas. L’espace se multiplie à mesure que prolifèrent les « Streams of Story », les courants se substituant métaphoriquement aux histoires.1 L’Océan des rivières des contes se présente à Haroun comme un tourbillon qui juxtapose pureté et mélange, forme et désordre.

He looked into the water and saw that it was made up of a thousand thousand thousand and one different currents, each one of a different colour, weaving in and out of one another like a liquid tapestry of breathtaking complexity; and Iff explained that these were the Streams of Story, that each coloured strand represented and contained a single tale. Different parts of the Ocean contained different sorts of stories, and as all the stories that had ever been told and many that were still in the process of being invented could be found here, the Ocean of the Streams of Story was in fact the biggest library in the universe. And because the stories were held here in fluid form, they retained the ability to change, to become new versions of themselves, to join up with other stories and so become yet other stories; so that unlike a library of books, the Ocean of the Streams of Story was much more than a storeroom of yarns. It was not dead but alive. (H 71-72)

Trois longues phrases se partagent la tâche de décrire cette « bibliothèque » métaphorique qui contiendrait toutes les combinaisons des livres passés, présents et futurs. Cette source est bien réelle : la prose coule d’un syntagme à un autre, et se déploie comme se déploie

---

1 Le rapport entre le haut et le bas est un des traits saillants du baroque, selon Deleuze, selon lequel « le pli infini passe donc entre [ces] deux étages. » (DELEUZE, op. cit., p. 49). Le pli se manifeste aussi dans la lumière, dans « l’inséparabilité du clair et de l’obscur, l’effacement du contour. […] Le clair ne cesse de plonger dans l’obscur. » (p. 45)
progressivement l’immensité de cet Océan qui semble s’agrandir à mesure qu’il est décrit : les répétitions, les accumulations, les coordinations et plus généralement la parataxe offrent un reflet grammatical mimétique de la surface des eaux où les différents courants se rencontrent dans le calme des sonorités liquides ou doucement fricatives. L’Océan apparaît à la fois comme la métaphore de la création et comme le cadre d’un chaos régulateur de formes discordantes, une entité paradoxe qui parvient à mettre de l’ordre dans ce qui par définition n’en a pas. Le syntagme « fluid form » et la proposition « they retained the ability to change » posent le changement et le dynamisme en principes premiers de cet Ocean. À ce moment du récit, il est loisible de lire dans la capacité à l’auto-engendrement des histoires et leurs transformations successives une forme de réponse à la controverse des Satanic Verses, qui reposait entre autres sur une atteinte au caractère intouchable du texte sacré musulman. L’Océan permet de revendiquer le droit à la réécriture, à la traduction-translation et à la modification de tout texte, quel qu’il soit, au nom de l’imagination débridée et de la liberté de raconter. C’est sous une forme métaphorisée que ce message politique est passé, en filigrane du récit, oppression et liberté s’incarnant dans les images associées aux ténèbres et à la lumière. Surtout, cet Océan est, dans le conte, une métaphore palpable, dont les ramifications dans le réel dirigent son incidence sur le monde : c’est en ce sens que c’est une entité téléologique et pas simplement tautologique. Le sens la dépasse et elle a pour but d’affecter le monde autour, auquel elle renvoie, par le message qu’elle renferme. Ce que craint Salman Rushdie, c’est une sorte d’« invagination » de la forme, qui n’existerait que pour elle-même, recroquevillée sur ses bords. Il l’écrit dans l’article « One Thousand Days in a Balloon » en 1991, date de la publication d’Haroun :

Trapped inside a metaphor, I’ve often felt the need to redescribe it, to change the terms. This isn’t so much a balloon, I’ve wanted to say, as a bubble, within which I’m simultaneously exposed and sealed off. The bubble floats above and through the world, depriving me of reality, reducing me to an abstraction. (IH 430-431)
La métaphore du ballon gonflable agit dans un va-et-vient avec la réalité : au-delà de la situation politique et personnelle de l’auteur, qui est devenu une entité purement imaginaire et verbale, ce passage a valeur de vade mecum poétique. La forme, si elle veut exister, ne doit pas se réduire à une abstraction et doit par conséquent s’ancrer dans la réalité du monde. C’est à cette condition que l’on peut trouver la « métaphore vive » chère à Ricœur : l’Océan est d’ailleurs bien vivant : « not dead but alive » ; c’est celui de l’enfance, celui que Salman Rushdie voyait de la fenêtre de sa chambre, du haut de Malabar Hill, et c’est celui qui dirige sa conception du monde comme lieu propices aux métamorphoses, et qui, en tant que réalité métaphorique et poétique, l’accompagne partout où il va :

The fluid, uncertain, metamorphic picture I’ve always carried about is rather more vulnerable. Yet I must cling with all my might to that chameleon, that chimera, that shape-shifter, my own soul. [...] And if that plunges me into contradiction and paradox, so be it; I’ve lived in that messy ocean all my life. I’ve fished in it for my art. (IH 438-439)

La comparaison « like a tapestry » donne à la puissance visuelle du tableau marin l’opulence et la surface moirée d’un tapis oriental digne des Milles et Une Nuits. Texture complexe composée de « thousand thousand thousand and one different currents, each one of a different colour, weaving in and out of one another », le texte file – littéralement – la métaphore de la tapisserie brodée et place l’idée de procès¹ au fondement de l’hybridité et de la métamorphose. De nombreuses histoires sont en effet « still in the process² of being invented » : leur maintien en état fluide crée une stabilité faite d’instabilité et une disponibilité constante. Cet « équilibre en voie de se défaire pour se refaire » et « l’unité mouvante d’un ensemble multiforme en voie de métamorphose » sont au cœur de l’instabilité baroque.³

« So you see, our artistic Plentimaw Fishes really create new stories in their digestive systems – so just think how sick they must be feeling now! All these filthied-up sagas passing through their insides, front to back, top to bottom, side to side – no wonder they look green about the gills! » (H 86)

¹ L’idée de procès est exprimée par la forme progressive –ing. Elle est aussi explicitée par l’expression « in the process ».
² WÖLFFLIN, op. cit., p. 68 : « The aim of this style is not to represent a perfected state, but to suggest an incomplete process and a movement towards its completion. »
La métaphore est centrale dans ce passage sur l’origine de la création des histoires, dans la mesure où la substitution, contemporaine de la combinaison, l’organise. Chaque terme participe d’une « métaphore continuée », en d’autres termes de la « fable, [de] l’allégorie1 ». Chaque élément peut se lire à deux niveaux, dans l’intersection du champ métaphorique de la vie marine et du champ de la création poétique2, donc dans l’entre-deux de la métaphore et de son extension supra-syntagmatique, l’allégorie. Enfin, cette irruption de la continuité dans la métaphore étendue rappelle que dans la création poétique telle qu’elle se matérialise dans la Mer, la combinaison métonymique est aussi à l’origine du différent. La contiguïté entre la partie et le tout (« front to back, top to bottom, side to side ») indique qu’après la modification de chaque fragment et de son lien avec la totalité d’une histoire, la métamorphose d’une vieille histoire en une nouvelle peut advenir, d’où l’interpénétration avec le métaphorique, d’où cette « projection du rapport analogique sur la relation de contiguïté3 ». 

c) L’antithèse4 et la synthèse

Le contraste, au cœur du discours métaphorique, structure le monde. Le couple antithétique du jour et de la nuit est une des facettes de sa réversibilité généralisée. « L’Antithèse sépare de toute éternité ; elle en appelle ainsi à une nature des contraires » : c’est « la figure de l’opposition donnée, éternelle, éternellement récurrente.5 » Entre ces deux pôles oscille la quête en forme de voyage d’Haroun : le pôle diurne, représenté par Gup, et le pôle nocturne, représenté par Chup. L’usage habituel fait du jour et de la nuit des compléments et des suppléments : or, sur la Lune Kahani coexistent indépendamment Gup, toujours ensoleillé, et Chup, constamment obscur car soumis à une « Perpetual Darkness » (H

---

1 RICŒUR, op. cit., p. 306 (italiques de l’auteur).
2 Celle-ci est en effet métaphorisée dans le processus de digestion des « Plentimaw Fishes », où chaque histoire représente un aliment.
4 GENETTE, « L’or tombe sous le fer », in Figures I, op. cit., p. 35 : « l’antithèse [est] la figure majeure de la poétique baroque. »
5 BARTHES, S/Z, op. cit., pp. 33-34.
140 et *passim*. L’opposition entre les signifiés *day* et *night* se double d’une opposition entre les référents, en l’occurrence Gup et Chup. Gup est le terme référentiel, décrit en premier chronologiquement et diégétiquement. Toute *story* a une anti- *story* dans l’esprit de Khattam-Shud ; de la même façon, Chup est le double inversé de Gup, son négatif photographique, sur lequel les objets lumineux sont figurés dans des couleurs sombres. Chup est noir et obscur comme Gup est blanc et lumineux. Chup se définit par opposition à Gup : Gup, c’est l’ordre stérile devant l’ordre apparemment fécond ; Chup, c’est la concorde et Gup la discorde. Gup est donc l’autre de Chup. Ces propriétés se répandent aux habitants respectifs, selon Haroun :

« Gup is bright and Chup is dark. Gup is warm and Chup is freezing cold. Gup is all chattering and noise, whereas Chup is silent as a shadow. Guppees love the Ocean, Chupwalas it seems, hate these things just as strongly. » (*H* 125)

Les termes *day* et *night* composent alors un spectre lexical. Ils se déclinent en deux autres oppositions, *white* et *black*, puis *light* et *dark*. Ces deux derniers signifiants sont extrêmement communs et polysémiques et correspondent par conséquent à plusieurs signifiés : *light* dénote la légèreté, la lumière et connoté la connaissance (comme les « Lumières », traduit par *Enlightenment*) tandis que *dark* dénote les ténèbres et peut connoter le mal, l’ignorance (par exemple, « to be in the dark »), la tristesse, les changements d’humeur, voire la fermeture. *Darkness* est un synonyme de *night* ; *clear* qui s’applique à l’eau, peut aussi s’appliquer à *day*. *Night*, en français comme en anglais, est associé à la féminité alors que *day* est plutôt associé à la masculinité. Les deux termes ont une structure phonétique semblable : à la diphtongue [ei] répond la diphtongue [ai]. Sans pour autant verser dans un cratylisme

---

1 GENETTE, « Le jour, la nuit », in *Figures II*, op. cit., p. 104 : « Le terme non marqué, celui qui ne fait qu’un avec le paradigme, c’est le jour ; le terme marqué, celui que l’on marque et que l’on remarque, c’est la nuit. Le jour est ainsi désigné comme le terme *normal*, le versant non spécifié de l’archi-jour, celui qui n’a pas à être spécifié parce qu’il va de soi, parce qu’il est *essential* ; la nuit au contraire représente l’accident, l’écart, l’altération. » (italiques de l’auteur) De la même façon, Gup est la norme tandis que Chup est un écart.


4 Ceci est peut-être dû, pour le français, à l’étymologie latine, *nox* étant féminin et *dies*, étant tantôt masculin tantôt féminin.
primaire, il est possible de dire que la diphtongue [ai] dans night ouvre un espace et paraît plus « lumineuse » à l’oreille, ne serait-ce que parce que night rime avec light. Le texte développe alors un clair-obscur phonétique en employant à plusieurs reprises les termes grey (qui est la couleur du poison qui pollue les eaux claires et pures de l’Océan), qui colore sémantiquement day, et light ou twilight qui colorent night. Ces rimes créent un rapprochement quelque peu paradoxal. Jour et nuit forment un tout dont ils seraient les parties. Ils appartiennent à un cycle dont ils sont des métonymes réciproques.

On trouvera facilement dans nuit un sème spatial dont jour semble privé : marcher dans la nuit est un énoncé plus « naturel » à la langue que marcher dans le jour. Il y a une spatialité (il vaudrait mieux dire spaciosité) privilégiée de la nuit, qui tient peut-être à l’élargissement cosmique du ciel nocturne.

L’expansion spatiale potentielle du concept de la nuit montre une virtualité métaphorique puisqu’elle se transporte dans une autre catégorie, à partir de celle du temps. Puis, sa capacité à se propager et à inclure dit également son pouvoir métonymique. Le discontinu entre jour et nuit n’est alors qu’artifice et laisse place au continu. Haroun s’exclame d’ailleurs que « “Opposites attract, as they say.” » (H 125)

Il faut observer également que cette opposition n’est pas donnée dans les choses, qu’elle n’est pas entre les « référents », car après tout aucun objet du monde ne peut être réellement considéré comme le contraire d’un autre ; elle est seulement entre les signifiés : c’est la langue qui fait ici le partage, en imposant une discontinuité qui lui est propre à des réalités qui par elles-mêmes n’en comportent pas.

La nuit devient ainsi l’espace par lequel s’effectue la transition entre les deux mondes. En elle réside la synthèse de l’antithèse, en elle s’ouvre le passage au crépusculaire, à la « Twilight Strip » qui démarque Gup et Chup et les sépare tout en les conciliant. Twilight appartient en effet métonymiquement à la nuit et au jour. Le terme, étymologiquement « between the

---


2 GENETTE, op. cit., p. 108 (italiques de l’auteur). La nuit a plus d’importance narratologique. C’est pendant la nuit qu’Haroun reçoit la visite du « Water Genie » et part pour Kahani. C’est aussi pendant la nuit que se joue le dénouement et que s’achève le récit.

3 GENETTE, ibid., p. 102 (italiques de l’auteur).
light », connote l’incertitude et le déclin. Ce caractère indistinct compose la « Twilight Strip », qui prend une dimension de zone-tampon, non seulement sur le plan diégétique mais aussi sur le plan sémantique. Le crépuscule (et son double inversé, l’aurore) est justement le moment de l’entre-deux, dans l’antithèse jour-nuit qui se noue pendant ce moment transitoire. Cet espace, érigé en espace permanent, comme pour éterniser l’éphémère, fascine les habitants de Gup, attirés par son mystère, qui, en s’y rendant, bravent l’interdit : ce « passage du mur de l’Antithèse constitue donc une transgression. »

Here Iff, the Water Genie, cleared his throat. « Sirs, » he said, « maybe you don’t know it but the young people of Gup do go into the Twilight Strip just occasionally, that is to say sometimes, that is to say most frequently. Living in the sunlight all the time, they wish to see the stars, the Earth, the Other Moon shining in the sky. It is a daredevil thing to do. And always they thought, Chattergy’s Wall to protect them. Dark, my sirs, has its fascinations: mystery, strangeness, romance… » (H 103)

La dilution du jour et de la nuit dans la « Twilight Strip » et la dilution des histoires dans la couleur monotone et morbide du grey des poisons trouvent leut pendant dans la dilution de l’adjectif dans l’abstrait du procès à l’œuvre dans le substantif greyness : « The poisons had had the effect of muting the colours of the Story Streams, dulling them all down towards greyness » (H 122). Un autre terme, plus rare, qui brouille les cartes du noir et du blanc, ainsi que le manichéisme apparent du monde de Kahani, est shadowiness (H 151 et 154, italiques de l’auteur). Il sert à décrire l’impression éprouvée par les personnages qui entrent dans la « Twilight Strip ». Leur perception du monde est altérée : les contours des corps sont flous, qui ne sont plus que des formes indistinctes. L’entrée dans le « Dark Ship » de Khattam-Shud renouvelle la conception de la nuit et de l’obscurité en poussant la synthèse jusqu’au bout. L’obscurité est désormais productrice de lumière. L’antithèse jour-nuit, qui existait donc jusque-là au niveau supra-syntagmatique dans la symétrie des deux mondes auxquels jour et nuit sont métonymiquement associés, se transporte au niveau du mot en jouant sur la symétrie

1 The Oxford English Dictionary, Volume XVIII, op. cit., p. 752 : twilight provient du Moyen Haut Allemand zwischenlicht et un « twilight world » se caractérise par une « uncertainty, obscurity, or decline ».

2 BARTHES, op. cit., p. 34.
des phénomènes. La figure de l’oxymore peut rendre compte de ce paradoxe. En effet, par un renversement jouant sur la polysémie, les ténèbres acquièrent les mêmes qualités que la lumière. Et l’oxymore se double de l’hypallage, qui attribue à darkness deux verbes d’ordinaire associés à light :

They climbed past a row of portholes, and Haroun let out an astonished gasp, because pouring out of the portholes came darkness – darkness glowing in the twilight the way light does from a window in the evening. The Chupwalas had invented artificial darkness, just as other people had artificial light! (H 150, italiques de l’auteur)

L’oxymore (ou paradoxisme) « darkness glowing » et l’hypallage du verbe « pouring out » construisent une inversion des propriétés de la lumière et de l’obscurité. Le renversement dans l’absorption métonymique de la lumière par les ténèbres se mesure à la ressemblance frappante entre darkness et light : « The Chupwalas had invented artificial darkness, just as other people had artificial light! » Ainsi, la métonymie ouvre la voie à la métaphore. Darkness se substitue à light et acquiert métaphoriquement toutes les qualités de celle-ci : « la concomitance a été ménagée pour motiver la métaphore », ici « métaphore-cause1 » et opératrice de synthèses. Cette porosité de la frontière entre les deux Pays se reflète dans le signifiant même. Chup et Gup obéissent au même paradigme et ne diffèrent que d’une lettre tout en étant antonymes, en hindoustani : Gup signifie « bavardage » et Chup « mensonge ». Ce parallélisme se poursuit dans l’histoire préférée de Rashid : « The Tale of the Moody Land » (H 48). « Moody » connote à la fois le tempérament et l’absence de permanence. Cette histoire a valeur cataphorique : elle porte à l’extrême le compromis idéal que souhaite Haroun pour la Lune Kahani, qui est d’alterner le jour avec la nuit, pour que Chup reçoive aussi les rayons du soleil. Elle se range dans l’esthétique baroque de l’inconstance, où le poids sémantique de chaque terme (day et night) se renforce de son opposition aux autres alors que le fossé initial entre les deux se comble.

1 GENETTE, « Métonymie chez Proust », in Figures III, op. cit., p. 50 (italiques de l’auteur).
L’eau, vecteur du baroque, anime l’inanimé et fait des courants d’histoires, ces composés métaphoriques, des ondes vivantes et fécondes. Seule la permanence du flux peut faire de chacun des Streams la « métaphore vive » chère à Ricœur. Le désordre baroque des eaux montre métaphoriquement une certaine « entropie du langage » et du monde par l’entremise de la destruction lente et progammée des histoires. L’histoire pourrait se résumer à ceci : « It was a war between Love (of the Ocean [...]) and Death (which was what Cultmaster Khattam-Shud had in mind for the Ocean [...]) ». (H 125) Le récit a fait entrer le métaphorique « par la porte de la mort » et non « par la porte de la naissance ». En effet, Haroun voit d’abord l’effet de la désolation, dans un trajet allant de la « métonymie-effet » (à la surface de la mer), à la « métaphore-cause » (en profondeur, à la source). C’est la menace de la mort – littérale et métaphorique –, pour être plus exact, qui oriente le récit et qui plane sur la Sea of Stories. L’antithèse organise le conte : intermédiaire entre la contiguïté et la rupture, elle articule le métonymique et le métaphorique. La purification finale de l’Ocean of Streams scelle la sortie de l’entropie interne imposée à chaque histoire. Cette entropie est aussi externe, en ce qu’elle est contenue dans la question posée à Haroun par son voisin (Mr Sengupta, double de Khattam-Shud) et qu’il répète à son père : « What’s the use of stories that aren’t even true ? » (H 22, italiques de l’auteur). L’intérêt des histoires réside dans la constitution d’un entre-deux et d’une synthèse entre ce qui est et ce qui n’est pas, entre ce qui est vrai et ce qui ne l’est pas. Le salut de la Source, après le rétablissement de cette équivalence, prouve toute l’utilité de la « vérité métaphorique » de chaque story. La stratégie employée pour « raviver la métaphore » et sa double vérité sonne, pour Salman Rushdie, comme un coup de sabot de Pégase dans l’Hippocrène : après The Satanic Verses,

1 « It was in the colours that the best parts of the Stories in those Streams were encoded : their vividness, lightness and vivacity. » (H 122)
2 RICŒUR, op. cit., p. 362.
3 RICŒUR, ibid., p. 362.
4 GENETTE, op. cit., p. 50.
5 RICŒUR, ibid., p. 282.
6 RICŒUR, ibid., p. 363.

2) The Ground Beneath Her Feet, ou le « chant fractal » du monde

Ormus est l’avatar contemporain d’Orphée, dont le mythe4 est le mythe de la rupture et de la séparation : la séparation de sa bien-aimée Eurydice précède la séparation entre la Terre et son autre, les Enfers. Surtout, c’est le mythe de la séparation entre la vie et la mort, le tout sans les retrouvailles promises. Le mythe indien de Sati et Kama a un dénouement contraire :

---

1 Todorov, Introduction à la littérature fantastique, op. cit., p. 43.
2 Selon le petit lexique en fin de livre, « Khattam-Shud means “completely finished”, “over and done with”. (H 218) »
3 « Kahani means “story” » (H 218).
4 Une fois de plus chez Salman Rushdie, la technique de l’amplificatio – et du déplacement – donne naissance à la fiction. Le mythe antique est transporté et transposé dans le monde moderne. Le Chant IV des Géorgiques de Virgile fonctionne alors comme la matrice du roman. Ainsi, The Ground Beneath Her Feet fonctionne comme le double métaphorique du mythe et ce que David Lodge dit d’Ulysses s’applique aussi, mutatis mutandis : « Ulysses, then, is a realistic or metonymic fiction, (about Bloom, Stephen and Molly) with a mythopoetic or metaphorical structure. » (Lodge, op. cit., p. 139). Ici, les noms de Bloom, Stepehn et Molly sont à remplacer par Ormus, Vina et Rai, avatars d’Orphée, Eurydice et Aristée. La métaphore (« a similarity between dissimilars »), qui se fonde sur l’analogie mythique, est structurelle en tant qu’elle « exerts control over the development of the narrative » et qu’elle s’impose ensuite globalement, aux dépens des relations métonymiques de continuité. (Lodge, ibid., p. 136, italiques de l’auteur).
la réunion a lieu et ce, de façon symétrique puisque c’est Sati qui sauve son amant Kama. Le
mythe indien est donc métonymique puisque fondé sur le rapprochement et la continuité
tandis que le mythe gréco-romain est au fond métaphorique.1 La vision du monde de Vina,
avatar d’Eurydice et de Sati, est fondée sur l’éclatement et le fracturing (GBF 343). Le chant
d’Ormus s’en inspire, qui est le chant de la fracture depuis la rencontre avec le double du réel,
à travers la fente qu’il entr’aperçoit dans l’avion dans un moment eschatologique. Ce « chant
fractal », pour reprendre l’expression de Mourad Khireddine, trouve son origine dans cette
expérience paroxystique et initiatique :

Le chant fractal est précisément la célébration du désordre inépuisable ou, selon une expression plus
appropriée, « du même qui n’est jamais pareil au même », autrement dit une image fracturée du réel, si
fracturée, si claire, si complexe que la parole le trahit au moment où elle le désigne.2

Ce vertige de la fracture qui habite ses compositions rappelle qu’il relève de l’indicible et
qu’il se dérobe sans cesse. Les métaphores ne peuvent que l’effleurer. Ormus est habité par
les forces de la discontinuité : cet instant de rupture de la couche externe du réel,
métaphoriquement conçue comme une membrane, étendue ou surface à percer qui rappelle le
« perforated sheet » de Midnight’s Children, fournit au roman son paradigme.

a) La catastrophe inaugurale : photographie

La première scène du roman est une scène de basculement dans la mort3, celle,
précipitée de l’héroïne Vina Apsara, avatar d’Eurydice. La zone de fracture est cette fois
ancrée dans la terre, dans les zones de subduction où les plaques tectoniques s’entrechoquent

1 Ormus Cama constitue par son onomastique syncrétique (Cama étant très proche de Kama) un complexe
méthorico-métonymique. Dans ce récit qui incorpore les deux mythes, Vina/Sati sauve Ormus/Kama de la mort-
coma tandis qu’Ormus/Orphée ne parvient pas à ramener de la mort Vina/Eurydice.

2 KHIREDDEINE Mourad, « Le chant fractal », in FERRARI et POIRIER (sous la direction de), op. cit., p. 22.
Mourad Khireddine emploie donc l’expression dans un sens particulier, qui lie la fracture au désordre. Le terme
fractal renvoie aussi aux fractales, objets appartenant aux « mathématiques baroques » (in DELEUZE, op. cit., p.
24), et dont la courbe est fondée sur la prolifération par fracture et réduplication à l’infini. Comme le « chant
fractal » tel que le définit Mourad Khireddine, il est tautologique.

3 La date de sa mort, le jour de la Saint Valentin 1989, est aussi la date du basculement dans la vie de Salman
Rushdie, condamné à mort ce jour-là par l’ayatollah Khomeini, pour avoir écrit et publié The Satanic Verses. Le
tremblement de terre agit donc métaphoriquement pour la propre vie de l’auteur.

---

1 Avant de traverser la membrane, Ormus murmure aussi : « Quake me » (*GBF* 253).
tous deux chantés par Vina, son chant devient rétrospectivement le chant de la rupture, le « chant fractal » du monde.

La description oscille constamment entre le métaphorique et le métonymique, entre la représentation verbale de la fracture et de la dislocation et la continuité métonymique du film et de la photographie. David Lodge place globalement le film du côté de la métonymie :

We move through time and space lineally and our sensory experience is a succession of contiguities. The basic units of the film, the shot and the scene, are composed along the same line of contiguity and combination, and the devices by which the one-damn-thing-after-another of experience is rendered more dramatic and meaningful are characteristically metonymic devices that operate along the same axis.1

La photographie est un art fondamentalement filmique en ce qu’elle fragmente et arrête les plans pour en faire des clichés. Photographie et cinéma ont donc en commun le même fondement syntagmatique. La sequence (GBF 13) est un ensemble recomposé dans le cas du film en tant qu’elle est une juxtaposition de plans passés en accéléré ; elle est décomposée dans le cas de la photographie puisqu’elle sépare les images qui se succèdent et figent le présent, et, dans ce lieu charnière entre les plaques terrestres, les sons. La position de la Villa Huracán – bien-nommée puisque le terme signifie en espagnol « ouragan2 » – est en marge, « on the Pacific coast ». Son isolement (« privileged isolation », GBF 17) en fait un lieu de passage articulant non seulement la continuité entre terre et mer, mais aussi la discontinuité entre les deux : « sandwiched like a magic kingdom between the jungle and the sea » (GBF 17). En dépit de la tentative de Vina de se rattacher à l’idée de la Villa Huracán comme espace de continuité (« the idea of continuity », GBF 17), c’est la rupture métaphorique qui prend le dessus. Point métonymico-métaphorique, la Villa est un lieu propice au déséquilibre tellurique. La catastrophe est inaugurale en ce qu’elle place la narration sous l’égide d’un médium de choix : la photographie. C’est ce prisme qui gouverne la représentation. La lentille de l’appareil photographique se substitue à la lentille de l’œil : la stratégie, inaugurale et

1 LODGE, op. cit., p. 84.
2 « Deep in the ocean echoes the roar of the huracán, the god of storms. » (GBF 454)
désormais systématique dans la narration, consiste, selon Rai, à « channelling all my powers of perception through my mechanical eyes » (GBF 17). Le transfert du mécanique à l’humain dans le syntagme « mechanical eyes » se fait par la médiation de la métaphore et de l’hypallage, puisque l’attribution adjectivale a été modifiée. L’appareil-photographique de Rai devient le prolongement de ses organes et de ses sens.¹ Celui-ci, narrateur-photographe, veut donner aux images la réalité médiate et silencieuse de photographies.

The silence, to be more exact, of photography, because that was my profession, so naturally it was what I turned to the moment of the earthquake began. All my thoughts were of the little squares of film passing my old cameras, Voight Länder Leica Pentax, of the forms and colours being registered therein by the accidents of movement and event. (GBF 13)

Le procédé à l’œuvre ici est la juxtaposition des copies aux originaux appartenant à la scène de désolation et de dévastation. La mémoire du narrateur, dans sa logique conjonctive, relie le passé au présent, dans une volonté d’immédiateté que met en relief la nominalisation initiale, dans la sequence qui ordonne les « accidents of movement and event » et qui fonctionne comme la passerelle entre deux arts voisins : « As I try to remember the exact sequence of events, I find that my memory has become a silent movie. » (GBF 13) Le silence, signifiant récurrent, qui revient dans le texte à six reprises telle une litanie, rappelle l’omniprésence de la mort.²

Here was the eternal silence of faces and bodies and animals and even nature itself: caught – yes – by my camera, but caught also in the grip of the fear of the unfoseeable and the anguish of loss.¹ (GBF 13)

Dans un essai devenu célèbre, Roland Barthes conçoit la mort comme l’apanage de toute photographie. Copie, trace du passé, elle fait du sujet un objet, ce qui est une première mort ;

¹ La substitution se répand dans d’autres d’expressions : Rai, quand il photographie, le fait en « swtiching off all [his] senses » (GBF 16). Finalement, c’est tout le champ sémantique de la photographie qui est convoqué.

² Ihab Habib Hassan voit dans le silence la métaphore de la littérature et une manière de combler le vide de sens : « Silence de-realizes the world. It encourages the metamorphosis of appearance and reality, the perpetual fusion and confusion of identities, till nothing – or so it seems – remains. » (HASSAN Ihab Habib, The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodernist Literature, deuxième édition, Madison, University of Wisconsin, 1982, op. cit., p. 13).

³ « Silence presupposes, at times, apocalypse, the dissolution of the known world, its history and persistence. » (HASSAN, ibid., p. 14.)
de plus, elle fait du sujet un spectre. Objectivation et spectralisation sont les deux lignes de pente qui mènent à la mort par la photographie :

Et celui ou cela qui est photographié, c’est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d’eidolon émis par l’objet, que j’appellerai volontiers le Spectrum de la photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu’il y a dans tout photographie : le retour de la mort.¹

Les participes passés caught (répété à deux reprises) et registered insistent sur le rapprochement opéré par la photographie non seulement entre les choses mais aussi entre le passé et le présent. Mémoire et photographie sont intimement liées dans leur manière de conjurer la perte² : toutes deux procèdent par effacement – par deletion dirait David Lodge – d’entité dans leur contexte initial pour les restituer dans un autre et les y conserver, aussi fidèlement que possible. Le métaphorique est bien ce qui déclenche le processus de la réminiscence ; en revanche, – et c’est là qu’intervient la photographie : « the expansion of any given memory […] is essentially metonymic³ ». Et ce, en raison de l’assimilation et des rapprochements que celle-ci opère. La photographie tente de lutter, par un processus fondé sur la continuité, contre la rupture causée par la mort et le silence qui en suit.⁴ La deletion est au fondement de la métonymie⁵ et par conséquent de la photographie. L’excès de la répétition du terme silence va de pair avec l’excès dans l’accumulation des éléments et s’organise selon une dialectique de la synecdoque qui joue sur le va-et-vient entre les catégories du tout et de la partie⁶. Le cadre limité du cliché ne peut suffire à représenter toute la réalité : Rai pointe son appareil dans toutes les directions afin de pallier le sentiment d’élaboration complète (loss,

² Le silence, la perte du son, les relient explicitement dans le texte : « I remember only silence, the silence of great horror. The silence, to be more exact, of photography » (GBF 13).
³ LODGE, op. cit., p. 115.
⁴ « the silence of a way of life at the moment of its annihilation » (GBF 13).
⁵ LODGE, ibid., p. 94.
⁶ « the eternal silence of faces and bodies and animals and even nature itself » (GBF 13). La photographie – et le texte – usent des mêmes moyens que le cinéma : « the synecdochic close-up that represents the whole by the part, the slow-motion sequence that retards without rupturing the natural tempo of successiveness, the high or low angle shot that « defamiliarizes », without departing from, that action it is focused on. » (LODGE, ibid., p. 84.)
GBF 13) et définitive : « I managed to point the lens in the right or wrong direction at the wrong or right time ». (GBF 13) Le but est aussi de montrer, de mettre sous les yeux, telle une hypotypose. Le texte se veut d’ailleurs réaliste dans le détail et joue sur l’illusion de la proximité, comme en témoigne le déictique *here* (GBF 13) en tête de phrase. Cette inscription dans la continuité entre le support du médium et le référent prouve que la photographie est un art fondamentalement métonymique. Elle fait dire à Barthes, qui s’inspire là des thèses de Sontag dans *On Photography* :

> La photographie est littéralement une émanation du référent. D’un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l’être disparu vient me toucher comme les rayons différés d’une étoile.¹

Le chiasme du couples d’adjectifs antonymes *right* et *wrong* dans la phrase précitée rappelle au demeurant la spécularité constitutive de la photographie : celui qui pointe ou qui regarde est aussi pointé et regardé. La vision du double de la réalité se répercute sur le spectateur. Barthes nomme cet « effet de réel », cet affect, le *punctum* :

> Cette fois, ce n’est pas moi qui vais le chercher […] c’est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. […] je l’appellerais donc *punctum* ; car *punctum*, c’est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d’une photo, c’est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais elle aussi me meurtrit, me poigne.)²

Dans le cas de la scène du séisme mexicain, qui constitue l’arrière-plan, en d’autres termes le *studium*³ du cliché, un détail vient perturber le regard : c’est le *punctum*, dont la force « souvent métonymique⁴ » repose sur la « coupure », ici incarnée dans la fracture du terrain. Le silence et l’horreur se déploient dans la scène avec une grande « force d’expansion », non seulement par la simple répétition des termes, mais aussi par l’esthétique de la rupture. La

---

¹ BARTHES, op. cit., § 34.
² BARTHES, *ibid.*, § 10.
³ BARTHES, *ibid.*, § 10 : « C’est par le *studium* que je m’intéresse à beaucoup de photographies […] car c’est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions. »
⁴ BARTHES, *ibid.*, § 19.
photographie s’inscrit ainsi dans un continuum qui semble se former pour lutter contre les forces de la rupture inscrites dans le métaphorique.

b) Fracture et suture

Plusieurs types de rupture interviennent dans la scène du tremblement de terre. La première rupture est celle constituée par l’avènement subit de la mort.

Depuis la Photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n’est jamais métaphorique ; et pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus, sauf à photographier des cadavres ; et encore : si la photographie devient alors horrible, c’est parce qu’elle certifie, si l’on peut dire, que le cadavre est vivant, en tant que cadavre : c’est l’image vivante d’une chose morte.1

Le lien entre la vie et la mort, au cœur de la photographie, est aussi central dans le mythe d’Orphée et d’Eurydice : celle-ci, morte, disparaît dans les Enfers, d’où Orphée tente de la ramener. De même ici, la série de clichés, à travers sa version textuelle, est une manière de faire ressusciter les morts et le passé2, référent « in the clutches of this hated metamorphosis, [...] transformation into a golden past that could never wholly be rebuilt. » (GBF 13) Le séisme, comme la photographie, laisse une marque indélébile. Le parallèle s’arrête là cependant, car le séisme est une fracture tellurique qui concentre toutes les ruptures. Dans le cours du texte, d’abord, qui fait se succéder le récit et la description ; puis, dans le récit, avec les ruptures chronologiques.3 Le temps est soumis à la discontinuité : il évolue sans cesse entre rapidité et lenteur. Par exemple, certains événements sont mentionnés a posteriori, comme l’ouverture des cuves de têquila (« to see the beginning of the tequila flood. The town’s many giant vats had burst », GBF 15), première conséquence de la propagation du séisme. Le plus-que-parfait détonne après l’utilisation exclusive du prétérit et a pour effet non

1 BARTHES, op. cit, § 33.
2 Barthes compare justement le photographe à Orphée : « Et surtout, imitant Orphée, qu’il ne se retourne pas sur ce qu’il conduit et me donne ! » (ibid., § 20).
3 De plus, le récit de l’événement s’arrête d’un coup pour laisser place à l’hypotexte virgilien dans le premier chapitre, et reprend pour être complété dans l’antépénultième chapitre : le récit s’interrompt page 18 pour continuer page 468. Le lien est la dernière phrase prononcée par Vina avant de mourir : « Goodbye Hope », adressée à Rai, dont le nom signifie « espoir ». Ses ultima verba sont un adieu textuel, temporaire mais long, au récit de la catastrophe. Le reste du récit, dans cet entre-deux, est une immense analepse complétive. (Sur les analepses, types d’anachronies, voir GENETTE, Figures III, op. cit., p. 89-105).
seulement d’accélérer le récit mais aussi d’avoir une valeur de rupture proleptique. La fracture est omniprésente, comme le silence, rupture d’un autre ordre. A l’instar d’Ormus, fasciné par le bord et les « gashes in the cosmos » (GBF 466), Rai, en tant que photographe, est constamment attiré par la fente du réel, décrite ici métaphoriquement comme un objet palpable et concret :

I always liked to stick my face right up against the hot sweaty broken surface of what was being done, with my eyes open […] and the rest of my senses switched off. […] That’s where I went for a long time I went for feeling, and truth. (GBF 14)

Ce qui importe c’est la vision, à l’exception de tous les autres sens. Seule compte, pour prendre une bonne photographie, d’être là au bon moment, au moment où tout se joue, à la charnière de la vie des êtres et des choses. Ce rift dans la plaque terrestre qui est photographié est le moment fractal par excellence : « A rift along the eternal frontier between the dry land and the sea » (GBF 471). Après les ruptures chronologiques, qu’elles soient narratologiques ou verbales, après la rupture eschatologique, intervient une fissuration générale de la surface terrestre qui se lézarde de part en part. Le temps s’interrompt devant les clichés, notamment celui, central, de Vina sur le point de mourir, qui arrête momentanément le cours du récit. L’instabilité est reine et témoigne d’un monde en train de vaciller. Les dalles de la rue sont en train de s’enfoncer dangereusement tandis que le visage de la chanteuse oscille entre deux émotions différentes, la colère et la peur, devant la force prodigieuse des éléments. Celle-ci a atteint les marges, c’est « a woman in extremis » (GBF 466), happée par une faille dans un rapt tellurique spectaculaire. Ce cliché est hautement symbolique du point


2 « Silence also betrays separation from nature » (HASSAN, op. cit., p. 13).

3 Barthes va jusqu’à dire que « la voyance du Photographe ne consiste pas à “voir” mais à se trouver là. » (op. cit., § 20)

4 Celle-ci est d’ailleurs qualifiée de Proserpine, dont le rapt par Pluton, dieu des Enfers, en fait une héroïne baroque, « le rapt et la métamorphose illustrant l’instabilité du monde ». (FERNANDEZ, op. cit., p. 116)
de basculement car il se situe le long de la ligne ténue entre continuité et discontinuité. Même le titre attire vers ce qui va arriver, tout en substituant l’avenir au présent – et tout en figeant éternellement le passé : *The Lady Vanishes* (*GBF* 467), par allusion au film d’Hitchcock – qui s’ouvre aussi sur une catastrophe naturelle – annonce sa mort tout en la montrant vivante. « Then the ground simply opens and eats her, like a mouth. […] The earth closes over her body, bites chews, swallows, and she’s gone. » (*GBF* 472) La comparaison (« like a mouth ») de la terre à une immense gueule¹, qui évoque le songe prophétique de Vina dans l’*incipit*, dans lequel elle était offerte en sacrifice au serpent légendaire Quetzalcóatl, dont la gueule menaçant de l’engloutir, construit une analogie entre la crevasse terrestre et la gueule d’un monstre, analogie fondée sur la ressemblance.² Une fois établie, l’opérateur de comparaison *like* disparaît et les verbes qui animent l’inanimé (*bites, chews, swallows*) s’accumulent, complétant alors cette vision métaphorique et tératologique. La fracture tellurique se mesure aux signifiants de la rupture : les participes passés adjectivés *decapitated* et *uprooted* disent l’étendue et la violence du désastre.³ Le premier associe métaphoriquement la nature à une gigantesque guillotine et le second renvoie à la poétique du migrant, puisqu’il s’agit ici de déracinement, donc d’exil, et par conséquent, de la rupture provoquée par ce transfert métaphorique. Surtout, c’est la surenchère du participe passé adjectivé *broken*, archi-signifiant de la fracture, qui est mise en scène.

The town looked like a picture postcard torn up by an angry child and then painstakingly reassembled by its mother. It had acquired the quality of brokenness, had become kin to the great family of the broken : broken plates, broken dolls, broken English, broken promises, broken hearts. (*GBF* 17)

L’anaphore du participe passé permet de rythmer cette discontinuité et de l’inscrire dans la lettre du texte, qui se lézarde comme la terre se craquèle avant de se fendre tragiquement. Le zeugme correspond à une rupture sémantique coordonnant deux mots ou deux syntagmes

---

¹ Le syntagme « the monster quake » (*GBF* 470) avait déjà préparé le terrain métaphorique.
² Dans un glissement synecdochique, la bouche s’efface derrière le corps de l’animal.
³ À la photographie s’ajoute l’art de la peinture: la désolation rappelle à Rai un tableau de Bosch. (*GBF* 473)
appartenant à des catégories différentes : ici, *broken* s’emploie au sens propre quand il qualifie le substantif *dolls* tandis qu’il s’emploie au sens figuré quand il est épithète de *promises*. Le champ fractal dans des termes tels que *prising apart, burst, exploded* (*GBF* 13) et *unhoused, bankrupted, unemployed* (*GBF* 16) s’étend et se complète dans une autre « métaphore diégétique »², ancrée dans le contexte. Comme la première, elle tire son origine d’une comparaison, puis se développe de manière autonome :

Pandemonium, city of devils and their torments, could scarcely have been noisier than that Mexican town, as cracks scurried like lizards along the walls of Don Ángel’s hacienda with their long creepy fingers, until it simply fell away like an illusion, a movie façade (*GBF* 13).

L’animation de l’inanimé (« inanimate objects animated », *GBF* 13) s’effectue par l’extension du « champ métaphorique » de l’animalité³ : après le tératologique mythique, les reptiles se substituent aux fissures avançant dans le sol et rompent le cours sémantique de la phrase. Enfin, la comparaison cinématographique vient se greffer sur le photographique. Elle renvoie l’épicentre du séisme à un décor de film et oriente la description vers la zone hybride située entre le rêve et la réalité. La catachrèse utilisée pour décrire les valises qui pleuvent du ciel⁴ opère l’articulation entre fracture et suture.

En effet, parallèlement au tremblement de terre, il se déroule une seconde catastrophe : le déluge de téquila qui s’échappe de la fabrique voisine. L’élément liquide s’oppose d’abord à l’élément solide : eau contre terre, mais aussi en tant que la première connotait la continuité et la seconde la discontinuité. Cette opposition des éléments s’inscrit dans les modes d’écriture que sont les modes métonymique et métaphorique. Le mode métonymique, incarné par le mode photographique et par l’inondation de la téquila, comble les failles de la surface du texte

---

¹ Cette série de participes passés (formés soit avec le suffixe privatif *un-* ou avec le signifiant latin de la rupture –*rupted*, du verbe *rumpere*, « briser ») rappelle la liste d’éléments symboliques de l’identité des victimes de l’explosion de l’avion au début des *Satanic Verses*. La même opération synecdochique est à l’œuvre, qui participe aussi du basculement du métaphorique vers le métonymique dans cette scène de la catastrophe inaugurale.


³ HENRY, *op. cit.*, p. 72 : c’est « un produit objectif et potentiel qui fait partie de la langue en tant qu’institution sociale. »

⁴ « [They] began to rain down from the sky » (*GBF* 13).
et du sol. La technique métonymique de la photographie est transposée dans la syntaxe : la contiguïté des choses et des images se reflète dans la liste des référents, énoncés dans des phrases courtes avec pour point commun toutes des nominalisations : « As pictures go, this one’s no different from the others : the torn hand, the intruding ocean, the uprooted trees. » (GBF 473) La nominalisation créer un effet de nappage, elle aplanit les aspérités et assimile les différences. De même, le tsunami d’alcool comble les failles en les remplissant une par une après son reflux : « the torrent of tequila ceased, the precious river poured away into the cracking earth » (GBF 17). Le lissage du flot de téquila, qui, après avoir été tumultueux, s’apaise et coule horizontalement ; il se double d’un lissage verbal. Toutes les irrégularités sont éliminées : le flot s’infiltre partout, dans les moindres recoins, et envahit l’espace du texte comme il s’engouffre dans les corps ivres de téquila : « such was the potency of the brew that those who swallowed mouthfuls of that angelic surf came up not only wet and gasping but drunk. » (GBF 16) Ce spiritueux, nouvelle matière métamorphosée en liquide destructeur par sa quantité excessive, s’empare de tout et replace l’espace du côté du versant métonymique. Le métonymique sature et suture à la fois par le biais de la dissolution du solide dans le liquide.
Troisième Partie : La dérive métaphorique

Chapitre Cinq : Métaphores de l’écriture

1) Supports de la représentation dans *Midnight’s Children*

   a) Corps / voile / page : lieux de morcellement et d’unité

   Deux dialectiques sont concomitantes dans *Midnight’s Children* : en premier lieu, celle de la continuité et de la discontinuité, qui s’incarnent dans celle constituée par la métonymie et la métaphore ; en second lieu, celle de l’inclusion et de l’exclusion, c’est-à-dire celle de la synecdoque et de la métonymie. Plusieurs tensions animent le texte, dont la figure centrale et inaugurale est le *perforated sheet*, qui marque de son empreinte le monde de la fiction. Il est le réceptacle de ces modes d’écriture qui correspondent aux trois tropes et gouverne la représentation. D’une part, selon le principe de la relation de contiguïté, il est mis pour le corps qu’il couvre, et découvre l’objet en un point unique, le trou. Temporaire, précaire, variant de semaine en semaine, celui-ci est transféré et déplacé à chaque fois à un endroit nouveau. La continuité et la *deletion*, telle que théorisée par David Lodge, fondent l’opération métonymique. L’opération est « metonymic in structure »\(^1\) et non dans la lettre même du texte. Car c’est bien des « relationships of contiguity in time and space, and of cause and effect »\(^2\) qu’il s’agit ici. La contiguïté concerne la proximité spatiale et temporelle puisque le corps de la patiente est près du drap, comme le drap est près du Dr. Aziz.\(^3\) De plus, la fréquence des visites augmente aussi. Parallèlement, augmentent les mentions du syntagme *perforated sheet*, ce qui en fait un *leitmotiv* et, par la médiation des *holes*, le fait participer dans l’esprit du Dr. Aziz, de la création graduelle d’un possible tout, d’une représentation qui

---

\(^1\) LODGE, *op. cit.*, p. 99.
\(^2\) LODGE, *ibid.*, p. 104.
\(^3\) « The Doctor was obliged to manipulate through the hole in the sheet… » (*MC* 22)
ne rêve que d’unité. Le père de la future mariée, Mr. Ghani, lance l’injonction qui inaugure ce fantasme :

« You will kindly specify which portion of my daughter it is necessary to inspect. I will then issue her with my instructions to place the required segment against that hole which you see there. And so, in this fashion the thing may be achieved. » (MC 19)

L’expression « the thing » est une litote qui en dit long sur les potentialités de la relation patiente-médecin. La chose, au sens quasiment freudien de « das Ding », ce creuset du désir, est à la fois un tout et ses parties. Le premier trou, découpé pour laisser entrevoir le ventre, puis, au fil des visites médicales, les autres zones du corps, érigent le corps en un assemblage de morceaux. En effet, selon Daniel Arasse, « comme dettaglio, le détail disloque aussi le tableau, non seulement en ce qu’il isole un élément où se noie le tout, mais surtout défait le dispositif » qui permet au regard d’embrasser la composition à une « distance convenable », pour que l’« “effet” » soit total.1 Le mouvement du détail est en fait double car il incorpore une dialectique du fragment. Le paradoxe du détail vient du fait qu’il met sur la voie d’une démesure des détails, qui appelle à reconstituer une unité : « comme particolare, le détail peut tendre à sortir de sa place » et, par là, faire proliférer les autres détails. Morceau, il contient en puissance le tout, et la « trace d’un programme d’action2 ». C’est le cas dans le regard du Dr Aaziz, dont le but est de former une image de la patiente à partir du trou dé-taillant. La métonymie préside à la représentation de l’être aimé. La tension constante entre le partiel et le total dans cette rencontre synesthésique et amoureuse possède un érotisme qui n’est pas sans rappeler celui qui naît de la lecture en général et de la lecture de ce chapitre en particulier.

Lire est finalement une activité fondamentalement synecdochique en tant que le lecteur veut venir à bout du partiel et du fragment pour atteindre la totalité, que ce soit celle quantitative, représentée par l’achèvement de la lecture et l’atteinte de la fin du livre, ou que ce soit celle qualitative, de la construction du sens, morcelé au départ et finalement fantasmatiquement

1 ARASSE, op. cit., p. 225.
2 ARASSE, ibid., p. 225.
total. Le sens point, s’efface, puis disparaît : il se dégage de la présence et l’absence, comme la métaphorique se fonde sur l’interaction entre le tenor et le vehicle.

L’endroit le plus érotique du corps n’est-il pas là où le vêtement bâille ? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n’y a pas de « zones érogènes » (expression au reste assez casse-pieds) ; c’est l’interruption, comme l’a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c’est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d’une apparition-disparition.1

D’autre part, une fois l’autonomie textuelle du drap établie,2 la multiplication des holes et leur profusion fait basculer l’espace du corps sur la surface du drap. Le va-et-vient constant entre les deux contribue à les unifier et à les mettre sur le même plan. Une hypallage par absorption dans le même champ sémantique permet d’opérer le passage du corps de la patiente au drap. Entre le drap mutilated et le corps de Naseem qui est sectioned3 (MC 22-23), le télescopage de l’attribution réunit les deux entités en un point commun et ouvre à ce moment la voie à la synécdoque. Après l’exclusion métonymique intervient l’inclusion synécdochique. C’est désormais le principe de la combination isolée par Jakobson, reprise par David Lodge, qui prend le relais. En effet, chaque partie est organiquement liée au tout, qui est la ligne d’horizon de l’ensemble des divers fragments : le détail « fait retour »4. C’est pourquoi succède une « profusion of synecdochic detail »5. Immédiatement, ce mouvement s’embralle, comme se multiplient les maux de Naseem, que Dr.Aziz doit venir examiner de plus en plus régulièrement.6

In those times, you see, the landowner’s daughter Naseem Ghani contracted a quite extraordinary number of minor illnesses […] ; and on each occasion he was vouchsafed a glimpse, through the mutilated sheet, of a different seven-inch circle of the young woman’s body. Her initial stomach-ache

---

2 Le drap devient une structure, « un ensemble autonome de dépendances internes », selon la définition de Troubetzkoy.
3 La polysémie du terme attire aussi l’attention sur les particules de sens contenues dans ce participe passé. La coupure inhérente en termes de signifié fonctionne sur le mode synécdochique de l’inclusion, quand la rupture est interne, et sur le mode exclusif de la métonymie, quand celle-ci est externe, comme dans le cas de l’internement d’un patient.
4 ARASSE, op. cit., p. 223.
5 LODGE, op. cit., p. 102.
6 Le temps se décompose d’ailleurs en autant de parties d’un même élément synécdochique, la concentration, employée au sens figuré ici, sans que le sens propre ne perde de sa pertinence cependant : « Time settles down and concentrates on the importance of the moment. » (MC 17)
was succeeded by a very slightly twisted right-ankle, an ingrowing toenail on the big toe of the left foot, a tiny cut on the lower left calf. (MC 22)

Ces quelques lignes, si précises dans leur description du corps à soigner, contiennent une série de synecdoques : les maux bénins de la jeune Naseem ne sont que des fractions d’une véritable maladie – des prétextes – ; la vue qui embrasse tout théoriquement (qui est donc « théorique » stricto sensu) devient le regard furtif, bref et intermittent du glimpse ; enfin, le corps s’imprime quasiment sur le drap, découpé en un cercle minuscule, double de l’œil. L’association corps-drap se trouve ainsi fondée définitivement ici par la fonction synecdochique, ici « particularisante », selon le terme employé par Tzvetan Todorov :

La synecdoque consiste à employer le mot dans un sens qui est une partie d’un autre sens du même mot, suivant l’un ou l’autre type de décomposition, l’une ou l’autre direction. Le fameux « voile » employé dans un sens proche de celui de « bateau » est une synecdoque matérielle particularisante ; « homme » dans un sens proche de celui de « main », généralisante, etc.

Le développement de la synecdoque se fait donc dans deux directions, vers le particulier, dans les trous, assimilés métonymiquement à des maladies, et vers le général. En effet, alors que l’isolement d’un point revient à se concentrer sur un élément, ces points-maladies « began to proliferate around the upper half » (MC 22), ce qui dessine un champ de la pathologie sur le drap. Si le drap était un texte, on dirait de cet ensemble formé par les points qu’il représente le champ lexical de la relation tactile et olfactive entre Dr. Aziz et Naseem. Les points de la maladie forment une cartographie de la fragmentation : aux substantifs portion et segment correspondent les participes passés mutilated, sectioned ou encore partitioned. (MC 18-23 passim). Ici, ce dernier participe passé, signifiant de la synecdoque, est à la croisée des

1 Ce drap sera taché de sang pendant la nuit nuptiale. Le sang, humeur vitale, est en même temps synonyme de mort, comme le mercurochrome, son double trompeur au deuxième chapitre. Le drap est aussi un voile que le Dr. Aziz gardera, comme une relique, dans un coffre. Le perforated sheet acquiert dans le texte un caractère sacré. En s’étalant dans le temps – les visites durent trois années – le drap possède sa vie propre et se dote d’une dimension surnaturelle, qu’il transmet aux parties du corps de Naseem. « In short : my grandfather had fallen in love, and had come to think of the perforated sheet as something sacred and magical » (MC 24). Ce drap parodique est à confronter avec son pendant réel, central dans la culture musulmane, c’est-à-dire le voile coranique, le purdah. Les femmes ne peuvent montrer leur visage à l’homme qu’elles vont épouser avant le mariage : cette condition est ici amplifiée et étendue à tout le corps.


La prolifération touche la syntaxe : comme les holes qui se reproduisent à l’envi, à l’identique, à divers endroits de la toile, le pronom which est aussi l’objet d’une multiplication et d’un surgissement anaphorique : « which the Doctor was obliged to manipulate », « which her father called Finger Rot », which made the skin flake », « for which Aadam prescribed ».

1 L’on pense aussi à l’humiliante comparaison faite par son professeur de géographie, Zagallo, au fort accent espagnol : « “ In the face of thees ugly ape you don’t see the whole map of India ?” ». (MC 277) Non seulement compare-t-il son nez à la péninsule de Ceylan en le lui pinçant, mais il lui arrache aussi un pan de sa chevelure.
2 MC 361
3 MC 522-523
4 MC 459, 461, 503, 507 et passim.
5 MC 364
« for which he gave a course of kaolin », « which required him to powder in » (MC 22-23).

Paradoxalement, cette surenchère fragmentaire déclenche l’autre versant de l’opération synecdochique, à savoir la dimension « généralisante », selon Tzvetan Todorov. La tension se situe donc bien entre la partie et la totalité, entre l’élément et l’ensemble. D’un coup, deux champs lexicaux antithétiques se côtoient, qui mèlent dans la même phrase le participe passé partitioned et le participe passé antonyme glued. Le symbole se loge dans cet espace hybride, à cheval entre la métaphore et la métonymie. Cette « metaphorical metonymy² » renvoie étymologiquement au sumbolon, le tesson de l’antiquité, partie contenant en puissance un tout. Fragment, il fait entrevoir la totalité en même temps qu’il signifie son absence. Marque du manque, il la conjure magiquement, ce que n’avait pas manqué de faire remarquer Salman Rushdie dans l’essai « Imaginary Homelands ».

Fragmentation made trivial things seem like symbols, and the mundane acquired numinous qualities. There is an obvious parallel here with archaeology. The broken pots of antiquity, from which the past can sometimes be reconstructed, but always provisionally, are exciting to discover, even if they are pieces of the most quotidian objects. (IH 5)

Le symbole est donc à la fois rupture (broken) et continuité dans la reconstitution (reconstructed). Le drap montre en dissimulant et s’inscrit donc aussi dans un entre-deux qui articule la tension à l’œuvre dans tout le roman, celle entre la fragmentation et la forme, entre la fissuration et la symbolisation, entre la métaphore et la métonymie. Deux pôles se dessinent symétriquement : celui de la dissémination et de la perte, et celui, inclus dans ce mécanisme, du remplissage et de la complétude. Celle-ci est le corollaire inévitable de ce déferlement des maladies-trous sur le drap et sur son ouverture-fermeture partielle :

So gradually Doctor Aziz came to have a picture of Naseem in his mind, a badly-fitting collage of her severally-inspected parts. This phantasm of a partitioned woman began to haunt him, and not only in his dreams. Glued together by his imagination, she accompanied him on all his rounds, she moved into the front of his mind. (MC 23)

¹ Il est bien nommé ici puisqu’il renvoie d’abord à la séparation (ici physique et nationale) et parce que le terme participe possède la même étymologie latine.
² LODGE, op. cit., p. 100. Celui-ci le nomme ailleurs « metoymic metaphor » (p. 107), dans la mesure où la métaphore peut parfois s’ancrer dans le contexte qui l’annonce et la motive.
Le champ lexical de l’unité se substitue à celui de la multiplicité: *collage, together, image* et son pendant et catalyseur, *imagination*, et enfin *picture*. Cette unité s’achève lorsque la patiente souffre d’une migraine : le dernier cercle découpé dans le drap est la pierre de touche1 de la construction mentale du corps de Naseem. Partis d’un centre vital, le ventre2, les trous se déplacent pour recouvrir finalement tout le reste. Le transfert entier du corps sur le drap correspond à la rupture opérée par l’image, par la cristallisation graduelle d’un tout. Il s’est produit, comme dans l’art, une interaction entre la partie et le tout, entre la forme et le détail qui permet à l’œuvre de se dégager dans sa totalité, et au corps d’être imaginé en entier. Les différents fragments deviennent un matériau qui est stocké, réactivé, géré et réorganisé pour pouvoir fonder un tout, en l’occurrence un corps.

Cependant, ce n’est certainement pas ici la seule présence de ces matériaux qui assure le dynamisme de l’œuvre. Seul le contact entre l’unité des caractères et le mouvement du tout est à même de métamorphoser ces éléments, car si le détail caractéristique est apte à recueillir le sens que la construction abstraite avait neutralisé, il reste bien incapable de porter ce sens à incandescence.3

Comme dans l’œuvre musicale, les fragments se succèdent et les *leitmotive* forment petit à petit un sens global.4 Ce qui est central c’est la dynamique de la relation détail-œuvre : elle seule, catalysée par l’imagination, et par un point de départ, – un *analogon*, aurait dit Sartre –, permet la construction d’un édifice, son montage (ou son collage) et la mise en marche de la dialectique. Ce procédé rappelle le rapport de Saleem à l’histoire, conçue comme une

---

1 Ce terme appelle en ce point une comparaison avec l’architecture (et la peinture) baroque. Le baroque est fondé, selon Wölfflin, sur le « lack of definition » au sens étymologique d’absence de délinéation stricte. Le drapé (« “accidental” drapery fold ») fait en sorte que « some parts of the composition remain hidden and one object overlaps another » de manière à ce que « the beholder is stimulated to imagine what he cannot see. » (WÖLFFLIN, *op. cit.*, pp. 32-33). Dominique Fernandez ajoute : « Thème du voile, typiquement baroque […] Le voile brouille les liniaments, place la vérité dans le flou. » (in FERNANDEZ, *op. cit.*, p. 45).
2 L’entreprise narrative de Saleem est placée sous le sceau de l’ingestion et de la digestion, et tourne métaphoriquement autour du ventre.
4 Saleem file lui-même la métaphore musicale quand il parle, dans un aparté métalittéraire et autoréférentiel, de la composition de son récit : « I wish, at times, for a more discerning audience, someone who would understand the need for rhythm, pacing, the subtle introduction of minor cords which will later rise, swell, seize the melody. » (*MC* 116)
virtualité formelle qu’il s’agit d’altérer et de réagencer\textsuperscript{1} : bercé par l’illusion selon laquelle il est à l’origine des événements de son pays\textsuperscript{2}, il reconstruit l’Histoire. Dans un épisode emprunté à un fait divers qui a fait date en Inde, il décide de lancer un avertissement indirect à sa mère, qu’il a surprise avec son amant Nadir le poète – et ce, grâce à ses dons de télétaphe – en révélant l’infidélité de Lila Sabarmati, dont les enfants sont ses camarades de classe. C’est l’« affaire Sabarmati », dont les conséquences seront désastreuses et loin de ce que Saleem avait prévu.


\textit{COMMANDER SABARMATI} (my note read)
\textit{WHY DOES YOUR WIFE GO TO COLABA CAUSEWAY ON SUNDAY MORNING?}\textsuperscript{3}

\textsuperscript{1} \textit{MC} 312: « rearranging history. »
\textsuperscript{2} \textit{MC} 314: « I was the puppet-master. And the nation performed my play. »
\textsuperscript{3} \textit{MC} 312.
complémentaire s’établit dans les deux sens entre le message que veut créer Saleem et celui qui est potentiellement là, pêle-mêle. Les fragments ordonnent et informent quelque peu les phrases que veut trouver Saleem. Ce processus met à nu le fonctionnement du langage, dans la sélection des unités signifiantes le long du syntagme. Progressivement, c’est toute une séquence – un pan entier – de l’Histoire et de la culture du sous-continent qui est dévoilé et représenta par des bribes, synecdoques de l’ensemble. A celle-ci s’ajoute des slogans publicitaires, reliques de réclames, qui viennent compléter le tout.1 En fait, cette entreprise vise aussi à attirer l’attention sur la nature de l’Histoire, masse informe offerte à toutes les virtualités et à toutes les formes de textualisation et de manipulation, que ce soient celles opérées par Saleem ou par le pouvoir politique et les médias. Elle est constamment remise en cause dès qu’elle semble être exposée comme vérité définitive, comme texte immobile et officiel qui ne prendrait pas en compte sa dimension de devenir2. Devant le monologisme de la propagande, le narrateur tente de retrouver son dialogisme originel puisqu’elle est fondamentalement dis-cours (du latin latin dis-currere) et méta-phore, et ne peut donc pas se recouper avec elle-même. Le corps de l’Histoire est ainsi recomposé dans cette migration-transposition à partir de ses constituants métonymiques à la faveur d’un collage dont Max Ernst donne cette définition :

La technique du collage, c’est l’exploitation systématique de la rencontre fortuite et artificiellement provoquée de deux ou plusieurs réalités étrangères dans leur essence sur une surface évidemment appropriée – et l’étincelle de poésie qui jaillit du rapprochement de ces deux réalités.3

Dans le corps de Naseem, l’imagination d’Aadam emprunte donc au collage et à la technique picturale, tout en ayant bien entendu son fonctionnement propre et son idiosyncrasie. Par exemple, il n’y a rien de « fortuit » et d’artificiel dans le choix et la sélection quasi-

1 Les réclames pour les films et les panneaux publicitaires envahissent l’espace textuel et surgissent intempestivement dans le récit, l’ancrant par là dans un réalisme métonymique.
2 MC 400 : « the story I am going to tell […] is as likely to be true as anything ; as anything, that is to say, except what we were officially told. »
métaphorique des divers fragments. Ensuite, leur assemblage métonymique par rapprochement et combinaison logique va contre l’idée de « deux réalités étrangères » puisqu’elles appartiennent toutes à un même ensemble, à sa voir le corps de la patiente. Qui plus est, le collage tel que le considère Max Ernst est plutôt métaphorique – la dernière phrase pourrait être une définition de la métaphore1 – tandis que le collage tel que le pratique Aadam est plutôt métonymique. Cependant, avec le collage tel que le décrit ici Max Ernst, il se dégage bien une « poésie » dans le résultat. Celle-ci jaillit de l’unité synthétique soudaine de la représentation du corps transformée en objet du désir. Qui dit montage ou collage, dit bien entendu temps. Un autre point commun serait par conséquent la métamorphose du temps d’une entité linéaire et vectorialisée en une entité plurielle et étoilée.

La fragmentation du corps de Naseem et de celui de l’Histoire montre que le temps, en plus d’être un espace diachronique qui se déploie dans la continuité, est aussi une entité synchronique, où tout se joue en même temps. C’est le temps du migrant, qui a cédé à la synecdoque en quelque sorte, qui est à la fois morcelé et total, ponctuel et global.

b) La synecdoque et le fragment

La synecdoque joue un rôle central car elle articule à la fois la métonymie et la métaphore. Elle est le résultat d’une double transformation tropique, selon Tzvetan Todorov : deux synecdoques se succèdent, qui donnent naissance à la métaphore. De partie en partie, le sens se déplace pour aboutir à une rupture complète avec le point de départ.

La métaphore, alors, n’est qu’une double synecdoque. Tout se passe, dans la métaphore, comme si un sens intermédiaire, la partie identique des deux sens en jeu, avait fonctionné comme synecdoque de l’un et de l’autre. Pour que les deux sens puissent être subsumés par le même signifiant (comme si ce n’étaient pas deux sens mais un seul), on procède « d’abord » à une représentation synecdochique de

1 Elle évoque en particulier celle donnée par Breton dans son Manifeste du surréalisme. Breton cite Reverdy, dans Nord-Sud, qui dit ceci sur l’image :
« L’image est une création pure de l’esprit.
Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique... » (BRETON, op. cit., p. 324.)
Dans le cas de l’interaction corps-drap, une double translation se produit, au sens vectoriel du terme, dans le processus synecdochique de la métaphore. Le drap est la métaphore du corps parce que tous deux ont comme caractéristique le fragmentaire. Comme le bouleau est la métaphore de la jeune fille par le partage de l’aspect synecdochique de la flexibilité, le trait qui unit le drap et le corps de Naseem, le fragmentaire, est synecdoque pour l’un comme pour l’autre. Ainsi, la métaphore se substitue littéralement à la synecdoque dans la projection du corps sur le drap. En suivant Jakobson, c’est l’espace sur lequel fonctionne le mode métaphorique. C’est en son sein qu’a lieu la projection du « principe d’équivalence de l’axe de la sélection sur l’axe de la combinaison. »

En effet, le drap est l’axe où se combinent les trous, qui équivalent aux différentes parties du corps. Chaque semaine correspond à une sélection particulière et fait donc apparaître le principe de la différence de manière tangible. Les irrptions des parties corporelles à même la surface du drap sont autant d’arrêts sur le champ des possibles de la corporalité de Naseem, et sur la question de l’équivalence et de la similarité. La combinaison par la reconstitution de tous ces fragments marque l’entrée dans la mise en forme de tous ces éléments à l’origine discrets. L’axe de la sélection se projecte ainsi sur l’axe de la combinaison. Le drap, symbole au sens lodgien de la relation entre Dr. Aziz et Naseem est le langage poétique de leur rencontre : avec lui, tout rapprochement passe nécessairement par une rupture. Ainsi, le charme qui naît de la conjonction du connu et de l’inconnu, finit par se rompre et le drap, parodie du purdah musulman, finit par tomber. Le basculement dans l’unité de la représentation globale scelle l’avènement du métaphorique.

---

1 Todorov, op. cit., p. 16.
3 L’Oxford English Dictionary donne plusieurs pistes : le terme purdah (dont l’étymologie ourdoue et parsie renvoie à pardah, « voile » ou « rideau ») diffère en tailles et en significations culturelles. Il peut être soit « [a curtain] serving to screen women from the sight of men or strangers », soit « a striped cotton cloth, or other material, of which curtains are made », ce qui correspond au sheet qui cache Naseem. L’extension métonymique du terme fait du purdah « the system of such seclusion [of Indian women of rank] » et jusqu’à la « (medical)
Revenons au fragmentaire : non seulement ce trait fonctionne pour le drap et le corps, et les lie métaphoriquement, mais il constitue aussi le récit dans son développement. D’abord, le drap blanc, surface vierge et lisse, rappelle la page à écrire : l’anglais, avec le terme générique *sheet* ne fait pas de différence (« sheet of paper » et « bedsheet », *MC* 21). Par un double mouvement de continuité et de discontinuité, l’écriture livre le récit dans une stratégie de différemment et de dévoilement mesuré et progressif.

Ce n’est pas là le plaisir du strip-tease corporel ou du suspense narratif. Dans l’un et l’autre cas, pas de déchirure, pas de bords : un dévoilement progressif : toute l’excitation se réfugie dans l’espoir de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l’histoire (satisfaction romanesque).

La vision fragmentée du corps de Naseem – à réajuster, à réordonner et à compléter sans cesse – s’apparente à la lecture du corps du texte, tissu qui révèle ses entrelacs et ses parties. Le calembour relie le drap et la page, et indirectement, le drap et le corps. Drap, page, corps et texte se joignent en s’incluant les uns dans les autres. La texture et la chair, la textualité et le textile forment un système et la synecdoque, en tant que mode d’écriture, régis les rapports internes des éléments. Dans deux synecdoques parallèles, le corps est au drap ce que le texte est à la page. Le drap, par la lecture qu’il implique, est lui aussi structuralement constitué de trous, en d’autres termes de continuités et de ruptures. Il est le lieu de rencontre entre l’axe de la sélection et l’axe de la combinaison. Leur mise en équilibre revient à construire le corps de Naseem et, comme dans le texte, à construire le récit de Saleem. Par le jeu d’une double synecdoque, le drap devient une métaphore du texte. C’est ce que Jakobson a appelé une « synecdoque métaphorique » : *pars pro toto*, il vaut pour et se substitue au texte. L’unité soudaine, après le laboureur de l’édification progressive de l’objet du désir, correspond à un...

---

2 Sa nature trouée, les espaces entre les paragraphes, les ellipses, les innombrables points de suspension, certains arrêts brusques de la syntaxe et l’utilisation constante des tirets font du roman une illustration du corps, lysé et divisé.
mouvement, sans transition aucune, vers l’unité et la complétude de la métaphore. En effet, le drap valant métonymiquement et synecdochiquement pour le corps, et le corps métaphorisant le texte, il est loisible de dire, de l’un comme de l’autre :

The literary text is always metaphoric in the sense that when we interpret it, when we uncover its « unity » in Ruqayia Hasan’s sense, we make it into a total metaphor : the text is the vehicle, the world is the tenor.¹

Le récit de Saleem obéit à la définition donnée par David Lodge du metaphorical discourse, selon lui « structured almost exclusively on the principle of similarity and contrast, dislocating and rupturing relationships of contiguity and combination.² » Il se développe à partir de la synecdoque, se greffe sur la métonymie et ouvre sur la métaphore. Les ramifications sont nombreuses car le même participe passé mutilated caractérise à un point donné Saleem, « mutilated by doors » (MC 37) et « brained by spittoons ». Ce déplacement de l’attribution renvoie dos à dos le narrateur et le drap, entités métaphoriques de l’un et de l’autre, métaphores réciproques en somme. Saleem est aussi « perforé », au niveau cutané s’entend : sa peau est une surface où l’entropie tourne en roue libre dans son corps en désintégration interne. Ainsi, la solution pour conjurer cette mort annoncée est de faire jouer le principe des vases communicants : à mesure que son corps et sa peau se fissurent synecdochiquement en de multiples parties et donc se vident, l’écriture s’efforce de compenser cette vacance par l’accumulation, le plein et le remplissage. La stratégie utilisée est celle de la « chutneyfication of history » (MC 548). Cette chutneyfication est également celle du livre. En effet, les trente chapitres de l’Histoire de l’Inde et de la vie de Saleem sont conservés dans des pots de pickles, une manière de figer une substance fluide et fuyante. Au fur et à mesure que Saleem se « vide » de son histoire, s’emplissent les pots, à la faveur d’une métaphore culinaire filée depuis le début, dès l’injonction, ensuite récurrente, faite au lecteur,

¹ LODGE, op. cit., p. 109. Tout au long du récit, les analepses et proleples sont légion : moteurs et principes métaphoriques (au sens structurel du terme), elles trouvent leurs incarnations métaphoriques dans le jeu « Snakes and Ladders ».
² LODGE, ibid., p. 101.

1 RICHARD, op. cit., p. 144 : « Car l’épice peut jouer deux rôles : négative, elle sert à recouvrir de sa gaieté, de son alacrité tout l’insupportable du goût ou de l’odeur fétides. […] elle essaie de faire revivre le mangeable ; elle glisse en lui, du dehors — un peu comme le faisaient les sauces, mais selon une logique inverse, puisque c’est du feu, non de l’eau qu’elle y injecte — les principes d’une saveur, les germes d’un désirable. »

2 GENETTE, op. cit., p. 56. C’est exactement ce que dit Saleem : « [memory] selects, eliminates, alters, exaggerates, minimizes, glorifies, and vilifies also. » (MC 253) La chronologie de la sélection et de l’exagération rappellent les processus métaphoriques et métonymiques.
d’un fantasme qui se loge dans la métaphore, et qui veut, par l’accumulation des analogies et des correspondances, resserrer les liens pour pouvoir accéder à un rapport non seulement métonymique, mais aussi et surtout synecdochique, c’est-à-dire organique.

As a people, we are obsessed with correspondences. Similarities between this and that, between apparently unconnected things, make us clap our hands delightedly when we find them out. It is a sort of national longing for form – or perhaps simply an impression of our deep belief that forms lie hidden within reality; that meaning reveals itself only in flashes. (MC 359)
Born amidst correspondence, I have found it continuing to hound me… (MC 360)

Les jaillissements intermittents du sens par éclairs, flashes et éclats, sont les avatars des holes découpsés dans le drap perforé. Ces avatars se situent sur la frontière entre la métaphore et la métonymie : ils sont non seulement le fruit des ramifications formelles du drap-paradigme, donc de la contiguïté, mais aussi les incarnations abstraites des trous. Le lexique de la fragmentation et de la complétude permet de faire réverberer l’esthétique mise en place dans le cadre du drap perforé. Laquelle se dévoile progressivement, comme elle dévoile son sens.¹
Selon un fantasme de globalité, le fragment, par son accumulation, est censé participer d’une représentation totale, la plus fidèle qui soit, de la réalité. De la même manière, Saleem utilise certaines techniques héritées du cinéma², médium que David Lodge place du côté du mode métonymique.³ Car le drap fait écran: comme le cadre de la photographie ou le plan de cinéma, il laisse une part de hors-champ où s’engouffre l’imaginaire. C’est donc, comme le cinéma, un médium synecdochique et métonymique, puisqu’il peut inclure et exclure. Par exemple, la technique du gros plan, « the synecdochic close-up that represents the whole by

¹ Le cadre du voile gouverne d’autres filtres de la représentation, comme le peep-show du funambule Lifafa Das, petite boîte renfermant une multitude de cartes postales censées représenter exhaustivement le monde. Ce peep-show agit par synecdoque comme un double utopique du monde. Une compulsion au détail anime aussi un peintre qui veut tout représenter dans ses tableaux, ce qui le conduit à une quête perpétuelle vouée à l’échec et à la mort, page 50 : « [His] paintings had grown larger and larger as he tried to get the whole of life into his art. “Look at me,” he said before he killed himself, “I wanted to be a miniaturist and I’ve got elephantiasis instead”! ».
² Le drap fait écran: comme le cadre de la photographie ou le plan de cinéma, il laisse une part de hors-champ où s’engouffre l’imaginaire. C’est donc, comme le cinéma, un médium synecdochique et métonymique, puisqu’il peut inclure et exclure.
³ LODGE, op. cit., p. 84: « This verisimilitude can be explained as a function of the metonymic character of the film medium. We move through time and space linearly and our sensory experience is a succession of contingencies. The basic units of the film, the shot and the scene, are composed along the same line of contiguity and combination. »
the part¹ » est symptomatique de l’oscillation entre l’un et le multiple, entre la partie et le tout. Les deux extraits qui suivent présentent deux images qui correspondent à deux techniques possibles de hors-champ. En effet, en appliquant les conclusions de Deleuze au cinéma et en les prolongeant un peu il est possible d’affirmer que « tantôt le hors-champ renvoie à un espace visuel, en droit, qui prolonge naturellement l’espace vu dans l’image ».² C’est le cas dans cette première description, qui joue sur les ressources de la synecdoque. Ce qui appartient au champ n’est que la continuité du hors-champ, qui est complémentaire. Le rapport entre champ et hors-champ est celui « d’un ensemble donné avec un ensemble plus vaste qui le prolonge ou l’englobe, mais de même nature. »³ Le rapport est alors de contiguïté : la prose suit le mouvement, du particulier au général, des doigts de la main jusqu’à la vision du grand-père tenant un tract.

Close-up of my grandfather’s right-hand : nails knuckles fingers all somehow bigger than you’d expect. Clumps of red hair on the outside edges. Thumb and forefinger pressed together, separated only by a thickness of paper. In short : my grandfather was holding a pamphlet. (MC 31)

Le second rapport entre champ et hors-champ est non par « relatif » mais « absolu »⁴, en ce qu’il renvoie à quelque chose de tout autre, en ce qu’il est loisible de substituer le hors-champ au champ, « l’ailleurs » à l’« à-côté »⁵ dans un ébranlement des catégories caractéristique du métaphorique.

Tantôt, au contraire, le hors-champ témoigne d’une puissance d’une autre nature, excédant tout espace et tout ensemble : il renvoie cette fois au Tout qui s’exprime dans les ensembles, au changement qui s’exprime dans le mouvement, à la durée qui s’exprime dans l’espace, au concept vivant qui s’exprime dans l’image, à l’esprit qui s’exprime dans la matière.⁶

Voici le second extrait, qui en plus d’être la description du dernier moment où William Methwold, en fait père biologique de Saleem, se trouve devant sa demeure, Buckingham

---

¹ LODGE, op. cit., p. 84.
³ DELEUZE, ibid., p. 306.
⁴ DELEUZE, ibid., p. 306.
⁵ DELEUZE, op. cit., p. 306.
⁶ DELEUZE, ibid., p. 306.
Villa, métonyme de l’Angleterre et de l’Empire. Son départ, associé à la « disappearance of the sun », et à son écho sémantique afterglow, renvoie au mot de la reine Victoria, qui avait déclaré que « the sun never sets on the British Empire ». Ce zénith est devenu nadir ici, et le hors-champ s’engouffre dans le champ, puisque dans cette vente de la Villa à la famille indienne de Saleem, c’est la fin du Raj qui se profile immédiatement, en 1947.

William Methwold raised a long white arm above his head. White hand dangled above brilliantined black hair ; long tapering white fingers twitched towards centre-parting, and the second and final secret was revealed, because fingers curled, and seized hair ; drawing away from his head, they failed to release their prey ; and in the moment after the disappearance of the sun Mr. Methwold stood in the afterglow of his Estate with his hairpiece in his hand. (MC 132)

Il est impossible de ne pas voir dans cette image une valeur métaphorique. Dans le mouvement du haut vers le bas de la main de William Methwold, quintessence de l’anglicité, dans sa maison qui tombe aux mains de Sinai, il faut y lire et y voir la chute de l’Empire. C’est l’ambiguïté de tout cliché : soit il est littéral et demande à être lu tel quel, « sans métaphore », soit – et c’est le cas ici – l’image tente de « sortir du cliché ».1 Il y a de nombreux points communs stylistiques, cependant, dans les deux paragraphes. Tout d’abord, les nominalisations et l’absence de ponctuation participent de la prédominance du visuel fondé sur la juxtaposition qui met sur le même plan des éléments différant jusqu’à en être antinomiques. Le mouvement des descriptions est le même : il hésite entre le tout et la partie. La structure A-B-A se retrouve dans les deux cas: corps entier – parties– corps entier. Dans le second passage, deux expressions a priori contradictoires sont placées côte à côte et seule une virgule les oppose : « pressed together, separated ». Ces deux verbes possèdent de surcroît certains phonèmes en commun : <p,s,t> et <s,p,t>. La similarité chiasmique au niveau du signifiant de cette succession formée d’une sifflante, d’une plosive et d’une dentale, atténue la différence au niveau du signifié. Les possibilités de représentation se multiplient, d’autant plus que l’animation de l’inanimé (« they failed to release their prey ») vient brouiller les

1 DELEUZE, ibid., pp. 32-33.
pistes. Enfin, l’incertitude entre le tout et la partie est maintenue jusqu’au bout et culmine dans le mot hairpiece, qui fait référence soit à une perruque ou à un toupet, soit proleptiquement à une touffe de cheveux, comme celle que le professeur Zagallo arrache de la tête du jeune Saleem. Celui-ci est constamment mutilated, comme l’était le drap : l’entonnoir est son paradigme narratif, comme l’entonnoir présidait à la découverte de l’amour pour son grand-père, qui, vidé par la perte de sa foi, recouvrait alors une certaine plénitude intérieure. Le drap est la charnière autour de laquelle s’articule l’échange. La synecdoque, marquée syntaxiquement par la juxtaposition et la succession de substantifs, qualifie son mode de rapport au monde.

There are so many stories to tell, too many, such an excess of intertwined lives events miracles places rumours, so dense a commingling of the improbable and the mundane! I have been a swallower of lives; and to know me, just the one of me, you’ll have to swallow the lot as well. (MC 4)

La métaphore est donc la première position tropique adoptée par Saleem ; cependant, son fantasme oriente le signifié vers un statut métonymique, tant sa volonté mégalomane d’incorporer le pays dans son écriture est forte. Le verbe swallow dit le mécanisme de l’absorption par synecdoque : d’où une déshumanisation du personnage suivie d’une objectivation. La pléthore d’éléments qu’il ingurgite fait du narrateur un monstre gargantuesque qui se repaît de ce qu’il absorbe au sens physique comme au sens métaphysique et poétique. Il applique la rhétorique du « drap perforé », qui libère le sens non d’un coup et en totalité, mais par éclats discrets et irradiants. Par transfert de proximité, il fait du lecteur son double, un autre monstre synecdochique confronté à la page-drap.

c) La rhétorique du « perforated sheet »

La stratégie narrative de Saleem, qui consiste à différer, s’identifie métaphoriquement au dévoilement opéré par le drap perforé, et l’associe métonymiquement à celui-ci :
Consumed multitudes are jostling and shoving inside me; and guided only by the memory of a large white bedsheet with a roughly circular hole1 some seven inches in diameter cut into the centre, clutching at the dream of that holey, mutilated square of linen, which is my talisman, my open-sesame, I must commence the business of remaking2 my life from the point at which it really began. (MC 4)

La synecdoque d’abstraction relie le concret et l’abstrait et les intervertit3 dans le participe présent clutching, qui dit le rapprochement métonymique et associe ce qui est disparate, la réalité et le rêve, à savoir le drap (décrit par une périphrase) et l’idée du drap. Une fois de plus, le jeu d’inclusion-exclusion est au cœur du fonctionnement métonymico-synecdochique du drap (open-sesame), qui donne sa loi poétique à la narration. L’identification objectivisante de Saleem au drap est renforcée par la série d’atteintes et de coups portés à son corps, qui scindent le récit, et qui non seulement rappellent les trous découpés dans cette toile, mais sont les équivalents des soubresauts politiques et territoriaux qui agitent le sous-continent. En Saleem foisonnent les histoires : réceptacle perforé des hommes et des récits, il utilise d’autant plus avidement le mode de la contiguïté infinie qu’il ne dispose que d’une « finite quantity of time » (MC 39) pour achever son œuvre.

And certainly Padma is leaking into me. As history pours out of my fissured body, my lotus quietly dropping in, with her down-to-earthis, and her paraxodical superstition, her contradictory love of the fabulous (MC 38-39)

Padma est ici décrite comme un lotus. C’est, à vue de nez, une métaphore. Cependant, la présence des adjectifs possessifs indique une proximité et une appartenance qui dénote non un processus métaphorique, qui nécessiterait dans ce cas-ci un déplacement catégoriel de l’humain au végétal, mais un rapprochement métonymique. Celui-ci est amené par un terme récurrent, leak, signifiant de l’entropie et de la métonymie, du brouillage des limites, qui se décline à travers le récit dans une série de polyptotes, dont ici le participe présent leaking. En

---

1 Perforate vient du latin per-forare, qui signifie « percer à travers » en un point particulier. Perforate est alors une opération métonymique en tant qu’elle enlève une portion à un ensemble.
2 La mémoire est, pour le narrateur, refondation métonymique et entreprise métaphorique de réminiscence.
effet, la rupture et la différence initiale se trouvent atténuées par le rapprochement opéré par l’identification onomastique entre la confidente critique de Saleem et la déesse du Lotus. L’identification se fait aussi par le biais de l’antonomase : « my lotus » transpose le personnage dans le règne végétal dans un trope qui relève aussi d’un processus métonymique, la plante étant mise pour, car associée, au nom et à la divinité. Le haut et le bas sont, de plus, juxtaposés, dans une succession de syntagmes paratactiques : « her down-to-earthy\(^1\) » et « love of the fabulous ». Le mouvement du haut vers le bas est évident dans le premier syntagme. C’est du bas vers le haut qu’il a lieu, dans l’engouement de Padma pour ce qui touche au surnaturel. La « descente » – l’« avatar » comme dirait le sanscrit – du divin au terrestre est motivée par une interaction constante entre les catégories. La métaphore s’ancre donc au niveau non seulement syntagmatique, mais aussi suprasyntaxique. Dans un contexte plus large, elle tient au fait que Saleem se plaît à rappeler que celle-ci tient son nom de la déesse hindoue, « the lotus goddess, whose most common appellation amongst village folk is “The One Who Possesses The Dung” ». (\textit{MC} 21) Il s’agit donc, selon la terminologie de Genette d’une « métaphore à fondement métonymique », ou « métaphore diégétique »\(^2\). Pour Saleem, le fondement métonymique vient donc après. Le choc catégoriel de la métaphore prend le dessus, puis est justifié \textit{a posteriori}. Le mouvement est ainsi celui allant de la métaphore à la synecdoque chez l’instance narratoriale. Au sein du récit, c’est l’inverse : il y a primat du mode métonymico-synecdochique, pour amener \textit{a priori} le mode métaphorique. La stratégie d’incorporation jette une passerelle spatio-temporelle qui mène à l’éléphantiasis et à l’emballlement de l’inclusion vertigineuse.

\begin{quote}
I am the bomb in Bombay, watch me explode, bones splitting breaking beneath the awful pressure of the crowd, bag of bones falling down down down, […] only a broken creature spilling pieces of itself into the street, because I have been so-many too-many persons, life unlike syntax allows one more than three, and at last somewhere the striking of a clock, twelve chimes, release. (\textit{MC} 552)
\end{quote}

\(^1\) Ce syntagme incorporant au demeurant le néologisme provenant de l’expression adjectivale à fondement nominal « down-to-earth ».

La métaphore initiale (« I am the bomb ») est diégétique au sens où elle est littéralement enchâssée dans le texte, dans le toponyme (« in Bombay »), qui rattaché par le jeu de la paronomase bomb/Bombay non seulement l’appareil explosif à la métropole, mais aussi, par le biais de la métaphore, le narrateur à la métropole. La rupture, marque du métaphorique, se déploie dans un champ sémantique au bord du polyptote (splitting, breaking, broken), et conduit à une désorganisation progressive et programmée. La perte entropique signifiée dans le participe présent spilling conduit ce système fondée sur l’inclusion-exclusion à se retourner contre la source de son impulsion initiale : « Yes, they will trample me underfoot, the numbers marching one two three, four hundred million five hundred six, reducing me to specks of voiceless dust » (MC 552). Celui qui phagocytaït ce qui l’entourait en le réduisant à la partie, en revient à son lot initial, celui, justement, de la partie et du miroir métaphorique de la nation. L’appartenance laisse place à l’aliénation, l’appropriation à l’expropriation, et ce va-et-vient incessant dont la charnière est la peau de Saleem qui se fissure et se craquèle au fur et à mesure, montre la frontière ténue entre la métonymie et la synecdoque : « On voit alors qu’à la limite toute métonymie est convertible en synecdoque par appel à l’ensemble supérieur, et toute synecdoque en métonymie par recours aux relations entre parties constitutantes.» La phrase imite presque celui d’une bombe: c’est le retour qui semble structurer les propositions. Ce sont d’abord les « bones splitting », puis le basculement synecdochique vers la « broken creature » qui marquent le compte-à-rebours. Puis, dans un nouveau retournement, reviennent les « spilling pieces », en écho aux os qui tombent « down down down » dans un rythme ternaire qui dépasse la binarité initiale fondée sur l’allitération en <b> (bomb/Bombay ; bones/breaking ; bag/bones). L’organisation syntaxique est fondée sur l’accumulation paratactique, où la seule séparation est une virgule, comme pour marquer le temps qui passe inexorablement. En ce sens, cette surenchère de propositions, qui se double

1 GENETTE, op. cit., p. 27.
d’un va-et-vient synecdochique entre le corps entier et le corps fragmenté, et entre le corps de Saleem et celui de la foule, a une valeur stratégique : celle du différemment. Seule la fin de cette période contient un connecteur logique (« at last ») précédé de la conjonction de coordination and et annonce la fin du compte-à-rebours, en écho au premier, dans l’avènement de l’Indépendance de l’Inde. Les propositions se raccourcissent pour ne contenir plus que deux, puis qu’un terme : « twelve chimes, release ». C’est le retour du temps, dont la continuité sous-jacente est structurale dans ce passage, jusqu’à l’interruption brutale et cathartique. En cela, une dernière fois encore, la rhétorique du drap perforé joue à plein dans la conclusion du récit. La fissuration du corps de Saleem pousse la fragmentation jusqu’au bout et fait basculer d’un bord à l’autre, du métonymico-synecdochique au métaphorique, puisque sa désintégration est totale : le morcellement uniforme et complet aboutit paradoxalement à l’unité dans le néant de la décomposition.

2) L’écriture-pan dans *Shame* : la séquence des châles

Dans *Shame*, c’est dans la séquence des châles que l’écriture se fait « pan », comme elle se faisait « drap » dans *Midnight’s Children*. La description des châles est un exemple d’*ekphrasis*, « morceau brillant, détachable (ayant donc sa fin en soi, indépendante de toute fonction d’ensemble), qui avait pour objet de décrire des lieux, des temps, des personnes ou des œuvres d’art*. C’est un ensemble autonome et autarcique qui se concentre sur la figure du mari honni, en l’occurrence Iskander Harappa, surnommé « Iskander the Great » en référence à Alexandre. Rani, sa femme, récemment assignée à demeure avec sa fille Arjumand, vit comme une recluse dans son domaine de Mohenjo.

---

2 Mohenjo est un nom à résonance forte, puisqu’il forme avec l’antique ville d’Harappa le berceau de la civilisation de la vallée de l’Indus (qui remonte aux deuxièmes et troisièmes millénaires av. J.C.). Il y a beaucoup d’ironie dans le choix de ce nom, synonyme de civilisation, car il a été totalement dévoyé et vidé de sa substance par des despotes sauvages comme Iskander.
son mari, elle entreprend d’enfermer l’Histoire et la vie de son mari dans dix-huit châles qu’elle va broder. Ceux-ci ont une valeur métonymique puisqu’ils sont censés incorporer une partie de l’Histoire et une partie de la vie d’Iskander – comme les pots de chutney de Saleem. Leur rôle est de préserver la mémoire. En cela, ils prennent une autre valeur, métaphorique, puisqu’ils sont des fragments, des symboles, dont le statut est métonymico-métaphorique selon David Lodge.1 Les dix-huit châles sont réunis sous le titre « The Shamelessness of Iskander the Great », en rapport avec la conduite éhontée de ce personnage, tribun patricien devenu monstre politique une fois Premier Ministre. Ils s’inscrivent dans la dialectique de l’absence de honte (shamelessness) et de la honte (shame) formée par Omar et Sufiya.

Ces châles sont doublement métonymiques, en ce qu’ils représentent tous une parcelle de shamelessness : de plus, ils sont une gigantesque amplificatio dans la mesure où elle constitue de multiples variations sur le même thème – d’aucuns diraient de ces châles, et leur transcription verbale, qu’ils sont de la broderie. Leur étendue est signalée dans une incise qui articule deux métaphores : les châles sont « those soft fields » (S 191) où vont pousser les « magical crops » (S 191) de l’art de Rani changée en sorceress capable de transformer cet espace de laine en un lieu de fertilité poétique.

Amplification est à prendre ici dans son double sens quantitatif et qualitatif : c’est à la fois le « développement » au sens classique, ce que Saint-Amant lui-même appelle […] « étendre » l’idylle ou encore « mêler des épisodes pour remplir la scène », et l’auxèsis ou amplificatio proprement dite de la rhétorique ancienne, qui consiste à grossir l’importance historique, morale, religieuse, etc., du sujet traité.2

Le levier est donc d’abord la métonymie, qui opère par contiguïté : ainsi, le fil utilisé pour broder évoque le fil de la vie dont se servent les Parques de la mythologie romaine, qui président à la destinée des hommes. De plus, la tapisserie rappelle deux exemples célèbres de tissage dans la mythologie grecque : d’abord, l’épouse d’Ulysse, Pénélope, qui défaisait chaque soir son ouvrage afin de différer sa réponse aux avances faites par ses courtisans ;

---

1 LODGE, op. cit., p. 100.
ensuite, c’est Philomèle, qui, violée par Térée qui lui a coupé la langue, raconte le crime en tissant l’histoire sur une tapisserie\(^1\). Certes, Rani se mure dans le silence et choisit de ne pas défaire ce qu’elle a achevé ; cependant, sa création a un but : les dix-huit châles serviront à dénoncer son époux renié. Enfin, ils sont enfermés dans un coffre et ont une destinataire : sa fille. Elle seul pourra y avoir accès. Les dix-huit châles présentent tous thématiquement des facettes du personnage. Les trois types d’*amplificatio* repérés par Gérard Genette sont à l’œuvre : le premier type, l’expansion (ou développement) consiste « à le gonfler en quelque sorte de l’intérieur en exploitant ses lacunes, en diluant sa matière et en multipliant ses détails et ses circonstances\(^2\). » Dans les châles consacrés aux claques et aux coups de pied (« the slapping shawl » et le « kicking shawl »), en référence à la violence intrinsèque et maladive du personnage, le bureau de l’ancien Premier Ministre est décrit jusqu’au moindre détail métonymique, la laine représentant jusqu’à l’étoile des stylos Mont-Blanc dont se servait Iskander. La technique est donc réaliste et le tissage essaime les détails en produisant les « effets de réel » chers à Barthes. Cependant, à l’intérieur du cadre métonymique, c’est le paradigme de la rupture en tant que contraste et antithèse qui semble organiser la représentation. Ainsi, la blancheur des « white stars » sur les stylos au nom dénotant la même couleur s’oppose chromatiquement à l’expression épithète « like black alps » (S 192). L’antithèse entre blancheur et noirceur, du « light and shade » (S 192), et de leurs connotations morales, prend une ampleur plus grande encore, avec le « white shawl » (S 193), qui dépeint tout en répétant à l’envi l’adjectif *white*, l’obsession d’Iskander pour la pureté associée à cette couleur : omniprésente dans les uniformes de la police, elle se réfracte phonétiquement dans le son <ai> présent dans le mot et dans des termes tels que *eyes*, *spikes* ou *blind*. Cette pléthore de la blancheur est aveuglante et, par prétérition, attire l’œil sur la noirceur du personnage, perceptible dans la violence verbale qui s’échappe de sa bouche, « as

---

\(^1\) OVIDE, *op. cit.*, v. 556-578.

\(^2\) GENETTE, *ibid.*, p. 196.
wide as the Abyss » (S 193), et dans les cernes du rival Raza Hyder qui va l’exécuter (« deep back circles around his eyes », S 194), pour apparaître enfin dans le dernier châle, dans une phrase brodée de fil noir, qui fait office d’épitaphe pour Mir Harappa, exécuté par Iskander. Les titres des châles sont un autre exemple d’écart, dans l’attribution : « the kicking shawl » ou « the hissing shawl » (S 192) sont des hypallages qui reviennent à animer l’inanimé. L’intention tire aussi son origine dans l’idée de rupture : broder les actions éhontées d’Iskander revient à s’éloigner du discours officiel et de la propagande. S’entrelacent la description rageuse et la voix de Rani, qui parle à sa fille, pour lui montrer le vrai visage du père que celle-ci vénère aveuglément. Ces châles, tissu continu, qui incluent toute une vie dans leur structure, sont une charge contre un mari indigne, une démonstration froide et argumentée de ses travers. L’éloquence de ce morceau de bravoure, que ce soit l’objet tissé ou sa transcription verbale, le texte-tissu, implique l’usage d’une rhétorique non seulement décorative, par définition dans une tenture de ce genre, mais aussi comme support fondamental du langage. « An epitaph of wool » (S 191), qui résume l’entreprise de Rani, est une « métaphore diégétique¹ » dans la mesure où les châles sont réalisés pour blâmer un condamné à mort et salir sa mémoire posthume : la métaphore s’appuie ici sur epitaph, métonyme de la tombe, terme lui-même métonyme de la mort. Les dix-huit parties de cette tirade brodée deviennent des substituts de textes ou de discours épidictiques dans la mesure où la laine se substitue aux mots. Le bruit se substitue au silence et l’espace tissé prend une dimension fondamentalement vocale. Les allitérations et les assonances fusent pour rendre les bruits que couvrait et renfermait le bureau d’Iskander : « silver-threaded whispers susurrated across the cloth : Iskander and his spies, the head spider at the heart of that web of listeners and whisperers » (S 193). Les sifflantes contenues dans le verbe susurrated, qui dit avec mimétisme la communication murmurée doucement et furtivement, mais assez fortement pour

qu’on l’entende, se réverbèrent phonétiquement dans les signifiants silver, spies, spider, listeners et whisperers. Chaque châle est l’affleurement de ce qui était resté enfoui, de ce qui avait été tu pendant trop longtemps. En cela, chacun d’eux a un fondement synecdochique puisqu’il est la manifestation tardive et partelle d’un tout caché et secret. D’où un déversement proliférant de mots, d’où un torrent de jurons et d’obscénités prononcées par Iskander, d’où un excès de représentation, qui convoque tous les sens, dans un mouvement cénesthésique et synesthésique où l’œil est confronté à une « foetid violence1 » (S 193). La toile des espions et des réseaux souterrains mis en place pendant qu’il était au pouvoir évoque la toile du texte, qui se déploie de manière continue sur quatre pages et tient le lecteur en haleine d’un bout à l’autre. La tapisserie gagne en intensité avec le châle des élections : « it was an act of accusation on the grandest conceivable scale » (S 193). L’hyperbole de l’œuvre achevée rencontre l’hyperbole de l’ampleur et de l’ambition de la tâche à accomplir. Le deuxième type d’amplificatio « procède par insertion d’un ou plusieurs récits seconds à l’intérieur du récit premier. » Le premier par ordre d’importance est, selon Gérard Genette, « diégétique », et le second « métadiégétique2 ». Chacun des récits contés par les dix-huit châles constitue un récit dans le récit. Cette ekphrasis crée un effet de « mise en abyme » caractéristique du vertige baroque, et du « pléonasme dans le mode de la représentation3 », par cette double imbrication d’un récit dans le récit et d’une description dans la description, mais aussi par la surenchère de détails qui parsèment la page-tapisserie. Les rapprochements qui s’opèrent dans cette structure serrée (textuelle et textile), aussi bien sur le plan verbal que sur le plan du tissage, montrent que chaque instant a une valeur symbolique et générale. Le moment dénoncé dans la vie d’Iskander se répercute partout. L’esprit de Rani, qui signe son œuvre de son nom de jeune fille, Humayun, crée des juxtapositions constantes. Le littéral et le

métaphorique, le passé et le présent, le ridicule et le sublime se mélangent dans un déluge de couleurs et d’images : « vermilion cockroaches, magenta lizards, turquoise leeches, ochre scorpions, indigo spiders, albino rats. » (S 193) Une redistribution des couleurs et une nouvelle vision du monde biologique prend forme. Attribuer des couleurs apparemment arbitraires aux animaux, par exemple le rouge vermilion aux cafards ou le bleu magenta aux lézards, revient à redécrire les choses sous l’angle de l’hypallage. Dans le cas des « albino rats », le blanc s’opposant au noir, c’est l’antithèse qui motive le changement, avec « sa synthèse forcée ou alliance de mots » contraires. Cette débauche de couleurs prend le pas sur la vraisemblance et indique un retour aux caractéristiques originelles de l’ekphrasis. En effet, au Moyen Age, le référent s’effaçait devant le vraisemblable, ce qui se produit ici :

A cette époque […] la description n’est assujettie à aucun réalisme ; peu importe sa vérité (ou même sa vraisemblance) ; […] seule compte la contrainte du genre descriptif ; le vraisemblable n’est pas ici référentiel, mais ouvertement descriptif ; ce sont les règles génériques du discours qui font loi. ²

La description s’éloigne à ce moment de tout réalisme métonymique dans un mouvement qu’il est loisible de qualifier d’hyperbolique et qui fonctionne par rupture opérant ici dans la représentation. Chaque syntagme est grammaticalement parfait, chaque adjectif étant épithète d’un substantif, qu’il accompagne en antéposition, conformément aux règles de la syntaxe anglaise. Cependant, violence est faite aux lois du langage, au niveau sémantique et biologique, dans l’usage d’adjectifs ne correspondant pas à la réalité.³ Deux bords du langage s’affrontent dans ce qui a tous les attributs de l’hyperbole, qui « rapproche comme par effraction des réalités naturellement éloignées dans le contraste et la discontinuité.⁴ »

L’hypallage permet aussi, au niveau syntagmatique, d’effectuer des alliances improbables. Ainsi, « her scrupulous needle » (S 192) permet d’accumuler la laine et les signifiants dans le

---

¹ GENETTE, « Hyperboles », in Figures I, op. cit., p. 251.
² BARTHES, op. cit., p. 170.
³ BARTHES, Le Plaisir du texte, op. cit., p. 13 (italiques de l’auteur) : « Comme dit la théorie du texte : la langue est redistribuée. Or cette redistribution se fait toujours par coupure. »
⁴ GENETTE, op. cit., p. 252.
chas de l’aiguille, sans s’arrêter, dans le but d’exorciser ses démons et de se retrouver à elle-même, elle qui était perdue, rangée parmi les « mothballs of the past ».

Le terme *mothballs* s’inscrit dans le champ sémantique de la perforation et de la corruption qui entoure le « pan¹ » paradigmatique et métaphorique qu’est celui de la Partition de 1947. Celui-ci se décline d’abord en plusieurs variations : le voile que porte constamment Bilquis vers la fin de sa vie, qui tente de se protéger du « Loo wind ». Ce « black burqa », « veil or purdah » (*S* 208), trouve son pendant verbal et imagé dans le fait que celle-ci ne s’exprime plus que par des métaphores : « by now she was scarcely capable of speaking except in metaphor » (*S* 208). Cette étoffe en renvoie à une autre, métonyme de sa pudeur féminine : un « dupatta of modesty » (*S* 64) se colle miraculeusement à son corps à la faveur du hasard et du sang coagulé, et l’enveloppe après la destruction spectaculaire du cinéma de son père, surnommé « Mahmoud the Woman »². Cette pièce de mousseline, toile fine et vaporeuse, articule dans sa matière même les concepts de continuité et de discontinuité. Sa présence est contemporaine d’une rupture de Bilquis avec l’Histoire, qui se superpose à sa propre histoire (« stripped of history », *S* 63), tout en l’ancrant dans son passé, et en accentuant l’attraction exercée par les atours de la continuité, représentés par ceux qui ne sont ni des déplacés ni des migrants.³ Ces formes du pan renvoient à un paradigme : celui de la Partition représentée métaphoriquement en linge rongé par les mites, qui prolonge la rhétorique du « perforated sheet » dans *Midnight’s Children*.

This was the time immediately before the famous moth-eaten partition that chopped up the old country and handed Al-Lah a few insect-nibbled slices of it, some dusty western acres and jungly eastern swamps that the ungodly were happy to do without. (*S* 61)

¹ Le terme provient du latin *pannus*, « morceau d’étoffe » et peut signifier la « partie d’une surface » ou encore la « face (d’un objet) » (Le Grand Robert de la Langue Française, tome 5, deuxième édition dirigée par Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, p. 146), d’où l’équivalence métaphorique entre *pan* et *facette* du personnage.

² Ce moment apocalyptique annonce au demeurant le cataclysme final.

³ La métaphore filée du textile et de la broderie, « the brocades of continuity » (*S* 63), complète le champ sémantique du voile, auquel s’ajoutent notamment les syntagmes « wrapped in the delirium of the firewind » et « black shroud of womanhood » (*S* 68).
Les trous formés par les insectes articulent le dévoiement du texte fondateur de l’avènement des deux pays, l’Inde et le Pakistan. Cette corruption, coupure étymologique, s’incarne dans les signifiants de la brisure, en l’occurrence le verbe « chopped up » et le substantif slices. Le sous-continent en est réduit à un ensemble amputé de sa partie centrale, le Pakistan n’existant que sur les bords. L’attentat contre le cinéma Excelsior, qu’une bombe a frappé après la diffusion de films pour hindous (ungodly) et pour musulmans (godly), selon la transgression voulue par son père, greffe l’histoire de Bilquis à l’Histoire du pays qui va naître et pose en équivalence métaphorique la disparition de son vêtement et celle progressive de l’étoffe de la Partition. La béance à sa surface se répercute dans le tissu social et religieux, dans la division des cinéphiles (« movie-fans had been partitioned already », S 61) comme dans celle de l’armée (« The Army was partitioned like everything else, and Captain Hyder went west to the new, moth-nibbled land of God », S 67). L’étoffe renvoie donc métaphoriquement non seulement au pays, mais à ses composants métonymiques, les personnages des élites dirigeantes, auxquelles appartiennent non seulement Bilquis et son mari Raza, mais aussi son ennemi juré Iskander. Son inscription dans des châles rongés par les mites de l’Histoire confère au tissu de la Partition une réalité métaphorique.

Chacun d’entre eux correspond à un segment de la vie de ce dernier : en ce sens, chaque pan, par son titre, renvoie à l’axe paradigmatic du langage en sélectionnant un aspect de sa vie et de sa personnalité. Puis, une fois la rubrique choisie et établie, les combinaisons se développent par projection sur l’axe du syntagme et par la broderie des événements et des éléments : en chaque tapisserie, le principe de similarité se projette sur le principe de contiguïté. Le pan est alors l’intermédiaire entre le châle et l’écriture. De fil en aiguille, la biographie sélective d’Iskander, qui retrace les élections, qui dépeint sans aucune retenue la torture qu’il utilisait (et dont il est victime au moment de la création des châles) projette un parcours qui ressemble à un itinéraire dantesque inversé : non de l’Enfer au
Paradis en passant par le Purgatoire, mais le contraire. En effet, l’avant-dernier châle s’intitule *Hell* : il a une violence comparable à celui dont Rodin a sculpté les Portes, à celui qu’a peint Michel-Ange sur la voûte de la Chapelle Sixtine, ou encore à celui des dessins de Botticelli illustrant la *Divine Comédie*. Les syntagmes s’accumulent les uns après les autres, dans une nominalisation systématique qui donne à l’écriture-pan la même puissance visuelle qu’un tableau. La page se fait toile pour former un ensemble continu, comme les corps remplissant le châle, sans laisser une seule parcelle de vide.

Dans cette hypotypose, la mort est métonymiquement partout : dans la vision de « men without genitals », dans les « sundered legs », et dans le renversement de la vie en la mort. La substitution de l’une à l’autre se matérialise dans l’activité des morts (« the dead blotting out the memory of Raza Hyder’s governship »), la position des victimes de la torture, (« hanging upside down ») et dans la subversion (retournement étymologique aussi) des sourires, plaquées sur des prisonniers « grinning lifelessly with bullet-holes for second mouths ». Les corps et les parties du corps s’amassent dans cette broderie sur l’abject ; la couleur écarlate prolifère, rappelant au passage le célèbre roman de Hawthorne, *The Scarlet Letter*, dans lequel la couleur symbolise et métaphorise l’exclusion et la paria qui doit la porter à jamais. Ce dernier châle, « shawl of flesh and death », est le paroxysme de cette création hyperbolique. Ce réquisitoire qui utilise plusieurs ressources rhétoriques, comme l’anaphore du syntagme « the people » ou la gradation au sens propre et figuré (dans le sommet de l’art

---


2 « There it all was in scarlet, scarlet and nothing but scarlet » (S 194) et, en filigrane, dans la phrase « red embroidery rose scarlike » (S 193, nous soulignons).
qu’est le dernier châle, et dans le chemin à gravir, qui va du village de Daro à Mohenjo\(^1\), accumule les personnages et les arguments pour parvenir au lieu de l’exil pour Rani, Mohenjo, sa propre maison qui devient sa prison. Mohenjo, vallée où se balance un cadavre pendu, mérite là son origine étymologique : il signifie en Sindhi « Mont-des-Morts ». À ce moment, la description, qui suit la surface des tentures, creuse un trou dans ce qui était trop plein, excessif, trop complet. Ce cadavre tissé a été vidé de son cœur, de sa langue, de ses entrailles. Il n’en reste plus rien. De même, la fin de ce long récit fondé sur l’hyperbole s’achève sur le rien, sur le terme *nothing*. Cet épuisement du sujet, parallèle à l’épuisement de la parole de l’*ekphrasis*, correspond à l’achèvement des dix-huit châles, qui contiennent aussi l’appropriation de l’Histoire, retranscrite et transformée dans l’étoffe. Ils ont fait imploser, dans cette migration-translation, le mythe d’Iskander, personnage maintenant vidé de sa substance, à l’instar de Bilquis après l’attentat du cinéma : « She, whose life had blown up, emptying her of history and leaving in its place only that dark dream of majesty » (S 67). Ces quatre pages-pans sont un champ de bataille où s’affrontent différents extrêmes, différents bords :

Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire (il s’agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu’il a été fixé par l’école, le bon usage, la littérature, la culture), et un autre bord, mobile, vide (apté à prendre n’importe quels contours), qui n’est jamais que le lieu de son effet : là où s’entrevoit la mort du langage.\(^2\)

Dans un mouvement typiquement baroque, qui a su « ménager au sein de l’ordre le jeu brutal ou subtil du désordre\(^3\) », le contraste et l’antithèse entre le début et la fin sont saisissants. C’est une asymétrie bel et bien renversante entre la complétude et le vide.\(^4\) La toile tissée s’arrête sur le corps de Little Mir Harappa, pour la mort duquel Iskander est arrêté et jugé *in absentia*. Dans ce courant de conscience pictural, le champ lexical de la couture, c’est-à-dire

---

\(^1\) S 195.


\(^3\) GENETTE, « D’un récit baroque », *op. cit.*, p. 221.

\(^4\) La structure chiasmique, organisée sur plusieurs lignes, (« nothing […] not […] not […] not […] nothing », S 195) le confirme.
la toile, la laine, l’aiguille, fonctionne comme une double métaphore filée. D’abord sur le plan de l’*ekphrasis* mais aussi sur le plan du contenu, puisque tout ce récit tissé se substitue à la représentation habituelle et traditionnelle d’Iskander Harappa. Comme pour son jugement et son procès – qui se déroule en son absence –, cette métaphore *in absentia* est bien « la substitution [qui] occulte le rapprochement* 

Le métaphorique s’appuie dans cette séquence sur le métonymique et se déploie grâce à la médiation de l’hyperbole et de l’*amplificatio* textuelle.

### Chapitre Six : Rhétorique de l’excès

1) La course entropique et métaphorique encadrée par la *discordia concors* dans *The Moor’s Last Sigh*

Les signes d’emballlement se manifestent dans l’idée selon laquelle la multiplicité doit prendre le dessus. La spirale s’applique métaphoriquement à l’écriture qui s’évase, s’étend et accroche de plus en plus large. Bombay, Cordoue, l’Espagne de Boabdil, tout est décrit et mis sur le même plan, dans une dissolution des bords qui amplifie l’équation de la pluralité à l’infini. Tout semble se valoir : un « éléphantiasis » de l’équation et de la substitution règne, pour reprendre un concept-clé de *Midnight’s Children*. La métaphore est une forme d’équation en ce qu’elle met deux éléments, différant en tout, en un rapport d’équivalence parfaite par le truchement, explicite ou implicite, de la copule « être ». Cette compulsion de l’équivalence aboutit à une dissolution généralisée, dans les tableaux d’Aurora, et dans le monde de la diégèse. Au cours des décennies, l’œuvre de celle-ci évolue et la ligne est de

---

1 RICOEUR, *op. cit.*, p. 141.
2 « L’excès ne vient pas de la qualité, il survient dans la quantité : et il me semble que la quantité est une qualité du roman, au sens où elle peut donner l’idée d’une forme de sa démesure. Le réalisme est le lieu, si peu théorisable, où joue la quantité de manière impitoyable. La représentation du monde à laquelle prétend le roman réaliste confine dès lors à l’inépuisable. Le roman du XX* siècle prend diversement la mesure de ce réservoir sans fond, l’emplissant et le désemplissant, cherchant à rendre du visible plutôt que le visible, à renoncer à la représentation tout en la convoquant par les bords. » (SAMOYAULT, *op. cit.*, p. 15, italiques de l’auteur)
moins en moins vivace et distincte. Le paradigme n’est plus le tracé net de ses débuts : ses tableaux prennent alors une dimension de plus en plus politique et polémique. La phase la plus importante de l’œuvre d’Aurora se nomme les « Moor paintings ». Sa peinture chante la pluralité par l’entremise d’une technique consistant à faire s’interpénétrer et à faire fusionner les contraires. L’Espagne d’avant la Reconquista migre dans l’Inde du 20ème siècle, le sultan Boabdil se réincarne en Moor, son avatar contemporain, et l’eau et la terre sont en osmose :

There was no stopping her. Around and about the figure of the Moor in his hybrid fortress she wove her vision, which in fact was a vision of weaving, ore more accurately interweaving. In a way these were polemical pictures, in a way they were an attempt to create a romantic myth of the plural, hybrid nation; she was using Arab Spain to re-imagine India, and this land-sea-scape in which the land could be fluid and the sea stone-dry was her metaphor – idealised? sentimental? probably – of the present, and the future, that she hoped would evolve. (MLS 227, italiques de l’auteur)

Ce commentaire conceptuel de l’œuvre d’Aurora contient une interprétation qui convoque une catégorie textuelle : celle du tableau comme tissu, comme l’indique le polyptote du verbe to weave, « tisser » (wove, weaving et interweaving). L’image du textus convient bien à une toile et rappelle aussi que c’est de la représentation verbale d’une œuvre picturale dont il s’agit.


prolepses, anaphores et cataphores. Un point commun : la présence de l’eau et de la terre, dont l’union est le but obsessionnel. Cette union se fait dans la lettre, dans l’échange métaphorique (metaphor) des qualités respectives, la terre devenant fluid, et la mer stone-dry.

And in her vision of the opposition and intermingling of land and water there was something of the Cochin of her youth, where the land pretended to be a part of England, but was washed by an Indian sea. (MLS 226-227)

L’association d’éléments contraires et anachroniques est une forme de syncrétisme présente dans la lettre du texte, dans des termes récurrents tels que interweaving, intermingling, ou encore interpenetrating. S’appuyant sur l’image du papillon (MLS 227), insecte-métonyme de la métamorphose et de la pluralité, comme dans les Satanic Verses, comme vecteur du miraculeux et de la magie du réel, les tableaux, en images et en mots, font assister le lecteur à la quête d’un âge d’or perdu, celui d’une Espagne multiple, Babel heureuse et Jérusalem paisible. Le mythe de l’âge d’or, repris par l’Antiquité, est celui au cours duquel les hommes vivaient en harmonie avec la nature dont ils jouissaient sans labeur. Ce mythe effectue une triple migration dans le temps, dans l’espace et dans les modalités puisqu’il inclut la religion et la société d’après l’âge d’or justement.

La discordia concors est un concept utilisé par les auteurs anciens pour insister sur le fait qu’une alliance d’éléments, malgré le paradoxe de leur rapprochement et le désordre apparent, est prélude à l’ordre. C’est la forme sous le chaos, la concorde sous la discorde : « Harmonia est discordia concors ». Melissa C. Wanamaker, dans un ouvrage consacré aux Poètes Métaphysiques, montre que l’expression a un double sens en littérature : c’est tout d’abord l’unité d’une multiplicité, à savoir la métonymie, et ensuite, c’est le lien violent entre deux opposés, c’est-à-dire la métaphore.1 Ricœur considère en effet l’écart comme son postulat fondamental dans la modélisation qu’il effectue. L’écart est à la fois l’écart par

---

rapport à l’usage commun et l’écart entre le « véhicule » et la « teneur ».\(^1\) La *discordia concors* régule et organise ainsi leur réciprocité. Elle est, comme la métaphore, une « fusion », une « réconciliation » surmontant les oppositions.\(^2\) En effet, l’écart creusé dans le code lexical, est ensuite réduit par la métaphore.

C’est que la métaphore n’est pas l’écart lui-même, mais la réduction de l’écart. Il n’y a écart que si l’on prend les mots en leur sens littéral. La métaphore est le procédé par lequel le locuteur réduit l’écart en changeant le sens des mots, mais le changement de sens est la riposte du discours à la menace de destruction que représente l’impertinence sémantique.\(^3\)

Les deux écarts se trouvent annulées car deux opérations complémentaires ont lieu dans la métaphore. C’est le même processus à l’œuvre dans le fonctionnement de la seconde facette de la *discordia concors*.


Bombay, métonyme de l’Inde, est un centre qui attire tout vers lui et fait du reste une périphérie. « All-India » et « what-was-not-India » sont deux syntagmes composés qui démontrent verbalement, en voulant tout dire, la concaténation urbaine et géographique qu’est cette gigantesque agglomération indienne. Sa force centripète est aussi la force de la

\(^1\) RICŒUR, *op. cit.*, p. 73.
\(^2\) RICŒUR, *ibid.*, p. 310.
\(^3\) RICŒUR, *ibid.*, p. 195.
métonymie, qui embrasse les différences dans un mouvement continu et relie les pôles de
l’unité et de la multiplicité. Ce mouvement est fondé sur le flux et une métaphore filée
(filtrée ?), qui relie métonymiquement les eaux de la mer et les êtres : « what came across the
black water to flow into our veins » et « all rivers flowed into its human sea. » S’articulent
alors un enchaînement d’opérations métonymiques : Bombay est elle-même l’unité d’une
multiplicité et projette ce principe sur la totalité de l’Inde. Il est loisible de dire, avec David
Lodge, qui reprend là la théorie linguistique de Jakobson, que la métonymie est « the project
of the principle of equivalence from the axis of contiguity into the axis of selection »¹.
Bombay projette le principe de la partie pour le tout sur le paradigme que forme tout le pays.
Moor, dans cette métropole où il émigre, est le principe actif de la discordia concors, qu’il
perçoit dans l’amour qui abolit symboliquement les frontières entre les individus. Ce
phénomène relève de l’essence de la ville et la révèle.

But I still wanted to believe that the image of love as the blending of spirits, as mélange, as the triumph
of the impure, mongrel, conjoining best of us over what there is in us of the solitary, the isolated, the
austere, the dogmatic, the pure ; of love as democracy, as the victory of the no-man-is-an-island, two’s
company, Many over the clean, mean, aparthieding Ones. (MLS 289)

Le paradoxe du Many et du One, du « chaos » et du « quelque chose » respectivement, dans la
philosophie de Whitehead, est à rapprocher de l’analyse qu’en fait Deleuze en ces termes :

Le chaos n’existe pas, c’est une abstraction, parce qu’il est inséparable d’un crible qui en fait sortir
quelque chose (quelque chose plutôt que rien). Le chaos serait un pur Many, pure diversité disjonctive,
tandis que le quelque chose est un One, non pas une unité déjà, mais plutôt l’article défini qui désigne
une singularité quelconque. Comment le Many devient-il un One ?²

Pour Moor, au contraire, le One ne semble pouvoir s’épanouir que dans la « diversité
disjonctive » du Many, résolue dans la dialectique de l’harmonie des contraires.³ Cet idéal est
guidé par Aurora, qui fait de Moor l’avatar de la discordia concors : il devient l’emblème de

¹ LODGE, op. cit., p. 93.
² DELEUZE, Le Pli – Leibniz et le baroque, op. cit., pp. 103-104. Trois cribles sont proposés : « une membrane
élastique et sans forme », « un champ électro-magnétique » et « le réceptacle du Timée » : nous renvoyons à la
section « La membrane dans The Ground Beneath Her Feet » et, pour la chôra du Timée, à « La surtuerie
métaphorique dans The Ground Beneath Her Feet ».
³ FERNANDEZ, op. cit., p. 117 : « un des grands principes du baroque, la coincidentia oppositorum ».

258
la synthèse utopique qu’elle s’efforce de réaliser. Emblème, figure, symbole : Moor est en fait le symbole1 de la peinture maternelle et de l’idée qu’elle se fait de la nation. En lui, se rejoignent les motifs variés, comme les couleurs chatoyantes de son costume d’arlequin s’unissent dans le tissu de son habit. Dans le tableau, l’association d’éléments contraires et anachroniques se fait de deux manières : dans le patchwork des couleurs et des personnages, et dans la figure qui réunit toutes les tendances, dans le Sultan aux traits de Moor. Dans une série de portraits de Moor consacrée à l’Espagne de Boabdil, le narrateur est le principe de l’harmonie comme discordia concors. La syntaxe suit la juxtaposition picturale en intégrant chaque élément dans une longue liste de substantifs et de propositions reliées par deux conjonctions de coordination :

Aurora Zogoiby was seeking to paint a golden age. Jews, Christians, Muslims, Parsis, Sikhs, Buddhists, Jains crowded into her paint-Boabdil’s fancy-dress balls, and the Sultan himself was represented less and less naturalistically, appearing more and more often as a masked, particoloured harlequin, a patchwork quilt of a man; or, as his old skin dropped from him chrysalis-fashion, standing revealed as a glorious butterfly, whose wings were a miraculous composite of all the colours in the world. (MLS 227)

Ce qui unissait certaines toiles des périodes antérieures aux « Moor paintings », c’était la figure du couple formé par Aurora et son mari. C’est désormais leur fils, nouveau fil directeur et leur produit métonymique, qui prend le relais. Il est symbole à plusieurs titres : il représente, au sens originel, non seulement la totalité du tableau mais aussi la totalité de l’Inde. Le symbolon est un terme qui a trait à l’archéologie : tesson de l’antiquité, c’est une partie isolée et retrouvée dont l’assemblment et la réunion avec les autres permettra de reconstituer un artéfact.

On sait que le grec symbolon désigne originairement, comme nous l’avons rappelé plus haut, un rapport métonymico-synecdochique entre les parties, ou entre chaque partie et l’ensemble, d’un objet coupé en deux pour servir ultérieurement de signe de reconnaissance.2

1 « his […] rôle as a unifier of opposites, a standard-bearer of pluralism, […] a symbol – however approximate – of the new nation. » (MLS 303).
Il articule non seulement la partie et la totalité, la forme et le sens, mais aussi la métonymie et la métaphore. David Lodge le considère en effet comme relevant des deux à la fois. C’est, selon lui, une « metaphorical metonymy »\(^1\). Il est d’abord métonymique avant d’être métaphorique, car il représente la partie pour le tout, ou le particulier pour le général, \textit{et vice versa}. La métonymie étant une figure d’élimination, elle ôte un élément pour en garder un autre en le faisant exister tout seul, et ce, contre les lois de la logiques\(^2\). Le symbole, comme le tesson des poteries grecques, le \textit{symbolon}, rappelle le reste du vase qu’il constituait, tout en sortant de cette contiguïté pour devenir autonome et se substituer au tout dont il était la partie. En cela, il est métonymico-métaphorique. Ouvert, il incarne le « pluriel » du sens du texte « étoilé » dont parle Barthes dans \textit{S/Z}.\(^3\) Ce complexe métaphorico-métonymique subsume l’épars et le fragmentaire pour dépasser les oppositions et entrer dans la rupture propre à la métaphore. Moor, en tant qu’il est symbole, articule aussi la métonymie avec la métaphore, et par un procédé de substitution fondée sur la \textit{discordia concors} poussée jusque dans ses retranchements, il s’approprie la ligne directrice de l’art de sa mère pour devenir lui-même \textit{coincidentia oppositorum}. C’est la seconde forme de celle-ci : la « radical disjunction »\(^4\).

Melissa C. Wanamaker remarque que la \textit{discordia concors} telle que pratiquée en particulier par Andrew Marvell dans « On a Drop of Dew »\(^5\) repose sur la métaphore de la dissolution. Marvell’s resolution of opposites is literally dis-solution. To ease by death the tension that results from contrariety is an extreme response to life’s problems, but in their lyrics annihilation is Marvell’s answer to the horror of a discordant world. […] in a time man is locked within conflicting and mixed emotions that pull in opposite directions at once.\(^6\)

\(^{1}\) LODGE, \textit{op. cit.}, p. 100.
\(^{2}\) LODGE, \textit{ibid.}, p. 94 : « Metonymy is a figure of nonlogical deletion. »
\(^{4}\) WANAMAKER, \textit{op. cit.}, p. 12.
\(^{5}\) Les vers 19-26 sont cités par Camoens, le grand-père d’Aurora (\textit{MLS} 32) Ce poème qu’il apprécie particulièrement est construit sur la comparaison entre une goutte de rosée et l’âme. Cette comparaison se mue en métaphore au vers 19, l’âme étant tour à tour goutte et rayon : la métaphore prend une dimension oxymorique. La mise en place des couples de contraires intègre maintenant le haut et le bas, le ciel et la terre, et se décline dans l’opposition entre la lumière et les ténèbres. L’élévation de l’âme des morts vers le ciel et le Paradis, ménagée dans tout le poème, trouve son aboutissement dans le retour à la lumière originelle du Soleil, le dernier mot et dans la dissolution qui en résulte. Cette dissolution est la solution des antinomies.
\(^{6}\) WANAMAKER, \textit{ibid.}, p. 72 (italiques de l’auteur).
Dans le roman, ce qui est effectué, avant la résolution des oppositions par la rupture, c’est tout d’abord leur mise en présence conflictuelle sur le plan sémantique. Ainsi, avant la résolution-rupture de la métaphore, advient la juxtaposition de l’oxymore, « a violent yoking of opposites »\(^1\). La syntaxe crée les conditions du rapprochement tandis que le sens les éloigne. Le processus de la *discordia concors* se fait ainsi en deux étapes. Les lieux de l’enfance de Moor, qui sont tous des espaces baroques voués à l’oxymore, sont tiraillés entre deux extrêmes, selon le principe de la binarité.

At the dawn of the century she came on Great-Grandfather Francisco’s arm to Cabral Island, the first of my story’s four sequestered, serpented, Edenic-infernal private universes. (My mother’s Malabar Hill was the second; my father’s sky-garden, the third; and Vasco Miranda’s bizarre redoubt, his « Little Alhambra », was, is, and will in this telling become, my last. (MLS 15)

Les demeures se succèdent dans une accumulation mimétique qui, telle une coulée verbale, trouve son point d’orgue dans le syntagme *Edenic-infernal* qui concentre les antonymes du Paradis et de l’Enfer, tandis que l’expression oxymorique *sky-garden* file la métaphore de l’Eden et relie le haut et le bas, la terre et le ciel. Les oppositions sont intégrées dans un processus de lissage des bords et d’aplanissement des aspérités. Le terme de *dissolution*, dont la métaphore est le principal ressort des Poètes Métaphysiques et du récit, indique une tension entre deux états, l’un liquide, l’autre solide, et implique l’intervention de l’eau. Le mélange de deux éléments appartenant aux deux états différents, provoque une transformation, grâce à la disparition de l’élément solide, fondu dans l’autre. La dissolution se double d’un autre phénomène physico-chimique qui la prolonge, à savoir la *dilution* (MLS 363). Dans les deux cas, il y a mort d’un élément initialement en présence. La mort par noyade, qui advient à plusieurs personnages est le pendant ou le prélude de la dissolution. Deux personnages épris de transcendance morale et politique marquent leur refus de l’échec de l’absolu de l’élévation par la chute : Francisco se suicide en sautant d’une falaise et l’un des ses fils, Camoens, fait de même, des années plus tard, en 1939. Le retour à l’élément maternel est le premier pas vers

\(^1\) WANAMAKER, *ibid.*, p. 12.
la décomposition des corps et à terme la dissolution. La dissolution fait interagir deux états tandis que la dilution s’en limite au liquide, qu’elle accentue en quelque sorte. La *dilution* est une métaphore utilisée pour décrire le *modus operandi* de la ville de Bombay. Celle-ci est constamment en train de diluer les différences qui l’agissent et les divisions qui la travaillent : ses « *great powers of dilution* » (*MLS* 363) garantissent au demeurant sa survie. La métaphore est le seul trope à-même de rassembler la diversité la plus radicale, car elle va plus loin que l’oxymore : celle-ci conserve la marque de la dualité étalée sur deux signifiants sous un joug commun. Celle-là crée l’équivalence parfaite, au sens de la physique nucléaire : les deux relations sémantiques, les deux valences sont conservées à égalité : l’équi-valence implique donc une unité qui garde en elle la diversité. C’est ce qui se produit à Bombay, lieu de dilution par excellence :

What magic stirred into that insaan-soup, what harmony emerged from that cacophony! In Punjab, Assam, Kashmir, Meerut – in Delhi, in Calcutta – from time to time they slit their neighbours’ throats and took warm showers, or red bubble-baths, in all that spuming blood. [...] In Bombay, such things never happened. – Never you say? – OK : never is too absolute a word. Bombay was not inoculated against the rest of the country, and what happened elsewhere, the language business for example, also spread into its streets. But on the way to Bombay the rivers of blood were usually diluted, other rivers poured into them, so that by the time they reached the city’s streets the disfigurements were relatively slight. (*MLS* 350)


1 « Water claims us. It claimed Francisco and Camoens, father and son, They dove into the black night-harbour and swam out to the mother-ocean. Her rip-tide bore them away. » (*MLS* 67)

2 *Saan* signifie en hindi « humain ». Le terme est employé ici dans un calembour sur *saan* et *sane*, qui signifie bien portant et sensé, raisonnable, du latin *sanus*.

3 Le « Rivers of Blood Speech », tel qu’il est surnommé, est prononcé lors d’un meeting à Birmingham, le 20 avril 1968. L’expression n’apparaît pas telle quelle dans le discours : elle est en fait un emprunt à un vers de Virgile, qu’il cite, en utilisant le contenu comme une métaphore des luttes meurtrières causées par l’arrivée d’immigrés : « As I look ahead, I am filled with foreboding. Like the Roman, I seem to see “the River Tiber foaming with much blood.” » Ce discours suit le vote du Race Relations Act de 1968. Le vers virgilien est cité in extenso dans *The Satanic Verses*, page 186 : « Like the Roman the ferrety Enoch Powell had said I seem to see
La métaphore est reprise à la lettre et neutralisée dans le signifié : Bombay, comme l’Océan de la rivière des contes, est une forme dynamique qui accueille tout élément allogène et l’intègre tout en le renouvelant. Cette dilution n’est qu’une des facettes de la dissolution, qui s’incarne dans une négation généralisée de la « multiplicité bigarrée » chère à Michel Serres. La dissolution se subvertit en destruction pure et dure. La métaphore s’hypostasie ainsi sous cette forme, et le réseau isotopique de la dissolution s’étend et se pose en solution, en résolution des contraires, conformément à la logique de la discordia concors. Ce « réseau métaphorique1 » met en rapport plusieurs champs sémantiques qui s’entrecroisent dans le fond commun (la « teneur ») qu’est la ville de Bombay. D’abord, le champ musical, dans le jeu entre harmony et cacophony, variation de la discordia concors. Les dissonances du sectarisme ne semblent ainsi pas affecter la métropole autant qu’elles peuvent affecter le reste de l’Inde2. Ensuite, vient le lexique du poison et de l’épidémie, spread et inoculated étant des termes montrant la capacité de résistance de Bombay devant toute attaque, linguistique par exemple, de son système immunitaire. Enfin, se met en place le troisième champ, celui de l’eau torrentielle, avec pour conséquence la dissolution-dilution. Le décalage se produit d’une part dans l’attribution de propriétés aqueuses à des éléments urbains comme les rues, et d’autre part dans l’équivalence du sang et de l’eau. La métaphore provient de l’interaction

1 RICŒUR, op. cit., p. 307.
2 Le processus métaphorique, qui semblait constitutif de l’Andalousie médiévale, avec la mosquée de Cordoue devenue cathédrale, est dénaturé lors de la destruction de la mosquée d’Ayodhya, joyau de l’art moghol du XVIIe siècle, en 1992. Celle-ci, par son hybridité, était un avatar de la mosquée de Cordoue en ce qu’elle avait été construite sur un temple hindou. Le narrateur en rapporte le sac mené par les extrémistes hindous en filant la métaphore de la dilution : « Those who hated India, those who sought to ruin it, would need to ruin Bombay: that was one explanation for what happened. Well, well, that may have been so. And it may have been that it was unleashed in the north (in, to name it, because I must name it, Ayodhya) – that corrosive acid of the spirit, that adversarial adversity which poured into the nation’s bloodstream when the Babri Masjid fell and plans for a mighty Ram temple on the god’s alleged birthplace were, as they used to say in the Bombay cinema-houses, filling up fast – was on this occasion too concentrated, and even the city’s great powers of dilution could not weaken it enough. » (MLS 363)
entre le lexique de l’eau et son attribution à un autre liquide, le sang. La métaphore ne pose pas le terme *water* tel quel et se produit donc *in absentia*. L’équivalence entre *water* et *blood* n’en est que plus forte, car déduite implicitement, et la dualité entre les deux éléments s’abolit dans un retournement du sens.¹

La métaphore est alors un événement sémantique qui se produit au point d’intersection entre plusieurs champs sémantiques. Cette construction est le moyen par lequel tous les mots pris ensemble reçoivent le sens. Alors, et alors seulement, la *torsion* métaphorique est à la fois un événement *et* une signification, une signification émergente créée par le langage.²

La dissolution passe en premier lieu par l’incendie : c’est le même phénomène, transposé de l’eau vers un autre élément, le feu, qui efface les différences par leur annihilation entropique. C’est l’élément destructeur par excellence : il fait de tout ce qu’il touche de ses flammes, une *tabula rasa*. Par exemple, Epifania, à la mort de son mari, élimine tout ce qui lui est associé en faisant brûler la chapelle qu’il avait fait construire par l’architecte Jeanneret/Le Corbusier : « The day after her husband’s funeral Epifania had it all burned. » (MLS 26) Sa valeur cathartique est alors évidente : le feu purificateur est de surcroît une métaphore de l’Enfer. C’est aussi un principe oxymorique, dans la droite lignée de la *discordia concors*. Bachelard y voit d’ailleurs un amas de contradictions, tout comme Empédocle, qu’il cite, et qui le concevait comme le lieu de la synthèse entre la Discorde et la Concorde.³

Si tout ce qui change lentement s’explique par la vie, tout ce qui change vite s’explique par le feu. […] Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l’Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. […] Il est bien-être et il est respect. C’est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. Il peut se contredire : il est donc un des principes d’explication universelle.⁴

Le feu, comme Shiva, dieu de la création et destruction, est un principe vital et mortel. Il s’intègre dans l’économie du récit, d’abord dans le cadre des épices, qui assaisonnent les plats

¹ RICOEUR, *ibid.*, p. 141.
⁴ BACHELARD, *op. cit.*, pp. 21-22.
et les choses, mais aussi parce qu’il rythme, dans la narration, les nouveaux départs, et les fins. La fin des limites est la seule voie vers la fécondité et l’hyperbole. La fin de la Montagne aux Epices en est un exemple : son incendie est le paroxysme de la lutte fratricide entre les Lobo et les Menezes.

The scream brought Camoens to his senses. He jumped out of bed, killed the cockroach with a rolled newspaper, and when he went to shut the window there was a smell on the breeze that told him the real trouble had already started: the unmistakable odour of burning spices, cumin coriander turmeric, red-pepper-black-pepper, red-chilli-green-chilli, a little garlic, a little ginger, some sticks of cinnamon. It was as if some mountain giant were preparing, in a monstrous pan, the largest, hottest dish of curry ever cooked. (MLS 38)

La catastrophe est figurée en gigantesque festin gargantuesque à la sauce masala, au cours duquel le texte cuisine les mots et les mets pour faire du feu qui envahit les plantations une recette qui donne les secrets de la « cuisson » de la montagne. La fin de la plantation d’épices se change en processus décrit métaphoriquement comme une recette se déroulant au fil du texte. Le nivellation des éléments est mimé dans la prose par la mise sur le même plan syntaxique d’une longue série d’épices. L’effet est celui d’une accumulation dont l’ampleur est accentuée par les ajouts de style oral et les deux superlatifs finaux. La prose adopte le « langage relevé d’assaisonnements », tout en rythme, que conseillait Aristote pour la mimēsis dans sa Poétique. Et même la découverte macabre de corps crucifiés dans les champs de cardamome ou de corps brûlés au milieu des noix de cajou n’y fait rien : l’abolition de tous les contraires par cette négation généralisée qu’est l’incendie est bien transposée dans la diégèse, et la métaphore s’entend au sens propre. Un désordre vital et riche s’ensuit alors malgré tout : Belle fait ensuite renaître l’entreprise dont elle devient l’héritière, les cultures repoussent et la fertilité du sol revient plusieurs années plus tard, amorçant la reconquista de son empire et s’imposant comme la nouvelle reine Isabelle de Cochin, avatar de la reine médiévale. (MLS 44)

1 La force du rythme vient de la parataxe et de l’alternance entre le binaire et le ternaire, selon la longueur des syntagmes.

La dissolution a lieu sous une deuxième forme, celle du sang. Ce liquide, signe de vie et de mort, est le symbole de la fin et de la réduction au néant, variation de la métaphore de la dissolution : « O the vulgarity, the garish ambiguity of blood. How tawdry it is, how thin. […] We have been flattened; reduced. » (MLS 430) Ce liquide plus ou moins épais crée un effet de nappage et recouvre les choses en les lissant. Il s’inscrit dans le champ sémantique de la dissolution en tant qu’il appartient aussi à la fois à l’état liquide et à l’état solide. Liquide, il devient solide en se coagulant. D’hui, il devient sec. Le sang prend le relais dans la défaite du multiple en se propageant jusque dans l’écriture : « Blood smudges these words as I set them down. » (MLS 430) L’origine est double : le cœur de la restauratrice de tableaux, Aoi Uë, et le corps du peintre Vasco Miranda. Leur sang qui se répand sur la toile d’Aurora, The Moor’s Last Sigh, obscurcie la première et la seconde couche, qui contient une terrible vérité. La superposition et la verticalité, dans le palimpseste du tableau et dans la mort d’Aoi Uë, dont le cœur trouée d’une balle coïncide avec celui d’Aurora, se muent en horizontalité et en juxtaposition. Le sang recouvre et cèle (ou scelle) tout. Il masque la vérité comme il se dissout dans le grain de la toile et s’insinue dans ses moindres détails. Le corps de Vasco Miranda explode littéralement, libérant un torrent de sang. La profusion du sang évoque des eaux jaillissant avec force et violence, dans un champ sémantique du déluge.

Then he simply burst. There was a gurgling in him, […] and the tides of his blood were unleashed, they poured from his nose, his mouth, his ears, his eyes. – I swear it! – Bloodstains spread across the front and rear of his Moorish pantaloons, and he fell to his knees, splashing in his own, and fatal, pools. There was blood and more blood, Vasco’s blood mingling with Aoi’s, blood lapping at my feet and running away under the door to drip downstairs and tell Abraham’s X-rays the news. – An overdose, you say. (MLS 432)

L’hyperbole, l’overdose, provient des verbes utilisés pour caractériser cette hémorragie spectaculaire: pour, spread, ou running away dénotent une activité entropique et une perte d’énergie considérable, dans la mesure où le sang, en tant que signifiant, signifié et référent, envahit l’espace. Son omniprésence est perceptible dans la simple répétition du terme et dans le fait qu’une mer de sang vient, de ses vagues métaphoriques, lécher les pieds du narrateur.
La scène tire sa force mimétique de la surenchère de liquides et de fricatives, concentrées dans le nom verbal *gurgling*, et qui répandent ce motif sonore dans l’espace textuel. Les sonorités de ce gargouillement obstruent les autres et lissent la matière phonique, si malléable qu’elle s’y dissout, comme la toile se recouvre du sang coagulé du peintre, amant éconduit d’Aurora, qui emporte avec lui le message secret qu’elle avait enchâssé dans sa dernière œuvre, cachée par une autre qu’il avait peinte par-dessus : « When he died he lay upon his portrait of my mother, and the last of his lifeblood darkened the canvas. » (*MLS* 432)

Dans un troisième temps, la réalisation littérale de la métaphore de la dissolution se meut en destruction généralisée par le truchement de l’explosion, débauche d’énergie soudaine et totale. L’explosion a lieu à Bombay vers la fin du livre et met à plat la surface de la métropole. La fonction de l’explosion est double : en effet, non seulement la surface est affectée mais aussi la profondeur. La destruction de la ville est en effet la dissolution-résolution des tensions qui l’habitent. C’est une autre métaphore qui désigne la silhouette de Bombat : le palimpseste, ce parchemin que l’on gratte pour découvrir le texte caché sous la première couche, s’applique non seulement à celle-ci mais aussi au pays tout entier : « The city itself, perhaps the whole country, was a palimpsest, Under World beneath Over World, black market beneath white. » (*MLS* 184-185) Dans la version de Moor, il se limite à deux couches et fonctionne ainsi selon un mode binaire, d’opposition pure et simple. D’où sa dimension oxymorique et la quasi-nécessité, selon logique de l’harmonie des contraires du récit subvertie en négation de la multiplicité pour le primat de l’unité aveugle, de la fusion entre le dessus et les dessous. Conformément au discours palimpsestueux, Bombay existe en deux versions : à la version aérienne correspond celle du bas, son symétrique inversé. En effet, la descente dans les bas-fonds de Bombay, dans le cloaque des geôles de la police ouvre au narrateur un nouveau monde : l’« Under World », baptisé aussi « Bombay Central », est la face cachée de la ville, le double du « Bombay Central » que Moor fréquente depuis toujours,
dans le monde du dessus, à l’air libre. La métropole s’organise ainsi selon un axe paradigmatique vertical, en réplique exacte de la ville du film *Metropolis* de Lang. Bombay est un espace antithétique tiraillé entre deux forces opposées : la force vers le haut et la force vers le bas, selon un axe vertical. Deux types de tropismes s’affrontent, qui exacerbent les contradictions. Deux formes d’extension sont à l’œuvre : la première correspond à l’amplification de la totalité. C’est l’hyperbole qui modifie métonymiquement les hommes et les choses. Voici Abraham Zogoiby, dont la tour qui abrite le siège de son empire financier et économique, évoque des hauteurs sublimes et les Jardins Suspendus de Babylone :

*RECALCITRANT, UNREGENERATE, PARAMOUNT: THE Over World’s cackling overlord in his hanging garden in the sky, rich beyond rich men’s richest dreams, Abraham Zogoiby at eighty-four reached for immortality, long-fingered as the dawn. (MLS 317, italiques de l’auteur)*

La répétition du suffixe *over-* et l’accumulation des superlatifs ont un objectif : le mimétisme du gigantisme qui caractérise le monde et la puissance d’Abraham. Tout est allongé syntaxiquement parlant, pour culminer dans l’adjectif composé *long-fingered*, qui décrit l’Aurore. Le terme renvoie bien sûr à sa femme, qui vient de mourir, en chutant de son jardin après avoir dansé pour manifester son opposition à l’Inde religieuse du festival de Ganpati, en l’honneur du dieu Ganesa. Le contraste est grand entre la force verticale qui attire vers le bas et ce passage qui tire vers le haut. C’est peut-être aussi une allusion, légèrement erronée cependant, à l’épithète homérique qualifiant habituellement l’Aurore, « aux doigts de rose » et non « aux doigts longs ». Plusieurs stratagèmes concourent pour étoffer les phrases dans la recherche d’une correspondance entre l’étoffement syntaxique, des mots et de leurs référents.

Le père est la figure qui semble dominer la partie supérieure de la ville. C’est une autre figure du père qui domine la partie souterraine de Bombay : Raman Fielding. Il est l’autre d’Abraham, qui a une face honnête et une face moins transparente. Tous deux sont des figures

---

1 La chute est d’autant plus vertigineuse pour Moor, qu’avant son arrestation par la police à ce moment de l’intrigue, qui le soupçonne du meurtre d’Uma, il se trouvait dans l’appartement de celle-ci, en haut d’un gratte-ciel.
du mafieux, à la tête chacun d’une pègre multiforme aux ramifications complexes. Au cœur de ce Bombay que découvre Moor, ce ventre inexploré\(^1\), il y a une armada d’ouvriers, créatures infrahumaines et lentes, travaillant nuit et jour pour maintenir le mode de vie de la population vivant en surface. La misère et l’immonde sont omniprésentes dans ce lieu qui est la pompe dont le mouvement de systole et de diastole anime en secret la métropole. Bombay est bien métaphoriquement un être vivant, personifié, doté d’un système organique. L’obsène au sens propre est partout, dans le grouillement des insectes et dans l’association du narrateur aux excréments. Les entrailles de la terre et les lieux à la limite de la civilisation comme les lupanars et les prisons sont des points focaux. Au grotesque du corps chiasmique de Bombay, qui sécrète des humeurs, produit des rats et des cancrelats, ainsi que des excréments, s’ajoute le renversement du haut vers le bas et de l’invisible au visible. Le monde dont l’existence n’avait pas pu être prouvé par la sœur de Moor, Mynah, se révèle au grand jour. Celle-ci, avocate des droits de l’homme et de la cause féminine, ne peut démontrer l’identité dissoute de cette population secrète.

They continued to be classified as phantoms, to move through the city like wraiths, except that these were the wraiths that kept the city going, building its houses, hauling its goods, cleaning up its droppings, and then simply and terribly dying, each in their turn, unseen, as their spectral blood poured out of their ghostly mouths in the middle of the bitch-city’s all-too-real, uncaring streets. (MLS 212)

Le sang et la métaphore filée de la spectralité des personnages participent tous deux de la dissolution qui affecte les individus du Bombay souterrain. Comme la ligne métamorphique des toiles d’Aurora, lieu du passage du métonymique au métaphorique, et espace de l’amplificatio, ce lieu étrange est peuplé de créatures fantastiques. Ce second type de tropisme est une extension partielle : l’hyperbole s’attaque ici à la partie. Dans l’obscurité permanente du commissariat où amené le narrateur, l’Inspecteur prend les traits du dieu à tête d’éléphant Ganesh et les officiers se transforment en serpents venimeux :

\(^1\) « It is the stomach, the intestine of the city. » (MLS 287)
I was led down dim corridors stinking of excrement and torment, of desolations, by whip-cracking men with, as it seemed to me, the heads of beasts and poisonous snakes for tongues. Either the Inspector had left or else he had metamorphosed into one of these hybrid monsters. I tried to ask the monsters questions but their communications did not extend the physical. […] After a long while I found my way blocked by a man with – I narrowed my eyes and peered – the head of a bearded elephant, who held in his hand an iron crescent dripping with keys. Rats scurried respectfully around his feet. « To this place we are bringing godless men like you, » said the elephant man. (MLS 286, nous soulignons)

As roaches crawled and mosquitoes stung, so I felt that my skin was indeed coming away from my body, as I had dreamed so long that it would. But in this version of the dream, my peeling skin took with it all elements of my personality. I was becoming what had been made of me. I was what the Warder saw, what my nose smelled on my body, what the rats were beginning, with growing enthusiasm, to approach. I was scum. (MLS 288)

Cette plongée dans les profondeurs répugnantes de la ville, ce dénudement de la métropole, comme on dirait en électricité, se translate au corps de Moor et à son identité. Ce lien du métaphorique et du littéral et cette alliance de la surface et de la profondeur associent une fois encore Moor à Bombay. Cette identification aux ordures déclenche la métamorphose de Moor, prêt à une nouvelle vie. « I was scum » est une métaphore qui dénote ce réagencement
du personnage à la vie en-dessous, au service de Raman Fielding. Les deux Bombay évoluent dans des directions antagoniques : la solution de ce divorce apparent est la dissolution du tout.

La défaite du multiple, figurée dans les tableaux d’Aurora de la dernière période⁠¹, s’incarne dans la dissolution de Bombay. La *discordia concors*, belle synthèse des paradoxes, est détournée en négation et négativité absolues. L’empire bâti par Abraham Zogoiby, symbolisé par la tour Cashondeliveri, nouvelle version des Jardins Suspendus de Babylone, avant de s’effondrer littéralement, s’effondre métaphoriquement quand une enquête révèle l’étendue de la fraude et de la corruption. Son effondrement sur les marchés, et la ruine financière qui y fait suite, est comparé à la chute de la Maison de Usher dans la nouvelle du même titre de Poe (MLS 360), et préfigure littérairement sa chute réelle. Celle-ci advient lors de la destruction de Bombay par Tin-Man², ancien bras-droit de Raman Fielding, amoureux malheureux de Nadia Wadia et justicier soudainement marxiste, qui fait exploser les quartiers riches et la tour d’Abraham : c’est la métonymie qui gouverne le principe de destruction, qui s’effectue dans une série de combinaisons et dans la continuité, de parties en parties. À la destruction de Bombay s’ajoute celle de la maison des Zogoiby, qui abritait les tableaux d’Aurora.

Bombay blew apart. Here’s what I’ve been told : three hundred kilograms of RDX explosives were used. Two and a half thousand kilos more were captured later, some in Bombay, others in a lorry near Bhopal. Also timers, detonators, the works. There had been nothing like it in the history of the city. Nothing so cold-blooded, so calculated, so cruel. *Dhhaaaiiitiiyynn!* A busload of shoolkids. *Dhhaaaiiitiiyynn!* The Air-India building. *Dhhaaaiiitiiyynn!* Trains, residences, chawls, docks, movie-studios, mills, restaurants. *Dhhaaaiiitiiyynn!* Dhhaaaiiitiiyynn! Dhhaaaiiitiiyynn! Commodity exchanges, office buildings, hospitals, the busiest shopping streets in the heart of town. Bits of bodies were lying everywhere; human and animal blood, guts, and bones. [...] Was the city simply murdering itself? (MLS 371-372, italiques de l’auteur)

La désolation est marquée par la juxtaposition et les constructions paratactiques. La prose s’enfle de l’accumulation des onomatopées et des syntagmes, qui ne sont plus les syntagmes rallongés de groupes d’adjectifs-composés. Le style est plus posé, plus lent et s’appesantit sur

---

¹ « Aurora had apparently decided that the ideas of impurity, cultural admixture and mélange which had been, for most of her creative life, the closest things she had found to a notion of the Good, were in fact capable of distortion. » (MLS 303)

ce cataclysme final. L’explosion introduit pour la première fois l’axe horizontal dans la structure de l’agglomération. La nouvelle Bombay, défigurée, se dissout dans la vision communiste du personnage de Tin-Man. Ce qu’il reste à contempler, c’est une pléthore de morts, de personnages défigurés, de cadavres, d’explosions, c’est un désastre, dont il ne reste plus rien. Ce sont des éléments partiels, symboles d’une totalité déchue. C’est l’unité totalitaire qui ne preserve plus les individualités : c’est « the tragedy of multiplicity destroyed by singularity ; the defeat of Many by One » (MLS 408).

La *discordia concors*, solution et résolution des oppositions par la dissolution, se réalise en une métaphore qui se fige dans un sens littéral au fil des œuvres de plus en plus désenchantées d’Aurora, et de la vie de Moor. L’Inde infinie, réservoir secret de diversité, préservée dans une unité inclusive, est finalement exterminée dans une unité fondée sur l’exclusivité. La métaphore s’empare progressivement de tout, des êtres, de la ville de Bombay, et du pays. Elle menace aussi l’écriture en tant qu’activité. La dissolution est dissolution dans la mort qui encadre le récit.1 Cette métaphore centrale, qui régit finalement l’activité entropique de l’écriture et du monde de la diégèse, met l’accent sur l’altérité des choses, qu’elle fait percevoir avec une grande acuité. Mais c’est pour mieux l’abolir et faire *tabula rasa* du tout. L’hétérogénéité fait place à l’homogénéisation de la *discordia concors*. La « destruction que représente l’impertinence sémantique »2 de la métaphore, qui n’a pas lieu au niveau verbal grâce au garde-fou qu’est le trope, se trouve alors transposée dans le référent diégétique. Cependant, le garde-fou n’agit plus, car la métaphore, à mi-chemin entre le sens littéral et le sens figuré, a ici basculé, avec la dissolution, dans le sens littéral. Ce basculement

---

1 La biographie de Moor, qui s’étend du Chapitre Deux au Chapitre Dix-neuf, précède chronologiquement les Chapitres Un et Vingt, des pages 419 à 432. Ce dernier chapitre inclut la fin de la biographie et sa captivité. Les pages 432 à 434 suivent directement le Chapitre Un. Après la mort de sa famille dans l’explosion apocalyptique de Bombay, il s’exile en Espagne, où il est emprisonné dans la forteresse de Vasco Miranda, qui lui impose de faire le récit de sa vie. Moor acroche les feuilles des chapitres de sa vie comme Luther avait cloué ses quatre-vingt quinze thèses sur la porte de l’église de Wittenberg à la Toussaint – la Fête des Morts – de 1517.

fait imploser le processus métaphorique, fondé sur un malentendu et une ambiguité. Celle-ci n’a plus lieu d’être quand la dissolution s’empare de la diégèse et la destruction règne dans Bombay, faisant fuir le narrateur vers l’Andalousie. La métaphore, ce « court-circuit verbal » se court-circuite. Ce sabordage pourrait s’apparenter à un déni, à un suicide : ce soupçon existait déjà d’ailleurs dans la mort de Bombay : « Was the city simply murdering itself? » (MLS 371-372). Cette entrée dans le littéral, et la dissolution du sens figuré dans celui-ci, marque la fin de l’activité métaphorique, fondée sur l’interaction entre les bords constitués par le sens figuré et le sens littéral. Celle-ci n’a plus lieu et le doute n’existe plus. Toute dualité disparaît, qui était née de ce vacillement constant entre les deux bords. Le passage dans le sens littéral laisse place au règne de la certitude, de la destruction et de la désolation.

2) La « surtuerie métaphorique » dans The Ground Beneath Her Feet

Le monde de Vina et Ormus est un monde placé sous le signe du rock’n’roll : le verbe roll indique un mouvement constant, un déséquilibre permanent tandis que le terme rock a deux sens opposés, selon qu’il est employé sous sa forme verbale ou sous sa forme substantive. Cette polysémie est constamment convoquée : tantôt, le verbe rock connote le balancement rappelant la berceuse (comme dans l’expression « to rock a baby »), voire le basculement provoqué par le tremblement de terre ; tantôt, le substantif rock, « pierre » au sens propre, connoit la stabilité. Le même vocable renferme donc le mouvement et

---

1 RICOEUR, ibid., p. 153.
2 L’expression a été forgée par David Lodge, qui parle de « metaphoric overkill » (LODGE, op. cit., pp. 235-236).
3 « Rock me like a baby in the bosom of music » (GBF 253) joue sur la polysémie du verbe rock, qui rappelle la douceur de la berceuse mais aussi la vigueur du balancement de la musique, conçue métaphoriquement comme la matrice de l’inspiration par le biais du substantif bosom, à la fois « sein » et « giron ».
4 Le calembour est pratiqué fréquemment, par exemple ici : « the earth beginning to sing, and rocking people’s houses » (GBF 326, italiques de l’auteur).
l’immobilité.1 Le chant de Vina, que Rai considère comme une rock2, en d’autres termes son repère, son équilibre, montre qu’elle incarne cette ambiguïté et cette contradiction sémantique internes. Les fissures de la pierre et de la terre se translatent métonymiquement vers la surface des corps : par exemple, Vina « was trying to cover up » les « cracks and rifts » (GBF 339) qui la rongent. Il semble que le syndrôme de Saleem soit monnaie courante : des discordances externes provoquent un craquèlement psychologique qui fait de chaque être une créature oxymorique, d’apparence stable mais intérieurement désaxée, au bord de l’épuisement et de l’effondrement.3 Chaque personnage obéit à la logique de la tectonique des plaques terrestres : il y a une « tectonic contradictoriness that has gotten into us all and has commenced to rip us to pieces like the unstable earth itself. » (GBF 339) Le monde, hautement instable, politiquement et géologiquement, va de tremblement de terre en tremblement de terre : chacun d’eux scande le récit, du séisme inaugural, qui donne le ton, à une longue série de catastrophes naturelles, jusqu’à son retour au chapitre 18. Par un effet de boucle, le séisme qui provoque la mort de Vina encadre le récit, et revient après la grande analepse médiane. Calme avant la tempête, compte-à-rebours avant la catastrophe finale, celle-ci sert à repousser l’inévitable aussi longtemps que possible, avant de céder à son retour.

a) Le dysfonctionnement du furor, principe du vacillement

Le vacillement du monde est orchestré par Vina et Ormus, dont la musique est placée sous l’égide du furor. Le furor est à la fois lié à l’art et à la sublimation. C’est un concept qui place la folie et le génie sur un même piédestal, qui allie paradoxalement création et destruction. Pascal Quignard le décrit comme « la folie conçue comme le fruit de l’âme

---

1 Dans une référence au groupe britannique des Rolling Stones, Ormus s’exclame « roll me, roll me, roll me, like thunder, like a stone. » (GBF 253).
2 « I think, now, that i twas Vina’s singing that was holding us together in those days. Shw was our rock. » (GBF 157)
3 Ainsi, Vina trouve Rai « anomalous, oxymoronic », parce que c’est un Indien habitant à l’Ouest et qu’il est donc un « un-Indian Indian, the easterner without a spiritual side » (GBF 337).
parvenu à maturité\(^1\) », et Breton, dans le *Second manifeste du surréalisme*, comme la « recréation d’un état qui n’ait plus rien à envier à l’aliénation mentale »\(^2\). Cette « aliénation mentale », cet étrangement de soi à soi est aussi l’égarement qui saisit Orphée pendant sa descente aux Enfers : c’est le terme prononcé par Eurydice dans la version de Virgile quand elle se rend compte que son amant vient de se retourner, et qu’elle est donc perdue\(^3\). Ormus, tel Orphée, peut déplacer les pierres, les montagnes et, comme l’écrivit Ihab Habib Hassan dans *The Dismemberment of Orpheus*, en jouant sur la polysémie du verbe *move* : « his song moves stones, trees and beasts. »\(^4\) Dès sa naissance, son chant charme la nature : « singing […] so sweetly that birds had woken, thinking the dawn had come, and gathered on his windowsill to listen. » (GBF 46) Poète et prophète, il compose ses peans pour la ville de New York, pour les catastrophes à venir et pour Vina. Sa quête d’ordre par l’harmonie du son se mue en une conception paradoxale de la mélodie évoluant vers la recherche des contradictions sonores, des dissonances et de la disharmonie. L’album *Quakershaker*, dont le titre dit la volonté orphique d’ébranler la nature, appartient au genre de la musique performative : chacune des chansons, combinaison de paroles et de sons, forme un texte musical qui invoque et convoque le désordre du monde.\(^5\) Monde et musique se mirent dans leur mimétisme : les deux épousent l’esthétique de l’instabilité tellurique, de la destruction comme mode d’existence. Ormus chante les « objects of his fury » (GBF 391) et répand métonymiquement sa fureur créatrice autour de lui. C’est Marsile Ficin qui expose en détail les quatre formes du *furor* dans son commentaire du *Banquet* de Platon. Chaque *furor*, ou « délire », tend vers l’Un et l’unité de l’âme. Ormus, en disciple orphique, est en quête du divin en lui.\(^6\)

---

\(^1\) QUIGNARD, *op. cit.* , p. 259.
\(^2\) BRETON, *op. cit.*, pp. 819-820.
\(^3\) Dans le Chant IV des *Géorgiques*, Eurydice s’exclame: « quis tantus furor », au vers 495.
\(^4\) HASSAN, *op. cit.*, p. 5.
\(^5\) « The earthquake songs of Ormus Cama are rants in praise of the approach of chaos, paradoxically composed by an artist working at the highest levels of musical sophistication. » (GBF 390)
\(^6\) « The flesh is weak, evil, contaminated and corrupt. We must strip ourselves of it. We must prepare for becoming divine. » (GBF 146) Ce mouvement ascétique est métonymique en ce qu’il fonctionne sur la *deletion* (cf. LODGE, *op. cit.*, p. 94).
Il y a donc quatre espèces de délires divins. Le premier est le délire poétique [*poeticus furor*], le deuxième le mystérique [*mysterialis*], le troisième est la prophétie [*vaticinium*], le quatrième la passion amoureuse [*amatorius*]. Or la poésie dépend des Muses, les mystères de Dionysos, la prophétie d’Apollon, l’amour de Vénus. L’âme ne peut revenir à l’Un qu’en devenant elle-même. […] Ainsi donc le premier délire harmonise les parties désaccordées et dissonantes. Le second confère aux parties harmonisées l’unité d’un tout. Le troisième en fait un tout unique antérieur aux parties. Le quatrième le ramène à l’Un qui est au-dessus de l’essence.¹

Chaque *furor*, réparateur et unificateur, correspond à un stade auquel se trouvent les parties de l’âme, si bien qu’un *furor* ne s’organise que par rapport aux autres. Un rapport synecdochique unit les quatre types de *furor* qui forment une pyramide correspondant aux quatre étapes de l’âme, qui s’incluent les unes dans les autres, et dont l’atteinte présuppose la réalisation de la forme précédente. L’élan initial est celui de la création, celui du « *poeticus furor* », complété par le *furor* attribué à Dionysos et le *furor* attribué à Apollon. Ces deux divinités grecques constituent les deux versants de l’art que Nietzsche a exposés dans *La naissance de la tragédie*, dont le point de départ est la musique.² Le « dionysiaque » et « l’apollinien » s’opposent tout en se complétant.³ Le « dionysiaque » est un principe hérité du dieu Dionysos⁴, dieu errant de l’ivresse et du vin, dieu de la fertilité, de la musique et du théâtre, passeur de limites et de frontières, et qui consiste en la démesure (ou *hubris*, *GBF* 458) : il conduit à l’extase et à la dissolution de l’être et de son individualité dans la perte des frontières et des limites. L’abolition des barrières, de la censure et des interdits conduit à une régression menant à l’ivresse, induite ou non par la boisson.⁵ Le culte de Dionysos a un fondement métaphorique, puisqu’il est organisé autour du démembrement du corps du dieu,

³ « An abstract reading of the myth [of Orpheus] may insist on the conflict between Apollo and Dionysos, art and nature, form and energy. » (HASSAN, *op. cit.*, p. 5). Aussi : « Orpheus […] wiles to cross boundaries, between Apollo and Dionysus. » (*GBF* 498)
⁴ Rai, dans un éloge au style à Dionysos, créature métaphorique car migrante, place par la même occasion son récit sous son égide : « O twice-born Dionysus. O madness-strengthened bull, inexhaustible fount of life energy, divine drunkard, conqueror of India, god of women, master of the sake-changing maenads, the chewers of laurels! » (*GBF* 114)
qui disparaît soit totalement soit en partie selon les traditions, pour réapparaître et remplacer l’ancien. En cela, il est fondé sur la rupture et la perte de la continuité dans « l’aliénation proprement dite par rapport au monde empirique. » Vina est l’incarnation de ce principe : figure du désordre et de la violence physique et émotionnelle, elle est l’avatar féminin de Dionysos, selon Raï : « Vina, who came to us from abroad, who laid waste to all she saw, who conquered and then devastated every heart. Vina as female Dionysus. Vina, the first bacchante. » (GBF 61) Celle-ci extrait littéralement la musique contenue en puissance en Ormus : ainsi, lorsque, nourrisson, son frère Virus tente de l’étouffer pour mettre fin à son chant. Aucun chant ne sort de sa bouche pendant quatorze ans. C’est le silence, jusqu’à l’intervention cathartique de Vina. A l’opposé, il y a le principe lié à Apollon, dieu du soleil et de la lumière. Le principe « apollinien », qui correspond à la mesure et à la conservation des limites et de l’individuation, tend vers un mouvement inverse, non la régression mais la sublimation, non le démembrement mais la reconstitution, non la discontinuité, mais la continuité. En cela, il est du côté du pôle métonymique. Il est ainsi associé au « maintien des limites de la personnalité » et, de plus, au rêve. Ormus est, quant à lui, l’incarnation d’Apollon – en plus d’être l’avatar d’Orphée. Lumière et soleil participent de sa nature et se substituent quasi-métaphoriquement à lui, qui se trouve dans l’ombre de Vina : « Apollo is in there. Behind the black Dionysiac clouds enveloping this young woman, the sun god is struggling to release his light. » (GBF 296) La complémentarité des principes de l’ivresse et du rêve évoque celle de la sélection et de la combinaison mises en lumière par Jakobson, et qui caractérisent l’artiste :

Exalté par l’ivresse dionysiaque jusqu’au mystique renoncement de soi-même, il s’affaisse solitaire, à l’écart des chœurs en délire, et […] alors, par la puissance du rêve apollinien, son propre état, c’est-à-

1 NIETZSCHE, ibid., p. 15.
2 Vina est d’origine gréco-américaine.
3 « Until Vina Apsara set his music free » (GBF 47) : la libération s’accompagne alors d’aliénation et le pessimisme se substitue à l’optimisme initial (« This sleeper’s melody contained such joy in life, such optimism and hope » (GBF 46).
4 NIETZSCHE, op. cit., p. 62.
dire son unité, son identification avec le fond le plus intime de l’univers, lui est révélé dans une allégorie de l’imagerie onirique.¹


The songs are about the collapse of all walls, boundaries, restraints. They describe worlds in collision, two universes tearing into each other, striving to become one, destroying each other in the effort. (GBF 390)

Le franchissement des lignes est la marque du génie d’après le critique d’art Panofski : « By crossing boundaries, uniting many kinds of knowledge, technical and intellectual, high and low, the modern artist legitimizes the whole project of society. » (GBF 386) Le processus est double : il induit à la fois une rupture métaphorique tout en débouchant sur la métonymie puisqu’il joue sur les « puissances du continu » et la « suppression de tout compartimentage² » (decompartmentalization, GBF 386). Ainsi, malgré une association a priori exclusivement apollinienne, l’art d’Ormus est aussi animé par l’instinct dionysiaque : « Apollo grabbed the Bunder, but it was Dionysus who really made his mark. » (GBF 61) Dionysos marque de son empreinte Ormus par l’entremise et l’emprise de Vina.³ Comme le remarque un critique musical que cite Rai, « the frontier between the empires of Apollo and Dionysus breaks down under the pressure of this divine fury. » (GBF 392) L’équilibre possible grâce à la combinaison des instincts complémentaires que sont le dionysiaque et

¹ NIETZSCHE, ibid., p. 53.
² DAMISCH, op. cit., p. 237.
³ « For she is – will be – Dionysiac, divine, and so is – so will – he. » (GBF 146)
l’apollinien est alors compromis par l’effondrement causé par le furor, qui emplit chaque création d’Ormus et menace dans ses moindres composantes la musique et le monde. Le furor vient s’intercaler et fausser le mécanisme métonymico-métaphorique :

Melancholy and chastity make sublimation possible, according to the fifteenth-century Florentine Marsilio Ficino, and it’s sublimation that sets free the furor divinus. First in the Peace Ballads of Ormus Cama, then in his legendary quake album, Quakershaker, fury is evident in every chord, every bar, every line, fury deep-drawn like black water from a poisoned well. (GBF 380)

Il semble difficile de soutenir que c’est l’influence d’un seul furor qui est responsable de l’ébranlement structurel qui anime les chansons de VTO. En effet, le furor est lié à la fois au délire apollinien et au délire dionysiaque, selon la hiérarchie exposée par Marsile Ficin. Il fait donc partie intégrante du dispositif : dire que deux furores, et non un furor – ébranlent l’ensemble semblerait plus logique. C’est la trop grande place accordée au furor lié à Dionysos (destruction et rupture métaphorique) – qui ne permet que partiellement au furor lié à Apollon de s’exprimer. De plus, le quatrième furor, lié à Vénus, pierre de touche de l’unité primordiale de l’âme, n’est jamais atteint puisque non seulement Vina, telle Eurydice, disparaît dans l’Underworld (du nom de la tournée d’Ormus), mais aussi son amour pour lui n’est jamais stabilisé.

Some of the songs are intricate tapestries of driving, woven sound. In other pieces, however, Ormus with great deliberation abandons the juggling fantasies that come to him naturally and adopts a bare, discordant manner, demanding of Vina a raucous aggression to which she adds a terrifying intensity of her own. This is something entirely new in Ormus: this purposive disharmony. This is celibate misery speaking, the Miltonic pain of un consummated love. (GBF 390)

L’adjectif unconsummate, dit bien, par son étymologie, cette impossibilité d’atteindre le sommet de la pyramide pour Ormus l’artiste et l’amant : en effet, il provient du superlatif summus, qui signifie en latin « le plus haut, le plus grand ». Surtout, qualifiant l’amour, il s’accorde avec la hiérarchie des quatre furores de Ficin, qui place le furor amatorius tout en

---

1 Rai donne les variantes du sigle dans le premier chapitre : « Vertical Take-Off. Or, Vina to Ormus. Or, “We Two” [...]. Or, a reference for the V-2 rocket. Or, V for peace, for which they longed, and T for two, the two of them, and O for love, their love. » (GBF 8)

2 L’amour, seul élément capable d’apporter concorde, est, entre Ormus et Vina, « a depp but unstable love, one of breakages and reunions. » (GBF 322)
haut et rappelle l’échec d’Ormus. L’unité totale n’est donc jamais réalisée et le mouvement
synecdochique des quatre parties vers le tout n’est jamais complété. Et ce, malgré la vie
d’ascète\(^1\) (gage, en supplément de l’unité interne, de la sublimation par l’art), qu’Ormus
décide de mener pendant plusieurs années. D’où les dissonances, la menace du déséquilibre et
du vacillement, palpables (dans l’extrait de la page précédente) dans l’anaphore de l’adjectif
every, marque de l’omniprésence du substantif qu’il qualifie, savoir furor — ou des deux
furores et de leur substitut commun fury — qui empêche le trajet vers l’un ou l’autre des deux
extrêmes et cause une oscillation constante entre les deux. L’ébranlement interne en chacun
est imposé par l’extérieur, par la médiation de la musique de VTO. Avec Vina Apsara,
métonyme de la musique par son nom\(^2\), celui-ci transforme les concerts en des odysées
baroques, tournés vers l’extrême et l’instabilité, vers le discontinu ouvert par le percement de
la membrane. L’art bascule alors totalement vers le furor métaphorique.

But roars of acclaim followed each of the old hits from the VTO back catalogue, and the
inescapable truth was that during these numbers the percussionists’ madness came closest to divinity,
the duelling guitars spiralled upwards towards the sublime […] Vina Apsara sang Ormus Cama’s
words and music, and at once the minority of youngsters in the audiences perked up and started going
crazy, the crowd’s thousand thousand hands began to move in unison. (GBF 8)

Un mouvement vertical anime les foules : au son des guitares qui s’élève vers les hauteurs du
sublime et mêle l’humain au divin, une spirale mélodique, « mouvement sans fin »,
« mouvement pour le mouvement\(^3\) », emporte avec elle et gagne, dans la foulée, les plus
jeunes. Cette verticalité se répercute dans le rythme identique des deux phrases dont la montée
de la protase se fait par l’addition de propositions : la même conjonction de coordination and,
seule d’abord, puis suivie de la locution temporelle « at once » se charge du crescendo de la

\(^1\) Cette vie s’inspire directement de celle d’un disciple orphique : « To the Orphic, life in this world is pain and
weariness. We are bound to a wheel which turns through endless cycles of birth and death; our true life is in the
stars, but we are tied to earth. Only by purification and renunciation and ascetic life can we escape from the
wheel and attain at last to the ecstasy of union with God. » (RUSSELL Bertrand, History of Western Philosophy,

\(^2\) « Vina, the Indian lyre. Apsara, from apsaras, a swanlike water nymph. (In Western terms, a naiad, not a
dryad.) » (GBF 55, italiques de l’auteur)

\(^3\) ROUSSET, op. cit., p. 167.
prose qui réfléchit celui de la musique pour mener au sublime. L’apodose, phase normalement descendante de la phrase, voit son effet atténué non seulement par la syntaxe et la juxtaposition paratactique de propositions supplémentaires, mais aussi par le champ lexical de l’élévation (upwards, sublime, « perked up »). Un autre mouvement, horizontal, a lieu : le furor (madness) du rythme des percussions glisse et se transmet métonymiquement aux spectateurs, « going crazy », le tout dans une synthèse de la multiplicité qui s’efforce de tendre vers l’unité (unison). La musique, pleine du furor que lui insuffle Ormus, entraîne vers les fondements du monde, fantasme d’une vérité archaïque et primordiale, et entreprend de les démolir. Les concerts deviennent des cérémonies d’initiation et les stades où se produit le groupe se changent en lieu de passage métaphorique entre la réalité ambiante et son autre, entr’aperçu par Ormus lors de la traversée de la membrane – d’autres parleraient de réalité apollinienne et de réalité dionysiaque. Il déclenche le désordre dans les foules en liesse et transforme les concerts en Bacchanales. Des métamorphoses ont lieu, fruits du vacillement opéré par la musique.1

Le verbe tear est employé dans ce passage, pour décrire les réactions sauvages des spectateurs ; il décrit aussi, ailleurs, les déchirures des plaques terrestres. Le concert devient l’espace de l’hybridité (définie comme intermédiaire entre le métonymique et le métaphorique), où la régression et le débordement sexuel, caractéristiques des fêtes

1 La foule ressemble au chœur dithyrambique, « chœur de métamorphosés qui ont totalement perdu le souvenir de leur passé civil, de leur position sociale. » (NIETZSCHE, op. cit., p. 83).

dionysiaques, s’empare des individus. Dans le premier concert mentionné¹, où Vina chante seule, comme dans le second, où Ormus est présent, la même animalité agite les foules. La catachrèse animale (roars) réapparaît, en plus de la comparaison avec le lion (« like a lion »). A celle-ci s’ajoutent les allusions aux serpents, aux pourceaux et aux oiseaux. La description penche alors vers le pôle métaphorique : la discontinuité et la rupture sont l’aune textuelle de la transformation annoncée, comme en témoigne la répétition des opérateurs de comparaison : « as of » et like. Volupté et douleur² se succèdent, dans la copulation orgiaque³ d’abord, puis dans le changement d’état et l’ébauche d’un passage de l’humain à l’animal. C’est un exemple supplémentaire du dérèglement généralisé qui saisit les êtres et les choses. Celui-ci est ainsi la conséquence du dysfonctionnement qui vient s’immiscer dans l’ensemble instable formé par l’excès du furor métaphorique aux dépens du furor métonymique.⁴ Il ouvre donc sur un monde de créatures hybrides et métamorphiques : « There is loose talk of bestial metamorphoses » (GBF 391). Il s’oriente quasi-exclusivement vers la dissolution de l’individu dans l’instinct dionysiaque, proche de l’erratique et de l’insaisissable, au détriment du rationnel de l’apollinien, lié au stable, au régulier et à l’ordre. D’où cette incertitude et cette instabilité internes à la musique, qui se transmettent au monde. Le pôle métaphorique devient ainsi de plus en plus disproportionné par rapport au pôle métonymique. Celui-là correspond à la migration et au déracinement de soi, celui-ci correspond à l’enracinement et à la conservation des liens. Il est ainsi possible de superposer à cette dialectique intrinséquement rushdienne celle du dionysiaque et de l’apollinien :

¹ Cf. page précédente.
² NIETZSCHE, ibid., p. 55 : « De la plus haute joie jaillit le cri de l’horreur ou la plainte brûlante d’une perte irréparable. A travers ces fêtes grecques transparaît comme un trait sentimental de la nature gémissant sur son morcellement en individus. » Le loup est aussi animé de douleur et de bonheur dans le poème de Ted Hughes : « It howls you cannot say whether out of agony or joy ». (HUGHES, ibid., p. 84).
³ La dimension rituelle est perceptible dans l’usage du fréquentatif whenever, qui encadre la description, et qui est repris par la conjonction temporelle when. « The original meaning of the word “orgy”, which was used by the Orphics to mean “sacrament”, […] was intended to purify the believer’s soul and enable it to escape from the wheel of birth » (RUSSELL, op. cit., p.24.) Les concerts de VTO deviennent des espaces où le spectateur sort des limites de sa personne pour entrer métaphoriquement dans une autre, comme par migration, transmigration, ou encore métémpsyscose symbolique.
For those who value stability, who fear transience, uncertainty, change, have erected a powerful system of stigmas and taboos against rootlessness, that disruptive anti-social force [...]. But the truth leaks out in our dreams; alone in our beds [...], we soar, we fly, we flee. (GBF 73)

Ce nouvel éloge du migrant, fondé encore une fois sur la polysémie du substantif flight (« vol » et « fuite »), fait pencher vers le métaphorique et la rupture dionysiaque. C’est dans l’instant apollinien par excellence, le rêve, qu’il se manifeste et prend le dessus : il scelle l’abolition de la gravité, corollaire de la fracture politique et de la faille géographique.¹ « The decisive moment » est bien étymologiquement le chapitre de la césure, caedere signifiant en latin « couper », origine commune à decisive et césure. La fin consacre l’adieu du narrateur à la terre natale, à l’Inde multiple dont l’excès a systématiquement nourri les personnages et leur lieu d’origine. La séparation est à la fois géographique et sentimentale, et à travers la voix de Rai s’entend la voix de l’auteur², résigné devant la corruption de son idéal, conséquence de la corruption concrète, celle de l’argent et du pouvoir. Cette décision entérine un processus entamé il y a longtemps déjà : « The links didn’t break, they just wore away years ago. » (GBF 248) C’est dans la région située aux bords de la discontinuité et de la continuité, dans l’excès et l’instabilité, que se constitue ce rapport intime, fondé sur le mode du fantasme de l’appropriation métonymique, selon l’anaphore de l’adjectif possessif : « India, […] my maelstrom, my cornucopia, my crowd. » (GBF 249) A partir de ce passage, le récit se concentre vers la réalité de l’Angleterre, puis l’Amérique. L’écriture, jusque-là fermement ancrée dans le référentiel de Bombay, se réoriente mais, au lieu de manier conjointement les modes métonymique et métaphorique, elle ne fait plus jouer que le premier aux dépens du second, comme pour suivre cette dérive migratoire. Ce déboussollement se lit dans la

¹ « Everything starts […] getting partitioned, separated by frontiers, splitting, re-splitting, coming apart. Centrifugal forces begin to pull harder than their centripetal opposites. Gravity dies. » (GBF 164)
² La rupture définitive d’avec l’Orient était déjà en germe dans Shame: « I tell myself this will be a novel of leavetaking, my last words on the East from which, many years, I began to come loose. I do not always believe myself when I say this. It is a part of the world to which, whether I like or not, I am still joined, if only by elastic bands. (S 28) » Les élastiques métaphoriques ont donc tenu bien plus longtemps que prévu, preuve de l’attachement et de l’importance accordés au Heimat.
« désorientation » : à l’instar des personnages, qui perdent leur étoile, comme Ormus sa Vina, ce qui est en jeu ici est la perte de l’Orient : « disorientation : loss of the East. » (GBF 5) À la suite de ce déracinement, la nouvelle direction de la migration se double d’un mouvement potentiellement désastreux, selon l’étymologie : la chute d’avec la position de l’astre. C’est le risque pris après la renaissance métaphorique du migrant et, métonymiquement, du monde qu’il emporte avec lui et transforme. Le centre ne tient plus : sa perte crée un vide dans l’écriture de Rai, qui conduit à l’usage de la métaphore comme substitut de l’origine, dont l’incarnation dans le mouvement migratoire se greffe à la direction donnée par les astres.

Dans son ouvrage Barocco, Severo Sarduy affirme : « in cosmological terms, the movement of the stars (glimpsed as signifiers) covers the black hole (metaphor) created by the original explosion.1 » Le référent perd son enracinement métonymique et réaliste pour s’abîmer dans l’imaginaire et la métaphoricité pure. « Pleasure Island » est ce lieu de perdition new-yorkais, espace nocturne hédoniste de la fête carnavalesque, où les repères sont effacés et où tout est permis, dans le plus grand décrochage métonymique. Ce lieu de débauche et de décadence, double de Babylone ou de Sodome, est accessible lors d’un itinéraire faussement imaginaire et aux antipodes du voyage de Jules Verne : « a journey to the center of the earth » (GBF 373). L’infini potentiel se réduit à un trajet en taxi. Modélée sur l’île où Pinocchio et les enfants, dans le roman de Collodi, à force de délaisser le studium pour l’otium, se transforment en ânes2, elle consacre le vide métaphorique et littéral. Cet espace devient petit à petit paradoxalement vidé de sa substance, alors qu’il va jusqu’à englober la totalité du monde occidental.3 L’hyperbole en fait donc partie intégrante : microcosme, il devient macrocosme.

Puis ses attributs sont niés ou retirés, un par un : « Sam’s Pleasure Island » (GBF 374) ne renvoie en fait à aucun Sam ; la référence au roman de Jules Verne débouche en fait sur

---

1 Cité par LAMBERT, op. cit., p. 122.
2 « If you stay long enough, it’ll make a donkey of you » (GBF 377): dans le roman italien, la référence à L’âne d’or d’Apulée était très claire – c’est d’ailleurs une œuvre que Rai cite à plusieurs reprises (GBF 388 et passim).
3 « Everybody. The whole Western world. » (GBF 377)
l'accroche d'une parodie de publicité\(^1\); toutes sortes de rumeurs circulent, confirmant puis infirmant chaque fait; les personnages sont des doubles quasi-métaphoriques de figures historiques, entre autres le Pape, Jim Morrison, sous les traits du « Lizard King » (GBF 373), ou encore le Marat de David. C’est la mort qui semble former le lien commun, Jim Morrison et Marat étant tous deux morts dans leur bain. La seule certitude est donc leur « être-là » (Heidegger), dans sa forme la plus rudimentaire. Confrontés à l’ébranlement tellurique et géopolitique du monde, ils représentent une Amérique qui a perdu son astre directeur: disoriented, le pays, après le bourbier du Vietnam, changé en Indochina (GBF 378), accepte aussi la défaite – musicale désormais – venant de l’Est.\(^2\) L’Orient, incarné par Ormus, renverse le sens de la frontière, en la plaçant à l’Est, et non plus à l'Ouest. De plus, sa fureur créatrice permet aux ramifications latino-américaines (Brésil, Cuba et Chili) d’opérer une conquête à rebours, dans une mouvance baroque dont le principe est la migration. De la même manière, l’écriture risque dans cette direction exclusivement métaphorique, le désastre. La réalité n’est plus qu’affaire de doubles alternatifs qui sous-tendent un mode métaphorique ayant le monopole poétique. La migration baroque, qui s’appuyait sur la métonymie et la contiguïté pour décrire la réalité, s’en sépare et se désincarne dans la forme pure.

b) Le déclin entropique et l’usure de la métaphore

Photographier, c’est choisir le moment et le lieu décisifs. Cette conjonction spatiotemporelle constitue l’undercurrent (GBF 449) d’un chef-d’œuvre. Rai, comme Man

---

\(^1\) « $4 with tip » ou « $11 with tip » (GBF 373) rappelle le « Priceless » qui conclue la publicité pour Mastercard.

\(^2\) A ce propos, qu’un chanteur indien introduise le rock’n’roll en Amérique semble difficilement plausible.
Ray, est le « peintre de la syncope »

1. La syncope est un moment entre la vie et la mort et un instant d’évanouissement.2 Voici ce qui a été dit de l’art de Man Ray :

« He arrives between two shocks of an earthquake, stops creation on the peak of a plunge, immediately before the return to the normal position. He catches faces at that fugitive moment between two expressions. Life is not present in his pictures and still there is nothing dead about them. There is a pause, a stop, only.3 »

La dernière photographie de Vina, The Lady Vanishes, qui fait le tour du monde, est l’épitome de la syncope : c’est l’oscillation entre la vie et la mort éternisée par la permanence du simulacre. La syncope est éminemment baroque en ce qu’elle s’incarne dans l’instant de la mort, et rappelle que « les baroques, effrénés vitalistes en adoration devant ce qui bouge, ne s’intéressent qu’à l’individu et au moment, à ce qui est singulier, fugitif, transitoire.4 » Cette syncope est la charnière autour de laquelle tourne le monde, en état de crise pérenne.5 La crise est une métaphore pour dire l’indicible, pour dire le tournant possible de l’évolution du monde. Seule règne la rupture6 dans un espace où tout menace de s’achever à tout instant. La destruction, qui ouvre le roman, s’hypostasie d’abord en Vina, « goddess of pleasure and destruction » (GBF 460), et en son lointain avatar, Shiva, dieu de la création et de la destruction. Le moment est celui de l’âge de l’apocalypse7 (« Kalyug, the age of destruction ! », GBF 334). Des eschatologies diverses convergent pour projeter une atmosphère de finis saeculi entretenue par la vision du monde d’Ormus. La particularité d’Ormus est de ne pas voir la fin du monde comme métaphorique, mais comme littérale :

His horror, his sense of foreboding, of wrongness and impending doom – cracks in the world, abysses, the four horsemen, all the anachronistic apparatus of millenarian eschatology – is increased by

---


2. C’est aussi une expérimentation prise par les surréalistes.

3. DE L’ECOTAIS et SAYAG, ibid., p. 68.

4. FERNANDEZ, op. cit., p. 208.

5. KERMODE, op. cit., p. 96 : « The moments we call crises are ends and beginnings. »

6. « There was no continuity in human lives any more, I thought. » (GBF 440)

7. « The breaking of the so to speak seventh seal was a major breaking news story, and we’re all wondering who those four horsemen are. » (GBF 501) L’apocalypse est fondée ici sur la rupture et sur la répétition du participe passé adjectivé broken, employé d’abord au sens propre, puis au sens figuré.
the knowledge of his own involuntary gift of visions, the holes in the real that manifest themselves to show him another reality, which he resists, though it beckons him to enter. (GBF 288)

L’écoulement progressif de l’énergie dans le texte s’incarne dans le lexique. Son analyse met en évidence l’usage presque mécanique de certains vocables. Ceux-ci traduisent tous le déclin entropique, la perte et la dégradation. Ils sont employés dans les contextes les plus variés, qu’ils traitent de choses abstraites ou concrètes. Ils reflètent tous la double figure de l’entropie : l’idée de déperdition et dépense qui se couple à l’idée d’apport et de multiplication, l’idée de désordre qui correspond à une énergie et un travail possible, dans un mouvement bidirectionnel et fondé sur l’excès. Le premier verbe « to teem » traduit « foisonner » et son utilisation éclaire plusieurs aspects. L’étymologie renseigne sur l’abondance: « bring forth; be prolific, abound with ». Le sens du terme est historiquement une synthèse de deux verbes :

It sometimes causes surprise that the two apparently close meanings involved here are of two distinct verbs. One, from an Old English word meaning « to give birth to », means « to be full of or swarming with » (as in a sea teeming with fish), and the other, from an Old Norse and word meaning « to empty », means « to pour or flow copiously » (as in teeming with rain)1.

Ce verbe provient du vieil anglais et du vieux norrois : la structure duelle de l’énergie est présente en lui puisque deux réactions en apparence antithétiques s’unissent pour créer son sens actuel. Ce paradoxe s’accorde bien avec le sémantisme du verbe « to teem » qui réconcilie et dialectise l’éclatement et la perte, le rassemblement et l’essaimage. Un autre verbe, « to leak », est employé selon toutes ses acceptions et son champ sémantique. La perte est la fuite au sens physique et liquide mais aussi abstrait : c’est ce qui se faufile dans les trous et, métaphoriquement, ce qui s’insinue insidieusement. A nouveau, le sémantisme du verbe rappelle la dualité du couple interne de l’énergie et, dans un contexte d’information de surcroît et de la théorie de l’information en particulier, il évoque également le vidage et le

remplissage. Le substantif leak, la « fuite », due à un trou dans un réceptacle, rentre aussi dans ce cadre lexical. Deux autres verbes récurrents expriment l’idée d’excès qui conduit au débordement ou au désordre extrême avec pour corollaire l’entropie : « to seep », qui signifie la fuite lente et progressive à travers un objet poreux ou un trou, et « to spill », c’est-à-dire « renverser » ou « déborder ». Il arrive aux personnages de renverser certaines boissons et d’accroître la pente entropique sur laquelle glisse le monde. Enfin, le verbe « to pour », littéralement « déverser », indique la dégradation extrême, violente et continue de l’énergie. Ce verbe, qui dénote l’écoulement, est le signifiant de l’entropie telle qu’elle est constamment métaphorisée par la dissolution. Il est récurrent et s’inscrit dans ce schème métaphorique : employé avec des termes abstraits comme avec des termes concrets, il dit souvent le trop-plein à l’intérieur des personnages dont l’enveloppe se vide pour ne laisser qu’une forme externe, à l’instar de Vina et Ormus. « To pour » est surtout utilisé pour permettre à un personnage de se libérer d’émotions qui le submergent. « (R)emplir » implique, selon le principe de l’énantiodromie, que l’action opposée ait lieu simultanément, pour atteindre une certaine stabilité : le vidage s’accompagne ainsi du remplissage. Il se crée alors une structure en entonnoir, avec pour point nodal le langage – ou son siège, le personnage – lieu où s’effectue la circulation. « To pour » est un terme central en tant qu’il articule deux pôles : d’une part, celui constitué par Vina et Ormus, et d’autre part, celui constitué par le monde qui les entoure et les adulte. C’est en termes de centre et périphérie qu’ils sont décrits par Rai :

> The culture needs a vacuum to rush into, it is an amorphousness in search of shapes. Ormus and Vina’s suspended love, that divine absence which we can fill with our fantasies, becomes the centre of our lives. The city seems to organize itself around them, as if they are the principle, the pure Platonic essence, that makes sense of the rest. (GBF 382)

---

2. WÖLFFLIN, op. cit., p. 81 : C’est en des termes identiques que Wölfflin décrit l’idéal de l’art baroque, art fondamentalement entropique car fondé sur la dissolution et le déversement des formes. En cela, Vina et Ormus sont des figures baroques : « To create dissolution, an impression of having been poured, of yielding, of amorphousness, yet leaving certain parts in violent movement ». 

288
« Rush into » est l’accélération du procès exprimé par « to pour », dans un champ sémantique qui reste celui de la liquidité. Surtout, le mouvement centripète fait métaphoriquement du couple Ormus-Vina un espace accueillant l’énergie : vacuum prêt à s’emplir (fill) de l’adoration sans bornes des fans, il semble être l’Idée platonicienne, l’essence. Synecdoque du monde intelligible, l’Idée est le reflet d’un objet dans le monde sensible.¹ L’image du réceptacle où chacun peut y déverser ses fantasmes est récurrente : Vina est décrite tantôt comme « a vessel into which any moron could pour his stupidities » (GBF 6) ou tantôt comme l’un de ces « empty vessels into which public speculation can be poured. » (GBF 309). Vina et Ormus en sont devenus abstract, ils ont cessé d’être des « feeling beings » (GBF 309). Leur objectivisation et leur déshumanisation vont de pair avec leur abstraction : si l’on suit les conclusions de Guy Debord, l’énergie de la fascination sera d’autant plus grande que le seront « la séparation » et « l’éloignement » entre l’homme et l’homme². L’abstraction constitue selon lui le « mode d’être concret » du spectacle³. Elle va de pair avec le fait que, dans la société fondée sur le spectacle, « tout ce qui était directement vécu s’est éloigné dans une représentation.⁴ » C’est cette abstraction au sens étymologique, cette extraction qui est à l’œuvre dans le processus d’adulation de Vina et d’Ormus. Elle permet de faire de leur moi une toile de fond sur laquelle viendront se fixer tous les désirs possibles. La mort ne fait qu’accentuer cette dimension, comme après le choc provoqué par la disparition de Vina : « She has become an empty receptacle, an arena of discourse, and we can invent her in our own language, as once we invented god…⁵ » (GBF 485) Un système de vases communicants se met en place entre le centre et la périphérie, entre le couple formé par les deux vedettes planétaires et les foules qui les vénèrent. Ce système provoque « l’aliénation du spectateur au

¹ Nous renvoyons au Livre X de La République de Platon.
² DEBORD, op. cit., § 25, p. 19 (et passim).
³ DEBORD, ibid., § 29, p. 22 (italiques de l’auteur).
⁴ DEBORD, ibid., § 1, p. 9.
⁵ L’appropriation entropique de Vina devient totale à partir du moment où celle-ci n’est plus. Elle fait alors partie des « marchandises-vedettes » (DEBORD, ibid., § 65, p. 48).
profit de l’objet contemplé". En effet, Ormus et Vina sont la pierre de touche d’un processus où « la réalité surgit dans le spectacle, et le spectacle est réel » et où cette « aliénation [est] réciproque ».

Réalité et illusion rappellent les formes intelligibles et les formes sensibles de Platon. C’est à cette conception que renvoie Debord quand il énonce que dans le spectacle, « le monde sensible se trouve remplacé par une sélection d’images qui existe au-dessus de lui ». Le spectacle, au lieu de diriger vers le monde intelligible, reproduit à l’identique la réalité sensible, en créant la copie d’une copie. Ormus et Vina articulent en fait le physique et l’idéal : il semblerait donc que tous deux n’incarnent pas l’Idée platonicienne, mais un autre concept, exposé dans le Timée. La chóra, réceptacle du devenir, permet de réconcilier les formes intelligibles et les formes sensibles, l’immuabilité et le changement. La décrire revient presque à décrire chacune des deux stars :

En effet, elle reçoit toujours toutes choses, et jamais en aucune circonstance elle ne prend en rien une figure semblable à aucune de celles qui entrent en elle. Car elle est, par nature, comme un porte-empreintes pour toutes choses. Elle est mise en mouvement et découpée en figures par les objets qui y pénètrent et, grâce à leur action, elle apparaît tantôt sous un aspect, tantôt sous un autre.

Figures protéennes comme la chóra, Ormus et Vina sont devenus des métaphores, objectivisés en receptacles chargés d’accueillir les fantasmes du monde qui les entoure ; récepteurs et excipients de la culture, ils constituent un espace où se déverse l’énergie. En cela, ce sont des personnages – osons le néologisme – « choraux » : en eux s’investissent les pulsions du public. Signifiants vides, ils se remplissent des signifiés les plus variés. Après sa mort, Vina devient un simulacre et se démultiplie dans des copies, des « counterfeit Vina » (GBF 495) qui perpétuent l’usure du personnage. L’entropie qui touche Ormus s’accentue

---

1 DEBORD, *ibid.*, § 30, p. 22.
2 DEBORD, *ibid.*, § 8, p. 12.
3 « L’Allégorie de la Caverne », dans le Livre X de la République de Platon, est un exemple de réalité littérale et de réalité métaphorique, et du récit de leur distinction et confusion potentielles. La démarche du philosophe, qui brise ses chaînes pour se délivrer de la perception fausse que lui imposent ses sens, afin d’entrevoir le soleil des Idées, nouvelle réalité métaphorique et origine dont la réalité sensible n’est qu’une copie, rappelle la démarche d’Ormus.
4 DEBORD, *ibid.*, § 35, p. 27.
après la disparition de Vina dans l’abîme. Son mode de fonctionnement est métonymique en ce qu’elle opère par deletion (d’après David Lodge). L’étage de l’hôtel Hyatt qu’il occupe à Guadalajara est ainsi soumis à ses volontés minimalistes : l’expansion de l’espace contraste avec la réduction du mobilier, éliminé progressivement jusqu’à ce qu’il ne reste presque plus rien : « He has had it redecorated in accordance with his minimalist tastes. Almost all the furniture has been removed, all of the pictures and ornaments, and many of the doors » (GBF 474). De la même façon, son corps s’amenuise comme une peau de chagrin. Dans son appartement new-yorkais entièrement blanc, Ormus subit une usure entropique spectaculaire :

He was skinny in Guadalara; now he’s positively emaciated. […] His hair has almost completely gone, and although what’s left is shaved to the skull, the stubble I can see is all white. His nose looks dangerously narrow […]. He’s walking with a stick, fifty-four going on ninety². (GBF 516)

La réduction continue du corps crée une toile de fond métonymique qui lie de fait l’entropie à la métaphore. Vina et Ormus sont devenus des objets creux où se lit l’illusion du sens : comme la faille qui engloutit la chanteuse, elle incarne les fantasmes et cristallise les peurs et fait passer chacun des deux du statut de « métaphores usée »³ à celui de « métaphore morte⁴ » qui signe dans sa disparition la vanité et la vacuité de la société du spectacle.

La prose suit Ormus dans un mouvement vertigineux qui l’attire constamment vers le bord, qu’il soit métaphorique ou littéral : même sa musique devient métaphore de l’activité tellurique : « At the epicentre of the American earthquake that is VTO » (GBF 441). La faille créée par le séisme qui ouvre le roman est aussi symbolique d’une autre forme d’entropie. Dire l’instabilité du monde et la catastrophe imminente passe par la représentation d’une inflation de l’activité terrestre et par la description d’une pléthore de séismes et d’événements naturels montrant que la « fabric of the earth has put itself in question » (GBF 326). D’où une

¹ Elle est d’autant plus spectaculaire qu’associé au soleil d’Apollon et d’Orphée, Ormus incarnait une énergie dont l’intensité était telle qu’elle avait la puissance d’un « force field of unimaginable strength » (GBF 336).
² Ce vieillissement deux fois plus rapide que la norme rappelle celui de Moraes dans The Moor’s Last Sigh, autre héros entropique qui souffre lui d’une maladie congénitale qui accélère le métabolisme corporel et l’use deux fois plus vite.
³ RICŒUR, op. cit., p. 365.
⁴ RICŒUR, ibid., p. 325.

Geology as metaphor. There were plenty of rishis and mahagurus, and even political columnists and editorial writers, who were prepared – eager ! – to link these tremors with the great public events of those years, such as Mrs. Gandhi’s emergence as a formidable leader, Mrs. Mover and Shaker, and her victory over Pakistan in the great War of 1965, which lasted exactly twenty-two days and was fought on two fronts simultaneously, in Kashmir (the « Kashquake ») and in Bangladesh (the « Banglashake »). « Old Order Cracks Up », cried the pandits, and, once the allegations about Mrs. G.’s electoral malpractices began, « Dark Rumbles Shake Gandhi’s Administration. » (GBF 203)

La géologie forme un « réseau métaphorique⁠³ » dans ce passage. Elle envahit le champ lexical pour l’annexer totalement. La description d’une crise politique et militaire, en l’occurrence la guerre indopakistanaise de 1965, devient une crise tectonique et gouverne une redistribution des toponymes : Kashmir devient Kashquake, Bangladesh devient Banglashake tandis qu’Indira Gandhi est surnommée « Mrs Mover and Shaker ». La métaphore géologique est filée jusqu’au bout, dans l’utilisation des termes phonétiquement proches shake et quake et enfin dans la « une » des journaux. Shake et quake appartiennent à un champ lexical qui s’incarne dans l’arme géologique : « earthquakes, the ultimate weapons of mass destruction ». Cette hypostase se précise dans l’ultime chapitre « Dies Irae », dans lequel les puissances occidentales, maintenant surnommées les « Seismic Seven » (GBF 554), sont accusées dans

¹ Cet « univers métaphorique » est l’univers parallèle à l’univers immédiat. (RICŒUR, ibid., p. 306).
² L’expression est cette fois empruntée à Stephen C. Pepper.
³ RICŒUR, op. cit., p. 307.
les années 1990 de tirer leur contrôle sur le reste du monde de leur capacité à influencer l’activité terrestre. Cet emballement vertigineux montre que les métaphores, quand elles sont organisées à l’échelle d’une œuvre entière, possèdent, grâce au réseau, un « pouvoir englobant » et une « amplitude d’appel », enfin une « hiérarchie1 » à proprement parler. Il se crée chez les pays en voie de développement une volonté de multiplier leurs moyens, selon la logique des « représailles massives » datant de la guerre froide et ici resservie et transposée dans le domaine géologique.

To many third-world observers it seems self-evident that earthquakes are the new hegemonic geopolitics, the tool by which the superpower quake-makers intend to shake and break the emergent economies of the South, the Southeast, the Rim. […] Now all earth tremors are perceived as Euro-American weapons. […] India, Pakistan, Israel, Syria, Iraq and China all announce the allocation of gigantic « plate wars » budgets. A new kind of weapons scramble has begun. (GBF 554)

L’excès de la menace potentielle entre les différentes puissances militaires et économiques se matérialise dans les armes métaphoriques : les tremblements de terre se changent en munitions et les plaques tectoniques en moyens de pression.2 L’instabilité politique et religieuse du monde, devenu « terra infirma » (GBF 244 et 249), voit un échange des catégories qui est caractéristique du processus à l’œuvre dans la métaphore. Les rapports tectoniques se substituent aux relations diplomatiques et menacent l’équilibre mondial. Cette « over-extended metaphor » au dire de Rai (GBF 455) est, au sens propre et au sens figuré – puisqu’annonciatrice de la fin –, ce que David Lodge nomme la « metaphoric overkill3 ». Cette « surtuerie » surgit lorsque l’écriture est saisie d’une forme d’aphasie, c’est-à-dire qu’une opération langagière est largement plus favorisée que l’autre. Ici, c’est l’opération métaphorique qui progressivement supplante l’opération métonymique : les rapports paradigmatiques finissent par s’imposer devant les rapports syntagmatiques.

1 RICŒUR, ibid., p. 307.
2 Tous ces traits rappellent ce que Lewis Mumford a baptisé le « long-range world of baroque politics », dont la particularité est de vouloir éliminer la notion de distance spatiale en touchant directement l’ennemi, une tactique qui tire son origine de l’art de la guerre pendant l’âge baroque, caractérisé par « its long-distance gunfire and its wheeled vehicles and its increasing desire to conquer space and make itself felt at the other side of the world. » (MUMFORD, op. cit., p. 413)
L’excès de significations générées par la métaphorisation conduit alors à une « entropie du langage1 ». L’activité métaphorique, qui se décline dans le déséquilibre du processus artistique au profit du furor dionysiaque, puis dans la « double vision » d’Ormus et de Rai, et enfin dans la métaphore géologique, s’emballe de manière hyperbolique. Geology et disorder se substituent à l’envi pour s’équivaloir. La surutilisation du motif de la faille conduit à son hypertrophie, exacerbée qu’elle est par la longueur du roman. « Stability is what’s rare. » (GBF 500) Désormais, le désordre est la norme, d’où la fascination pour la multiplication2 des phénomènes d’activités de la surface terrestre, d’où l’attention portée aux précipices et aux fissures. L’otherworld-underworld (GBF 460) est un double métaphorique de l’overworld. Ce sont des rapports d’analogie qui dirigent exclusivement la représentation : la métaphore, « définie comme le trope de la ressemblance », régit l’économie du récit en érigéant un monopole : « l’aimantation du similaire » semble se faire aux dépens de la « combinaison positionnelle » associée à la métonymie.3 Le maintien de la contiguïté, concept associé à ce trope, n’est pas envisagé dans la vision d’une tectonique fondée exclusivement sur la rupture. Le seul débouché semble être « the end of one world » (GBF 502), qui ouvre sur la permanence d’un basculement dans l’usure entropique des êtres et du monde. « This is all that will remain of us […] Our floating forms, falling through nothingness, after the ground vanishes, the solid ground beneath our feet. » (GBF 508) Le sol brille par sa défaillance : il se dérobe sous les pieds. La surenchère du syntagme « the ground beneath her feet » montre à quel point il est ironique : le sol n’est une surface ni stable ni sûre, et devient la métaphore, par antiphrase, de l’instabilité et de la catastrophe. Ormus écrit, dans une lettre ouverte, sa crainte de la fin du monde : « I feel its growing attenuation » (GBF 437, italiques de l’auteur). Cette érosion des choses est quasiment un oxymore puisque les deux termes indiquent des processus antagonistes, l’augmentation (growing) et la diminution (attenuation).

1 RICŒUR, op. cit., p. 325.
2 « The number of tremors is up to over fifteen thousand a year. » (GBF 501, italiques de l’auteur).
Le monde est devenu un théâtre de soubresauts telluriques et de devastation (GBF 326). Avec des accents de Cassandre, Maria, personnage oscillant entre la réalité et l’illusion, annonce les catastrophes à venir :

We must brace ourselves for the tectonic movements, the slippages, the stunamis, the landslides, the rocking, rolling cities, et cetera cetera, the smashing of the real. […] There are rifts, tears, slippages, incompatibilities. (GBF 327)

Rupture et continuité sont à l’œuvre dans cette prophétie du grand chamboulement : les mouvements des plaques se font d’abord selon un mode métonymique, par glissements successifs, par slippages et landslides, préludes à de nouvelles combinaisons. Ensuite, ils s’effectuent selon le mode métaphorique : rifts s’entend d’ailleurs ici au sens littéral de faille terrestre, mais aussi au sens métaphorique contenu dans incompatibilities. L’entropie s’appuie donc sur le métonymique comme condition du basculement dans le métaphorique. L’entropie gagne alors le métaphorique. La métaphore se vide de sa substance par une entropie fondée sur la contiguïté : le recours systématique à la métaphore géologique par le biais de l’analogie geology/disorder conduit à une « metaphoric overkill » qui implique alors de parler, avec Ricœur, d’une « usure1 » interne de la métaphore. Celle-ci s’épuise progressivement et perd par conséquent de sa puissance initiale. Le processus métonymique s’inscrit donc dans le processus métaphorique de l’usure par l’entremise de l’entropie.

C’est aussi une métaphore qui importe avec elle une présupposition continuite : l’histoire d’une métaphore n’aurait pas essentiellement l’allure d’un déplacement, avec ruptures, réinscriptions dans un système hétérogène, mutations, écarts sans origines, mais celle d’une érosion progressive, d’une perte sémantique régulière, d’un épuisement ininterrompu du sens primitif.2

Le concept d’« usure » est selon Ricœur, qui suit Derrida, intrinsèque à la métaphore. Celle-ci peut parfois souffrir parfois d’une « métaphoricité sans borne3 », comme c’est le cas ici :

« dans sa surdétermination, le concept apporte d’abord la métaphore géologique de la

---

1 RICŒUR, op. cit., p. 362.
2 DERRIDA, op. cit., p. 256.
3 RICŒUR, ibid., p. 363.
sédimentation, de l’érosion, de l’effacement par frottement\(^1\) ». Elle indique, par une tautologie étonnante, que c’est la métaphore de l’usure qui dit l’usure de la métaphore. Dans *The Ground Beneath Her Feet*, c’est la métaphore de l’érosion qui dit l’érosion de la métaphore, qui plus est dans un récit dont le point nodal de l’argument est justement le désordre instable d’un monde chancelant. L’absence de renouvellement du matériel métaphorique, l’absence de « relève » y conduit à une mécanique qui tourne à vide. La métaphoricité hyperbolique ramène à l’apocalypse qui ouvre le récit et maintient son emprise jusqu’au bout. Le texte est, malgré lui, la mise en scène du cheminement d’une « métaphore usée\(^2\) » qui constitue la charpente\(^3\) d’une vision du monde de moins en moins enchantée.

c) La « double vision\(^4\) » métaphorique

L’artiste contemporain que représente Ormus, avatar du célèbre Thrace, est avant tout un migrant, qui peut passer de monde en monde, qui peut traverser les frontières et qui transgresse. L’emprise de la métaphore, trope de l’« émigration\(^5\) », se manifeste dans la rupture et la *disharmony*, directions vers lesquelles se dirige la musique d’Ormus. Son album *Peace Ballads*, est un ensemble dont « the overall effect is oddly affirmative, even anthemic », pleins de « dystopic tracks ». (*GBF* 381) Sa *Weltanschauung* est désenchantée et l’utopie s’est changée en son double pessimiste, la dystopie : surtout, ses paroles et sa musique font montre de la « double vision » (*GBF* 383) dont il est atteint\(^6\). La « double vision », ou diplopie, tire ses origines dans le paradigme de la gémellité. Le frère d’Ormus,

\(^1\) RICŒUR, *ibid.*, p. 363.
\(^2\) RICŒUR, *op. cit.*, p. 365.
\(^3\) Le terme *charpente* provient de *tektonikos*, « charpentier », en grec. *Charpente* rappelle la question de l’annexion de la structure par le décor (ici rhétorique) dans le baroque. La prolifération de la métaphore géologique finit par oblitérer tout le reste.
\(^4\) *GBF* 325 (italiques de l’auteur).
\(^5\) RICŒUR, *op. cit.*, p. 81.
\(^6\) « *It’s as if two eyes are looking into two different worlds, or rather two variations of the same world* » (*GBF* 325, italiques de l’auteur).
Ardaviraf (lui-même frère jumeau de Cyrus)\(^1\), après avoir reçu de plein fouet une balle de cricket malencontreusement lancée par son père, souffre déjà de « double vision » (GBF 36). Le schème de la diplopie commence là et se poursuit avec la nouvelle gémellité, avortée, qui coïncide avec la naissance d’Ormus. Son frère-jumeau Gayomart meurt, ce qui ancre et conditionne Ormus à vivre dans un monde fendu dès l’origine : le monde qui l’entoure, palpable et concret de la vie et, d’autre part, le monde englouti dans l’au-delà et dans la mort après la disparition de Gayomart. Celui-ci est le Doppelgänger d’Ormus, qui est « born in his dead twin’s shadow » (GBF 53). C’est un tropisme intérieur qui l’anime : cette inwardness (GBF 54) ouvre paradoxalement sur un lieu privilégié, la « Cama obscura\(^2\) ». Par un effet d’oxymore, Ormus, lié à la lumière, s’enferme dans cette « chambre obscure\(^3\) » pour y écouter les chansons et les hits de demain. La diplopie qui le frappe laisse place à une vision métaphorique dans lequel le monde littéral se trouve confronté à et dépassé par son double. Sa chambre se transforme en une « magical metropolis » qui est une métaphore de la réalité. L’excès s’incarne dans la surenchère de l’intensif too, dans le lexique (swarming, large) et dans l’accumulation des propositions et des détails. La torsion initiale, quasi-métaphorique, s’effectue au prix d’un renversement des choses : ce retournement vertigineux\(^4\) est immédiatement suivi, dans le cours de la phrase, d’une deuxième phase, métonymique, d’amplificatio. Ormus change la taille des éléments et peut modifier leurs proportions pour faire basculer l’oasis initiale dans la démesure d’une « city of dazzling lights » (GBF 97).

---

\(^1\) Les deux prénoms sont quasiment homophones, n’ayant pour seule différence que la première lettre, d’où une certaine gémellité phonique.

\(^2\) Le calembour Cama/camera renvoie à une union des arts, puisque la camera oscura, la « chambre noire », est le lieu d’élaboration des négatifs en photographie, et qu’elle devient ici le studio imaginaire de la musique populaire.

\(^3\) Ce lieu qui préside à un dédoublement du monde, qui se déplie donc, fait mieux saisir ce qu’était « l’entreprise baroque » : « ce qui est à voir est au-dedans [...] Ce sont ces lieux que le Baroque investit pour en dégager la puissance et la gloire. D’abord, la chambre obscure n’a qu’une petite ouverture en haut par laquelle passe la lumière qui, par l’intermédiaire de deux miroirs, va projeter sur la feuille les objets à dessiner qu’on ne voit pas, le second miroir devant être incliné suivant la position de la feuille. » (DELEUZE, op. cit., p. 39). La « Cama obscura » devient une métaphore de l’objet optique.

\(^4\) « As he stares at the fan he can “make” the room turn upside down » (GBF 97).
échelle de Richter (« Richter scale ») métaphorique agit sur la force de cette vision. La « double vision » se fonde sur le métaphorique, sur le mouvement en spirale de l’hélice du ventilateur de la pièce, « which is growing like a metal flower from the floor. » La torsion imposée au monde et les caractéristiques qu’il acquiert, rappellent celles que présente le mot métaphorique.

Il faut en outre qu’il puisse acquérir un sens nouveau sans perdre son sens antérieur ; cette aptitude à la cumulation est essentielle à l’intelligence de la métaphore, pour autant que celle-ci présente ce caractère de double vision, de vision stéréoscopique.¹

La prolifération spatiale de cette Las Vegas² imaginaire se fait dans une continuité métonymique rythmée par les injonctions (« he populates ») oniriques d’Ormus. A mesure que le rêve gagne en intensité, la ville croît et se répand verticalement d’abord (par les aéroports), puis horizontalement : dans ce labyrinthe, dans ce dreamworld (GBF 99), Ormus cherche son frère jumeau : son chant le guide au travers des rues. La quête du double est une quête métaphorique de l’Autre qui revient à chercher l’inspiration dans un miroir déformant. Le vertige de la métamorphose de ce monde provient non seulement de l’échange entre le haut et le bas (entre le plafond et le sol de la chambre), mais aussi de la réversibilité du réel et de la fiction, « thème familier à l’imagination baroque », qui « fait jouer aux acteurs le rôle de comédiens ou de spectateurs.³ » L’« inversion métaphorique⁴ », où le haut acquiert les caractéristiques du bas, où les plantes poussent à l’envers, où une ville-champignon voit le jour dans toute sa complexité, et ce comme par miracle, montre une société du spectacle à

¹ RICOEUR, op. cit., p. 150. A ce propos, l’expression surgit dans la bouche de Salman Rushdie dans un entretien où il explique le privilège de voir le monde selon le point de vue du migrant : « It’s curious; it gives you – what shall I say – stereoscopic vision, so that you can simultaneously look at two societies from both the inside and the outside. » (Conversations with Salman Rushdie, op. cit., p. 5).
² « Now, in his dreams, Ormus will chase Gayomart through that Las Vegas of the subterranean world. » (GBF 145)
³ GENETTE, « L’univers réversible », Figures I, op. cit., p. 17. Ainsi se multiplient les références filmiques, où chaque personnage devient réalité et traverse l’écran pour entrer dans le monde d’Ormus : par exemple, Anita Ekberg dans La dolce vita de Fellini (« there is a blonde with a fabulous décolletage wading through a fountain ») ou Jean Seberg dans A bout de souffle de Jean-Luc Godard (« in the street, a beautiful woman with cropped blond hair is hawking copies of the Herald Tribune. »)
⁴ GENETTE, ibid., p. 18.
rebours, à l’image de l’Amérique, métonyme de l’excès. Ormus ne se reconnaît pas dans cette société qui érige la consommation en religion, où les supermarchés, les théâtres et les casinos sont présentés métaphoriquement comme des « secular temples of delights » (GBF 97) ; il éprouve le sentiment de ce que Guy Debord a appelé « l’aliénation spatiale ». L’autre du monde existe « at a slight angle to reality », selon l’expression utilisée par le narrateur de Shame (S 29), pertinente ici. Cette position privilégiée, ce point de vue « panchronique », lui apporte une certaine ubiquité et lui confère une position oxymorique et hybride, à cheval entre deux mondes et deux visions. L’altérité et l’identité se confondent en lui pour en faire un être fondamentalement métaphorique. L’espace de cette nouvelle métropole est en mouvement constant : après une période d’ascension, Ormus chute de manière vertigineuse (« he plunges », GBF 97) puis, tout en poursuivant son frère, descend à nouveau dans les profondeurs de ce labyrinthe : « The chase continues down staircases of decreasing grandeur through growing rooms » (GBF 98). Le crescendo et le descrescendo s’échangent dans une antithèse caractéristique de l’espace baroque, dont le « centre est le passage, inscrit comme un équilibre menacé dans le désordre dynamique de tout. » Dans cette « fête théâtrale », un des « moments dominants de la réalisation baroque », tout est transitoire et incomplet, et tend vers un mouvement « toujours plus individualisé de la négation », comme l’atteste la surenchère du suffixe privatif un-. La négativité culmine dans l’incomplétude : « all the people give off an air of incompleteness, as if they have not fully come into being. » (GBF 98). Dans ce

---

1 « America […] ; all that yearning, hope, greed, excess ». (GBF 252)
4 Ormus se fait chantre et passeur inattendu entre le monde littéral et le monde métaphorique : « Ormus, the youthful proselytizer of the here and now, the sensualist, the great lover, the material man, the poet of the actual, saw visions of the otherworld. » (GBF 418)
5 DEBORD, op. cit., § 189, p. 154 (italiques de l’auteur).
6 DEBORD, ibid., § 189, p. 154.
monde halluciné, la conscience d’Ormus, qui voit double, a tous les traits de la schizophrénie :

La conscience spectatrice, prisonnière d’un univers aplati, borné par l’écran du spectacle, derrière lequel sa propre vie a été déportée, ne connait plus que les interlocuteurs fictifs. […] Le spectacle, dans toute son étendue, est son « signe du miroir ».

Spectacle et baroque se chevauchent dans le commun « effacement des limites du vrai et du faux » et la « présence réelle de la fausseté qu’assure l’organisation de l’apparence. » Ormus ne parle de cette vision de l’Otherworld (GBF 436, et passim) qu’en termes métaphoriques : « the gashes » (GBF 388), ou « the slashes in the real » (GBF 436). Ce dont il rêve, c’est non seulement la traversée des frontières (le syntagme « crossing the boundaries » est récurrent), mais aussi la perte des frontières. Seule la musique, véhicule de la métaphore, en est capable :

« le pouvoir de la métaphore serait de briser une catégorisation antérieure, afin d’établir de nouvelles frontières logiques sur les ruines précédentes. » Il recherche la porosité des limites et sa diplopie lui offre comme solution la dissolution métaphorique des catégories, prélude à la dissolution totale. Cette fluidité entre les bords se matérialise dans les paroles de la chanson « The Ground Beneath Her Feet », dont le titre insiste sur l’instabilité du sol, qui transforme toute chose en son contraire : « black is white », « cold is heat » et « Go lightly down your darkened way » (GBF 475). Les métaphores à caractère oxymorique dessinent un réseau antithétique où règnent l’harmonie des contraires et la « conciliation des opposés », tension nécessaire au processus métaphorique.

La technique photographique de Rai, fondée certes au départ sur « l’émanation du référent », succombe aussi à l’emprise du métaphorique et à la « double vision ». Selon lui, « our love of metaphor is pre-religious, born of our need to express what is inexpressible, our

---

2 « The frontier between right and wrong dissolves » (GBF 325-326).
3 DEBORD, ibid., § 219, p. 175.
4 RICŒUR, op. cit., p. 251.
5 RICŒUR, ibid., p. 250. D’aucuns parleraient de discordia concors.
dreams of otherness, of more. » (GBF 447) La métaphore, dont le fonctionnement l’associe à l’excès et à l’altérité, garde la dualité des deux éléments qu’elle met en interaction, d’où sa puissance si frappante, qu’elle soit verbale ou visuelle. D’où la résonance particulière qu’elle acquiert chez les migrants, métaphores eux-mêmes, transportés hors de la zone du soi, vers l’Autre. Cet Autre, pour Rai ou Ormus, c’est non seulement celui qui habite dans le pays où ils décident de vivre, mais eux aussi. Migrer, c’est s’étranger à soi dans le départ et la rencontre avec l’Autre, c’est entrer de plain-pied dans le mouvement et compenser la perte en métaphorisant le métonymique, en l’occurrence les racines, liens au Heimat par contiguïté. Comme pour s’investir sans bornes dans cette nouvelle direction, Rai s’invente un Doppelgänger ; surtout, il utilise la technique du miroir afin de dupliquer les images et de créer des effets de mise en abyme. Le but est de créer un vertige de la représentation par le détournement et la torsion.

I worked with reflections, glass, shadows. Using mirrors, I became skilled at scale distortion. I learned how to hold the galaxy in the palm of a man’s hand, and what happened if you placed mirror images inside other mirror images and photographs inside photographs, dizzying the eye, until the last image was crushed in a fist. (GBF 447)

Le vertige provient de l’infini qui se dessine dans la réflexion des images, première étape vers une photographie métaphorique. Le terme d’« échelle » (scale) est aussi utilisé, comme dans le songe spectaculaire d’Ormus : tout se forme et se déforme. Ce nouveau style rappelle la technique du collage : il consiste à assembler des éléments aussi divers les uns que les autres, comme le prouve le zeugme : « using whatever came to hand, drawings, stories, surrealism, Vina, texts » (GBF 449). Lors de la découverte dans certains négatifs de la présence d’entités supplémentaires, surajoutées à son insu, Rai se rend compte qu’il est entré dans l’Autre du monde et qu’il a aussi fait sa propre expérience de la traversée de la membrane. Dans des photographies qui sont désormais des artefacts, et par conséquent des images1, il est loisible

---

1 Barthes dit à ce propos, sur la distinction entre photographie et l’image : « La Photographie est une évidence poussée, chargée, comme si elle caricaturait, non la figure de ce qu’elle représente (c’est tout le contraire), mais
d’entrevoir des entités fondamentalement métaphoriques, équivoques, des copies qui sont et ne sont pas des originaux : « a space that was and that was not mine. » (GBF 448) Rai s’appuie toujours sur la sequence (GBF 448) comme unité de base. Cependant, il vient s’y projeter une autre dimension, métaphorique et intrinsèquement liée à l’imagination, divinisée par lui. L’imagination permet d’aller au-delà des limites habituelles et se pose en condition psychique de la métaphore : « L’équivalence imaginative instaurée par la métaphore fait plus violence au réel que la métonymie qui respecte les liens inscrits dans les faits. » Ce nouveau style culmine dans la technique de la surimposition, ou « double exposure » (GBF 446-447), équivalent photographique de la diplopie d’Ormus, phénomène optique déjà transposé à la musique. La photographie devient palimpseste et bascule dans le surréalisme et le « language of dreams » (GBF 447). La technique de la surimposition, la création de séquences, l’exploitation de la lumière (« a man suddenly explodes into pure light », GBF 447), l’utilisation du verre, de miroirs, des potentialités du clair-obscur, rappelle l’œuvre et la technique du photographe-peintre surréaliste Man Ray. Rai et (Man) Ray, avec ses « images displaying stylistic rupture », partagent cet attachement à la rupture métaphorique, en plus de la proximité phonétique de leurs noms. Le portrait que fait Man Ray de Tristan Tzara contient des éléments communs aux photographies issues du nouveau style de Rai : « (systematic) diagonal, framing, visual puns, exaggerated physical features, overlapping images, the blur of the movement, and superimposition or double of negatives ». Comme Man Ray, Rai découvre de nouveaux modes photographiques par hasard et par erreur :
One day I developed a roll of film and there was the ghost image of a woman I didn’t know superimposed on several of the shots. I couldn’t work it out. On this occasion I had not run the film through the camera twice. (GBF 448)

La transcendance qu’il recherche fait se muer le physique en métaphysique : la religion, le supernatural et le transcendent font alors irruption. Rai dépasse ainsi le réalisme métonymique et ses travers synecdochiques (« the idea of including it all », GBF 446). Le miraculeux emplit alors ses œuvres, où l’obscurité et la lumière se rencontrent pour leur donner une nouvelle dimension et entourer chaque photographie d’une aura de mystère de manière à ce qu'elle soit capable de dépeindre une autre forme de réalité tout en s’affranchissant du réalisme classique. Comme l’explique Rai, « realism isn’t a set of rules. It’s an intention. » (GBF 449) La « double vision » d’Ormus entreprend d’atteindre une nouvelle réalité, la « surrealité » chère à Breton, fondée sur la métaphore : en effet, la tendance du surréalisme « serait plutôt à l’exploitation des rencontres et des assimilations métaphoriques. » Surtout, la technique de la surexposition (ou surimpression) a toutes les caractéristiques de la métaphore pour Rai qui est en quête du métaphorique qu’il perçoit en filigrane dans le réel.

Superimposition originates in the mental world. Like that mental world, it reflects the simultaneousness of ideas. It abolishes time and makes two different elements converge, like a play of memory projecting various profiles of a face onto a single surface. It merges the different dimensions, recreating the characteristics of each. It is the transposition of a musical chord into the visual sphere.

Cette transposition de l’art d’Ormus à l’art de Rai trouve son accomplissement dans une technique palimpstestueuse qui consiste à pratiquer la superposition des clichés : cette

---

1 C’est l’éléphantiasis des personnages de Midnight’s Children.
2 Cela rappelle la technique de la solarisation inventée par Man Ray : « pictures were veiled, blurry or printed in negative ; the outlines of the sitter were electrified ; back became front, shadow over light. » (DE L’ECOTAIS et SAYAG, ibid., p. 107.)
3 « The gift of double vision » (DE L’ECOTAIS, ibid., p. 113) est un don attribué à la marquise Casati, l’une des modèles de Man Ray. Ce détail, qui figure dans la légende d’une des photographies – une pratique à laquelle s’adonne aussi Rai – est en fait une qualité réflexive, qui convient à l’artiste lui-même.
5 DE L’ECOTAIS, ibid., p. 121.
première étape est le prélude à une rencontre des éléments hétérogènes dans une fusion qui rappelle celle opérée par la métaphore. Le tout homogène ainsi créé par la nouvelle équivalence impose une nouvelle vision des choses aux dépens du référentiel : le paradigme s’impose aux dépens du syntagme. Le nouveau langage de Rai, qui ordonne sa conception du monde, est aphasique en tant qu’il privilégie le pôle métaphorique et délaisse le pôle métonymique. Son obsession pour ce qui est caché, pour ce qui se trouve dessous, pour l’abstrait et l’invisible, en vient à négliger le visible et le concret, le réel (actual) qui fait pourtant partie intégrante du métaphorique (metaphorical). Le mouvement de projection entre l’axe paradigmatique et syntagmatique ne se fait plus dans les deux sens, ce qui permettrait d’intégrer la réalité dans la représentation : Rai choisit la voie jakobsonienne, qui privilégie l’aspect métaphorique de la fonction poétique, aux dépens de l’aspect métonymique. Aussi le formalisme prend-il le dessus en congédiant la réalité, remplacée par son double métaphorique.
Conclusion

Les récits de Salman Rushdie se caractérisent par leur excès : leur pratique du réalisme opte pour un réalisme transfiguré, réceptacle d’un imaginaire débridé qui prolifère dans cette greffe inattendue, dans l’infinité apparente de l’ajout et de l’addition. Ils participent d’un roman à la forme généreuse, dont le but principal est de réhabiliter les « histoires », seules garantes de la permanence dans un monde hanté par l’impermanence, et d’introduire autant d’éléments que possible, dans une construction utopique et féconde qui incluerait tout. Après la cathédrale proustienne, la métaphore du roman rushdien est le temple hindou, montagne aux motifs proliférants et baroques :

And this conforms again to an architectural idea, which is really the idea of the Hindu temple. The purpose of this spire is somewhat different to the spire of the Christian church which is a kind of aspiring towards god. A Hindu temple, let’s say the spire of the Khajuraho temples, is a representation of the world mountain. And on the world mountain, the sculptor, the maker of the temple, places as much as he possibly can. The mountain is crowded, it swarms with life, all forms of life. So the idea, the purpose of the temple is to include as much of life as it can.¹

Cette conception du roman-somme, baroque en tant qu’il a une profonde horreur du vide, comme la nature, laisse cependant une place à la discontinuité : il manque parfois des pièces, comme dans le puzzle de Grimus, roman dont l’intrigue se situe justement sur une montagne. La réalité matérielle, conçue à la fois comme objective et subjective, exalte les marges et la migration, qui transposent le discontinu dans la technique narrative. L’inversion des repères fait des héros des anti-héros, des décentrés, dans une fascination pour le double, figure à mi-chemin entre le même et l’autre, entre l’identité et la différence, qui s’incarne dans le miroir²

² Le motif du miroir était convoqué dans l’autre du monde qu’Ormus cherchait à retrouver par l’entremise de la musique, mais aussi dans le personnage secondaire de Mira, nom dont l’une des deux prononciations, [mɪrə], est la même que mirror, d’où la référence, dans le chapitre « Mira on the Wall », à la célèbre question posée par la reine à son miroir dans le conte de Perraut (Blanche-Neige), et qui commence par : « Mirror on the wall,… »

305
et le labyrinthe.1 Le double est déformé dans une répétition qui provoque une altération, dans l’entre-deux du continu et du discontinu : le continu est du côté du pôle métonymique et du même, tandis que le discontinu se place du côté du pôle métaphorique et de l’altérité.2 Irréalité et réalité se chevauchent sans cesse dans les romans de Salman Rushdie. Leurs bords s’effilochent dans ce que d’aucuns nomment « réalisme magique », dont la poétique s’articule justement autour des tropes de la métaphore et de la métonymie.

Magic realism is in the accepted juxtaposition of the ordinary and the extraordinary in a narrative that otherwise appears to be « reliable » and objective, but the extraordinary loses its extraordinariness when it becomes predictable through repetition. It becomes just a writerly trope.3

Cette définition insiste sur la juxtaposition comme paradigme du réalisme magique, qui devient un « writerly trope ». Ce trope semble être la métonymie dans la mesure où celle-ci, par le biais de la combinaison, fait cohabiter le rêve et la réalité. De plus, il tire sa force du rapprochement qu’il effectue entre le naturel et le surnaturel, qui ne se substituent jamais, « sinon c’en serait fini du réalisme magique4 », mais dont la greffe se fait dans l’avènement de l’extraordinaire surgissant dans un cadre ordinaire. La contexture chère à Jakobson semble organiser un espace qui apparaît à première vue condensé mais qui exploite des potentialités inscrites dans les mécanismes de la continuité. Cette proximité entre les deux a lieu sur l’axe syntagmatique, qui confère à leur coexistence soudaine une certaine concomitance.

Souvent aussi, la voie choisie est celle de la similitude : répétitions, constantes, leitmotive, ressemblances, correspondances, conjonctions, effets de miroir, symétries, structures cycliques font naître l’impression d’une étrange cohérence des éléments apparemment distincts, étalés horizontalement dans le temps et l’espace.5

---

1 Gérard Genette rappelle que le labyrinthe, lieu baroque par excellence, est une « région déroutante de l’être où se rejoignent, dans une sorte de confusion rigoureuse, les signes réversibles de la différence et de l’identité. » (GENETTE, « Vertige fixé », op. cit., p. 89)
2 GENETTE, ibid., p. 84 : le reflet est cette « forme encore atténuée de cette aliénation du même, la ressemblance, par où l’altérité suggère l’identité, ou l’altération, par où l’identité mime une différence. » (italiques de l’auteur)
3 MOSS, op. cit., p. 121.
5 DUPUIS et MINGELGRÜN, ibid., p. 226.
La similarité, principe de la métaphore, est convoquée en filigrane, sans toutefois devenir un principe organisateur. Ainsi, « deux univers dissemblables sont appelés à trouver un modus vivendi » dans une « union des contraires » qui rappelle la *discordia concors*. Le réalisme magique exploite la face métonymique de celle-ci dans la mesure où la distance entre les pôles du naturel et du surnaturel est conservée. De la même manière, sur le plan rhétorique, il part du bord métonymique pour frôler le bord métaphorique, sans jamais basculer complètement. Il favorise l’hétérogénéité, malgré des stratégies trompeuses de fusion ou de confusion du rêve et de la réalité, aux dépens de l’homogénéité. Cet arrêt aux marges du métaphorique est ce qui distingue le réalisme magique du surréalisme, fondé non sur la juxtaposition mais sur la superposition de l’illusion et de la réalité, et donc sur la métaphore.

Une telle structuration [du réalisme magique] que nous qualifierons […] de métonymique, permet, à notre avis, d’établir la différence entre le réalisme magique et le surréalisme, dont la tendance serait plutôt à l’exploitation des rencontres et des assimilations métaphoriques, fondée […] non plus sur la contiguïté et l’immanence.  

Cette « résolution » de la réalité et du rêve dont parle Breton dans son *Manifeste*, laisse place à une « surréalité » qui fait entrer de plain-pied dans le métaphorique. La superposition et l’équivalence règnent alors, comme dans la photographie de Rai ou dans la musique d’Ormus. C’est l’autre face de la *discordia concors* dans ses incarnations tropiques : l’oxymore, qui maintient l’hétérogénéité des deux éléments, s’efface au profit de la métaphore. La vie du réalisme magique tient donc à ce maintien de la zone frontalière entre le métaphorique et le métaphorique, qui n’empêche pas parfois les incursions. Celle du surréalisme tient à la tombée des barrières et à la transgression des domaines délimités par les deux pôles. Cette distinction permet d’éclairer et de remotiver la présence des modes d’écriture métonymique et métaphorique dans la prose rushdienne. Ils sont au fondement, en effet, de la distinction entre la poétique du réalisme magique et celle du surréalisme. L’écriture de Salman Rushdie relève

1 DUPUIS et MINGELGRÜN, *ibid.*, p. 223.
surtout du réalisme magique dans la mesure où elle touche non seulement à l’économie générale des récits mais aussi aux procédés favorisant l’intégration du surnaturel dans le naturel, et ce, à partir d’un socle métonymique. Il y a des entorses, cependant, car elle peut parfois se développer dans une prolifération d’associations et de correspondances qui perforent parfois le cadre réaliste magique en débordant sur le métaphorique. D’où cette « energy of the margins » dont parle Jeanne Delbaere.1 La contiguïté2 conduit alors aux limites de la substitution :

Citons pour terminer – pêle-mêle – quelques procédés qui vont dans le même sens : inversion, arrêt, scission ou télescopage de la temporalité, artifices linguistiques divers comme la répétition de mots ou de phrases, la multiplication d’hyperboles, de métaphores ou de simples comparaisons suggérant la pluralité sémantique des choses, des manipulations langagières – plus rares dans ce domaine –.3

Le réalisme magique peut donc devenir métaphorique dans la lettre tout en restant métonymique dans la structure. Cette entrée dans le pôle métaphorique peut devenir le ressort du récit, comme c’est le cas dans la diplopie d’Ormus, qui se transpose et trouve son équivalence dans la technique de surimpression de Rai. A ce moment, c’est la superposition – certes rare chez Salman Rushdie –, des pôles métaphorique et métonymique, doublée d’une superposition du rêve et de la réalité, qui est alors structurante et qui est au fondement de la représentation.4

1 Celle-ci, se réappropriant cette expression forgée par Robert Kroetsch, précise que l’énergie provient d’un cadre métonymique, de l’utilisation de « metonymic trans-cultural models » pour la quête des personnages, ou dans le fait que les mythes sont « homemade, local, regional, metonymic, never eternal or immutable ». Le monde de la fiction se trouvant aux marges, c’est le débordement vers le centre qui est producteur d’énergie : reprenant une phrase de Robert Kroetsch, selon lequel « “margins […] are interesting places, because that’s where different forces are mixing, on the margins instead of at the centre” », elle poursuit en disant que l’énergie provient de ce que le « magic realism occasionally spills over to the centre ». (DELBAERE Jeanne, « Magic Realism: the Energy of the Margins », in D’HAEN Theo et BERTENS Hans, Postmodern Fiction in Canada, Postmodern Studies 6, Amsterdam, Rodopi, 1992, pp. 87, 98 et 100). 2 « La seule figure fondamentale est la figure de contiguïté : au premier degré, elle se realised en métonymie ou en synécdoque ; au second degré, elle se multiplie et s’épaissit en métaphore. » (HENRY, op. cit., p. 69.) 3 DUPUIS et MINGELGRÜN, op. cit., p. 227. 4 Celui-ci aime citer la lecture du Paysan de Paris d’Aragon comme une de ses influences, et partage son « certain sentiment du réel », qui propose la synthèse métaphorique des contraires : « Pure sentiment. Car où prend-on que le concret soit le réel? N’est-il pas au contraire tout ce qui est hors du réel, le réel n’est-il pas le jugement abstrait, que le concret ne présuppose que dans la dialectique? Et l’image n’a-t-elle pas, en tant que telle, sa réalité, qui est son application, sa substitution à la connaissance? Sans doute l’image n’est-elle pas le concret, mais la conscience possible du concret. » (ARAGON, op. cit., pp. 246-247).
Le réalisme magique a en commun avec l’écriture rushdienne de privilégier le temps des marges, incarné dans « ces moments de transition que sont le passage du jour à la nuit, de l’été à l’automne ou, sur un plan plus large, celui de la vie à la mort : moments qui font écho à leur obsession des états-limites, des frontières entre deux mondes ou deux facettes d’une même réalité. » *Haroun and the Sea of Stories* est construit en partie autour de la métaphore diégétique de l’Océan, et en partie autour de la charnière entre le jour et la nuit, avatars de la vie et de la mort, qui obsèdent littéralement les habitants de Calf Island dans *Grimus*. La recherche des « états-limites » se partage entre Omar, qui dans *Shame*, pratique l’hypnose, l’entre-deux de la veille et du sommeil, régime de la perception hallucinée de Gibreel dans *The Satanic Verses*, et Ormus, en quête d’un sens hypothétique dans l’autre de la réalité. Les lieux de l’intrigue constituent alors « une zone limitrophe, tangentelle : lieux de passage, de transition entre deux étages d’un itinéraire, mystérieux points de rencontre entre l’univers sensible et l’inconnu, l’immatériel. » Le chronotope réaliste magique s’efforce ainsi de multiplier les « points de contact ». La longue liste que dressent Albert Mingelgrün et Michel Dupuis rappelle, si besoin était, que les espaces du réalisme magique peuvent être, par leur position intermédiaire, métaphorisés en lieux de passage. Ils donnent par exemple des « habitations – ou simples emplacements – proches d’un fleuve ou d’un lac – d’où le thème du passeur d’eau » – traçant la frontière entre Ici et Là-Bas, la Vie et la Mort, le Concret et l’Abstrait, l’Historique et l’Archétypal, le Présent et le Passé. » Ou encore, et ceci fonctionne pour *Grimus*, « îles », et pour *Shame*, les « postes frontières », dans la mesure où l’action se déplace vers la douane où travaille le père de Farah Zoroaster, dont Omar est amoureux. Cette multiplicité des lieux a pour trait commun de constituer de « véritables “plis de l’espace” (et dans le temps) », ce qui débouche sur la description d’« univers parallèles” » et l’utilisation

1 DUPUIS et MINGELGRÜN, op. cit., p. 228.
2 DUPUIS et MINGELGRÜN, ibid., p. 229.
3 Le lecteur pense immédiatement au nocher Tai dans *Midnight’s Children*.
4 C’est la ligne picturale qui articule ces oppositions dans *The Moor’s Last Sigh*. 
d’« espaces labyrinthiques qui jettent des ponts entre des domaines que l’on croyait à jamais séparés ». Nishapur et Londres sont des espaces parallèles en tant qu’ils prennent une dimension fantastique, au sens où l’entend Todorov, et en tant qu’ils basculent dans la configuration du labyrinthe, lieu de rencontre entre le passé et le présent, et entre l’identité et la différence. La topique du réalisme magique mène à un mouvement tropique puisque sont privilégiés les endroits qui « impliquent un déplacement ou, en tout cas, une possibilité de déplacement, une attente, un transfert virtuel (gare, port, frontière, auberge, cimetière, etc.). » Le transfert spatial se double d’un transfert sémantique, comme dans la métaphore. En ce sens, la migration motive la métaphore et, chez Salman Rushdie, la métaphore entraîne bien la migration : elle prend des formes variées, comme la circulation dans la mer (pour Flapping-Eagle) et la circulation dans l’air (pour Saladin et Gibreel, et Ormus, Vina et Rai). Il est intéressant de noter que les termes utilisés par Albert Mingelgrün et Michel Dupuis appartiennent au champ sémantique du baroque. En effet, les étages, qui attirent l’attention sur les « plis de l’espace », appartiennent au vocabulaire deleuzien, dans une référence peut-être consciente au « pli » baroque, paradigme qui se matérialise dans l’espace du labyrinthe, dans les étages du haut et du bas, et dans l’intérieur et l’extérieur. Il est alors frappant de remarquer la similarité des approches du réalisme magique et du baroque, qui prospèrent dans les marges et les zones frontalières. La même obsession « des fulgurances produites au point de contact de différents domaines (rêve/réalité, intuition/savoir rationnel, etc.), des signes ou messages pouvant jaillir de n’importe quel no man’s land » les anime. La même fascination pour l’antithèse et la coincidentia oppositorum les dirige. Les deux sont liés.

1 DUPUIS et MINGELGRÜN, ibid., p. 229.
2 Flapping-Eagle s’élance d’un yacht dans les flots de la Méditerranée. Une vague le submerge, un vide complet l’enveloppe et il chute dans l’eau, d’une mer à une autre, « not-quite-Mediterranean » (G 37) celle-là, happé dans un trou. Cette hésitation place l’ouverture du roman dans un monde de l’entre-deux, entre certitude et incertitude, qui accroît le flou initial de la position géographique du lieu où se trouve Calf Island, à cheval entre l’est et l’ouest, et qui propulse le personnage dans le présent du récit in medias res.
3 DUPUIS et MINGELGRÜN, op. cit., p. 229 : « C’est que le réalisme magique, art initiatique par excellence, fait volontiers appel, comme l’allégorie, au thème du “voyage” : expéditions, promenades, randonnées, traversées (de fleuves, de forêts, d’une campagne insolite), croisières en mer et même ascensions en ballon. »
4 DUPUIS et MINGELGRÜN, ibid., p. 228.
géographiquement, dans le berceau du réalisme magique, en Amérique latine. Dominique Fernandez le faisait remarquer, Edouard Glissant renchérit, qui voit dans « l’éclatement de la parole baroque » une nouvelle migration « dans les littératures brésiliennes et hispano-américaines ». Ce sont là que le baroque se déploie dans le monde et la nature : d’autres arts en témoignent, comme la sculpture et l’architecture, mais aussi d’autres pratiques, comme l’oralité, vectrice des métissages baroques et de leur essaimage dans la créolisation.

Le baroque est volontiers de l’ordre (ou du désordre) de l’oralité. Cela rencontre dans les Amériques la beauté toujours recommencée des métissages et des créolisations, où les anges sont indiens, la Vierge noire, les cathédrales comme des végétations de pierre, et cela fait écho à la parole du conteur qui elle aussi s’étend dans la nuit tropicale, accumule, répète. Le conteur est créole ou quechua, navajo ou cajun. Dans les Amériques, le baroque est naturalisé.

Le baroque, dans son développement en Amérique du Sud, a irrigué dans ses formes impures l’esthétique du réalisme magique. Dominique Fernandez le disait déjà du baroque dans Sentiment indien : celui-ci s’est déployé en Inde, dans la Goa portugaise, mais aussi dans l’Amérique latine, et le réalisme magique s’y est greffé. Le Cubain Alejo Carpentier, dans « The Baroque and the Marvelous Real », en posant le baroque – après Eugenio d’Ors – comme une « human constant », ou « baroque spirit », ajoute que le baroque foisonne dans les temples indiens, dans leurs « constant arabesques » et dans leur « series of proliferating foci […] foci that extend to infinity. » Ce baroque naturalisé s’incarne dans la sculpture et l’architecture, au Mexique, au Pérou, à Cuba, et existe parce qu’avant tout il s’ancre dans le métissage, ce qu’il exprime dans un passage rappelant Edouard Glissant et le baroque créole :

1 GLISSANT, Poétique III – Poétique de la relation, op. cit., p. 47.
3 Le « réel merveilleux » cher à Carpentier et le réalisme magique sont d’autant plus proches – en dépit du fait que le surréalisme partage avec celui-là la dimension de « monisme » – que, « une fois le fantastique et le merveilleux traditionnels […] intériorisés […] aucun obstacle ne les empêche de se mêler au réalisme magique. L’ambiguïté terminologique qui substitue cette locution tantôt au “real maravilloso”, tantôt au “fantástico” de Borges est l’indice révélateur d’éventuelles symbioses. Dans bien des cas, on a vu qu’il s’agit d’une affaire de perception, de “voyance”, artificielle ou “naturelle”. » (WEISBERGER Jean, « Bilan provisoire », op. cit., p. 218)
And why is Latin America the chosen territory of the baroque? Because all symbiosis, all mestizaje, engenders the baroque. The American baroque develops along with criollo culture, with the meaning of criollo, with the self-awareness of the American man [...] the awareness of being Other, of being new, of being symbiotic, of being a criollo; and the criollo spirit itself is a baroque spirit.¹

Le baroque prospère dans cette littérature vouée au merveilleux et orientée vers la transcendance de la réalité, dans le milieu si fécond du « temperate, tropical landscape.² » Tropisme de la tropicalisation baroque : c’est exactement ce qui a lieu dans la transformation de la capitale britannique par Gibreel, véritable baroquisation qui s’enracine dans la nature et dont le régime est la chaleur, et qui est d’autant plus jouissive et jubilatoire que Londres a été dans l’Histoire allergique au baroque³, bien loin des pourtours du fameux « croissant ». Gibreel, par exemple, atteint du « virus baroque », ne voit la vérité nulle part ailleurs que dans les extrêmes. L’excès dirige son entreprise comme il dirige son évolution interne, mégalomanie qui le pousse à se prendre pour l’archange de la Révélation, Gabriel, avant de se changer en ange de la destruction, Azrael. Ceci est à rattacher aux tendances des personnages réalistes magiques, qui « peuvent s’identifier à des héros mythiques : le Christ, le roi Arthur, Sisyphe, Mélusine, le roi des Aulnes…⁴ » Avec Saladin, ils représentent la duplicité du personnage : doubles inversés, ils sont tour à tour des « êtres cauchemardesques ou monstrueux, parfois démoniaques⁵ », par leurs intentions, mais aussi par leur changement physique. C’est le cas de Saladin, démonisé, voire baroquisé en Faune⁶, plongé dans l’entre-deux de l’hybridité, aux marges de l’animalité et de l’humanité, et en constante métamorphose.⁷ Ce dernier terme évoque une dernière catégorie de personnages, qui peuvent

¹ CARPENTIER, ibid., p. 100.
² CARPENTIER, ibid., p. 106.
³ Le style palladien semble être l’exception confirmant la règle. Et le style (néo)-gothique, favorisé entre les autres, n’a de baroque que sa fascination pour l’ornement et le foisonnement du détail.
⁴ DUPUIS et MINGELGRÜN, op. cit., p. 230.
⁵ DUPUIS et MINGELGRÜN, ibid., p. 230.
⁶ La représentation du Faune a évolué dans la sculpture grecque, selon les degrés d’animalisation. Le Faune latin correspond au satyre grec.
⁷ Ce personnage à la virilité dressé, mi-bouc mi-homme, évoque l’art baroque grec. Ainsi, Dominique Fernandez, devant Le Faune Barberini de la Glyptothèque de Munich : « Seul l’art baroque pouvait accueillir telle quelle une image aussi saisissante de jouissance et de brutalité : à la fois parce qu’il répugne à l'idéalisation
modifier la réalité à leur guise. Ce sont les magiciens, qui, comme ceux du ghetto de New Delhi dans *Midnight's Children*, vivent dans un monde périphérique où le désordre est fécond et vital : le réalisme du lieu est le terreau d’une activité métaphorique intense. A ceux-ci s’ajoutent les « enchanteurs ou illusionnistes » et « des guides, initiateurs, intercesseurs, augures ou devins perspicaces¹ ». Cette typologie du personnage dont la caractéristique est de flotter dans les marges de l’abstrait et du concret, entre réalité et irréalité, se termine par la place laissée aux « héroïnes, irrésistibles et (ou) angéliques, parentes de l’archétype féminin.² » Magie, *enchanteurs* et *angéliques* mènent au dernier roman en date de Salman Rushdie, *The Enchantress of Florence*, qui se structure autour des motifs du miroir et du labyrinthe. L’héroïne du titre se nomme tour à tour Angelica et Qara Köz³, ce qui signifie en persan « Black Eyes » (*EF* 121 et *passim*), dans une synthèse onomastique de la noirceur des yeux et de la blancheur associée à l’ange.⁴

Le récit se place sous les auspices d’une esthétique baroque⁵ de l’ordre et du désordre. De ce point de vue, il articule les deux en les faisant soit coexister soit s’interpénétrer, de la même manière que le baroque articule la rigueur du trait et la folie de la démesure. Ce qui en est dit par Lewis Mumford semble pertinent ici :

> The concept of the baroque, as it shaped itself in the seventeenth century, is particularly useful because it holds in itself the two contradictory elements of the age. First, the abstract mathematical and methodical side, expressed to perfection in its rigorous street plans, its formal city layouts, and in its geometrically ordered gardens and landscape designs. And at the same time, in the painting and sculpture of the period, it embraces the sensuous, rebellious, extravagant, anti-classical, anti-mechanical side, expressed in its clothes and its sexual life and its religious fanaticism and its crazy statecraft. Between the sixteenth and the nineteenth century, these two elements coexisted together: sometimes acting separately, sometimes held in tension within a larger whole.⁶

et que, parmi les passions individuelles qu’il inspire, la violence dans le désir et le paroxysme dans l’extase ne figurent certainement pas en dernier lieu. » (*op. cit.*, p. 297)

³ Sa confidente et dame de compagnie se nomme Angélique.
⁴ Jeanne Delbaere précise que : « As mediators between two worlds occupying a privileged place in Christian mythology angels have been largely used in Latin American “real maravilloso”. » (*DELBAERE, op. cit.*, p. 97.)
⁵ L’action se passe pendant la Renaissance, entre Sikri, capitale de l’empire moghol, et la Florence de la République de Savonarole et des Médicis.
Parler du baroque en Florence, cette « reborn city » (EF 158) qui a manifesté son « refus pur et simple du baroque, par entêtement à se considérer comme l’héritière de la Renaissance¹ », peut paraître relever du contresens. En fait, Florence n’a pas été totalement « imperméable au baroque² ». Les amours de Vénus et Adonis dans le palais Pitti, les fresques du palais Marucelli et les plafonds de la galerie Palatine, tous réalisés par Pietro da Cortona, témoignent d’une présence et d’une certaine vitalité baroque, même si elle a été importée de Naples ou de Rome. Michel-Ange et Bernini ne sont pas si distants et le baroque, « loin d’être en rupture avec la Renaissance, n’en a été que le prolongement³, la maturation, le surgeon opulent et splendide.⁴ » A la place du concept de Renaissance, nous suivrons Lewis Mumford et parlerons donc plutôt de proto-baroque :

   In this respect, one might regard the early Renaissance forms, in their purity, as proto-baroque, and the neo-classic forms, from Versailles to St Petersburg, as late baroque. […] None of this makes sense if one thinks of the baroque as a single movement in the development of architectural style. But the widening of the term has gone on steadily during the last generation; and a certain original vagueness and contradictoriness in the epithet adds sanction to this more generalized use. In terms of the city, the Renaissance forms are the mutants, baroque forms are the dominants, and neo-classic forms are the persistents in this complex cultural transformation.⁵

La ville est en train de connaître le décentrement, processus propre à la ville baroque selon Severo Sarduy : « That is the city of Florence, narrow at the edges, swelling at the centre, with the Arno flowing through between, parting the two lips, the upper and the lower. » (EF 141, italiques de l’auteur) Dans cette personnification qui est en fait une métaphore anthropomorphisante, Florence se baroquise non seulement dans la séparation entre le haut et le bas (des lèvres, en l’occurrence), telle que mise en évidence par Deleuze, mais aussi dans la dissolution des formes qui la gagne de part en part, dans les plis de l’eau fondés par le fleuve qui la traverse. De plus, l’espace de The Enchantress of Florence renvoie à des lieux associés à l’avènement du baroque (ou proto-baroque) dans la ville toscane. La « House of Mars », qui

¹ FERNANDEZ, op. cit., p. 136.
² FERNANDEZ, ibid., p. 141.
³ WÖLFFLIN, op. cit., p. 16 : « the baroque was introduced by the great Renaissance masters themselves. »
⁴ FERNANDEZ, ibid., p. 120.
⁵ MUMFORD, op. cit., pp. 402-403.
appartient à la courtisane Alessandra Fiorentina, a, avec ses murs en « trompe l’œil » (EF 158) la magnificence de la salle de Mars du palais Pitti ; la Fiorentina, « the most celebrated night-lady in all of Florence » (EF 151) tient un salon dont la domination rappelle l’aura de la « Camerata fiorentina », cénacle de musiciens qui se réunissait dans le palais du Comte Bardi. ¹ Ordre et désordre dans la dissolution² renvoient à l’esthétique de la fluidité et de la liquidité : d’emblée, l’eau s’impose comme élément central. C’est l’eau de l’Arno ou l’eau si précieuse des environs arides et brûlants du palais du Moghol Akbar, petit-fils du grand Babur (ou Babar) et « Emperor of India » (EF 74). Eau qui est la source de son pouvoir métamorphique et qui préside à un métissage culturel et religieux symbiotique des hindous et des musulmans, écho de l’Andalousie médiévale où les trois religions monothéistes coexistaient paisiblement et où les cultures s’interpénétraient. Le livre s’ouvre sur la description d’un lac, dernière étape du voyageur Mogor dell’Amore avant son arrivée à Sikri.

L’élément aqueux gouverne la représentation et se déploie mimétiquement dans la multiplication des sonorités liquides qui envahissent l’espace textuel comme le reflet du soleil change en or la surface de ce gigantesque miroir :

In the day’s last light the glowing lake below the palace-city looked like a sea of molten gold. A traveller coming this way at sunset […] might believe himself to be approaching the throne of a monarch so fabulously wealthy that he could allow a portion of his treasure to be poured into a giant hollow in the earth to dazzle and awe his guests. And as big as the lake of gold was, it must be only a drop drawn from the sea of the larger fortune – the traveller’s imagination could not begin to grasp the size of that mother-ocean! […] Perhaps (the traveller surmised) the fountain of eternal youth lay within the city walls […]? But then the sun fell below the horizon, the gold sank beneath the water’s surface, and was lost. (EF 5)

Cette entrée en matière ouvre sur un spectacle cosmique qui voit le mariage temporaire du soleil et de l’eau qui, dans le reflet, échangent leurs qualités et fondent un « univers réversible », selon le titre de l’article de Gérard Genette. « A sea of molten gold » combine

¹ FERNANDEZ, op. cit., p. 138.
² La dissolution est aussi le terme que retient Wölfflin quand il décrit l’évolution du baroque (vers le rococo) :
« The early baroque style is heavy, massive, restrained and solemn. This pressure then gradually begins to lift and the style becomes lighter and gayer ; it concludes with the playful dissolution of all structural elements which we call rococo. » (WÖLFFLIN, op. cit., pp. 16-17.)
une métonymie logique fondée sur l’agrandissement, *sea* étant l’extension de *lake*, et une métaphore rappelant la ressemblance lumineuse (*light* apparaissant dans le premier syntagme) entre *gold* et *sun*, qui se fond dans l’eau – dans les deux sens du terme\(^1\) – et s’y transforme en le métal le plus précieux dont la fonction coruscante est de « dazzle and awe ». Les eaux matricielles de ce lac à nouveau métonymisé, cette fois en *mother-ocean*, dans une gradation de la figure, déclenchent le processus de la rêverie chez Mogor dell’Amore, Italien aux boucles d’or dont le surnom *Mogor* (moghol) trahit une appartenance orientale\(^2\). Cette rêverie, lancée par des questions et des opérateurs de modalisation (*perhaps*, *must*) s’organise selon une rhétorique simple et ordonnée, qui part de la métonymie, dont l’ampleur hyperbolique augmente à chaque occurrence (*lake*, *sea*, *ocean*), et qui donne vie aux eaux, au départ immobiles, en les animant sous la forme de la « fountain of eternal youth ». Cet ancrage dans le métonymique donne libre cours à l’expansion de la métaphore filée de l’eau, qui fait quitter le cadre horizontal pour entrer dans la verticalité du rapport entre ciel et terre, comme le rappelle la mention du « Paradise on Earth » (*EF 5*). Ce mouvement métaphorique déplace les éléments et fluidifie les matières, transformant le lac en mer d’or fondu. La poésie provient de l’alliance des hyperboles, le lac n’étant qu’une « drop drawn from the sea of the larger fortune », et du mythique\(^3\), et le soleil couchant ayant soudain fait disparaître l’or qui « sank beneath the surface » dans un vertige du miroitement qui déplace le soleil hors de l’eau pour le plonger dans son incarnation dorée\(^4\) au fond des eaux du lac, dans une superposition de la ligne de l’horizon et de celle de la surface de l’eau. L’imagination alors débridée du personnage lui fait supposer la possible présence de « mermaids and serpents », créatures fabuleuses qui rappellent les gardiennes d’un autre lac mythique renfermant le plus grand

\(^1\) Les deux termes sont présents dans le texte dans les syntagmes « molten gold » et « the gold sank ».

\(^2\) L’expression « Mogor dell’Amore » signifie dans la langue courante « a Mughal born out of wedlock » (*EF 93*), ce qui suggère l’illégitimité et la transgression.

\(^3\) Le mythique est déjà présent dans la fontaine d’éternelle jouvence.

\(^4\) Solidité et liquidité s’entremêlent dans la fonte de l’or et dans le fait que le soleil, boule de feu liquide, se solidifie ici dans son double alchimique.
trésor : celui de l’or des Nibelungen. L’eau, caractérisée par son « évanescence substantielle », attribue par antithèse son inconstance et sa fluidité à un métal av ant le dissoudre et de l’engloutir, prouvant que la beauté réside dans la perte (lost), dans la fugacité et dans l’éphémère, conformément « aux tendances de l’âme baroque, qui se cherche et se projette dans le fugace et l’insaisissable, dans les jeux de l’eau, de l’air et du feu. » Dans ce passage, il y a, ne serait-ce que temporairement, un renversement qui évoque le « narcissisme cosmique » cher à Bachelard dans L’eau et les rêves. Ce renversement, matérialisé dans l’antithèse, rappelle que le baroque est « une poétique fondée sur une rhétorique. » A partir d’une alliance entre la métonymie et la métaphore, l’antithèse « introduit […] un jeu de miroirs » faisant du monde un espace « vertigineux et maniable, puisque l’homme y trouve dans son vertige même un principe de cohérence. » Cette cohérence est aussi celle de l’imagination et du récit : elle se situe paradoxalement dans l’amenuisement de « the border between sanity and delirium, between what was fanciful and what real » (EF 27), dans le vertige de l’entre-deux renforcé par la chaleur torride qui s’abat constamment sur la ville de Sikri. Dans le palais, Mogor raconte à Akbar l’histoire de l’enchanteresse de Florence, cette princesse mystérieuse qui vivait d’abord à Herat, la « Florence of the East » (EF 126 et passim), et dont la position crée la symétrie entre Occident et Orient, dans un monde fondé sur le miroitement constant des deux bords qui se cristallise dans la figure du miroir : le chiasme. Sa récurrence met en relief la proximité entre l’ouest et l’est, ce qu’un noble de la cour d’Akbar résume en ces termes : « We are their dreams, and they are ours. » (EF 48) Le

1 Gérard Genette remarque « la prédilection du poète baroque pour les termes d’orfèvrerie ou de joaillerie ».
2 GENETTE, « L’univers réversible », ibid., p. 9.
3 GENETTE, ibid., pp. 37-38.
4 C’est aussi la figure du chiasme qui régit les rapports entre l’incipit et l’explicit : le « life-giving lake of Sikri » (EF 347) initial laisse place au vide d’un immense crater, dans une fin où la mort est omniprésente et se reflète, par une symétrie inverse, dans les promesses de la vie du début.
jeu de reflets se mue en circulation incessante. Mogor et Qara Köz en sont les vecteurs principaux dans la mesure où ils sont des migrants : leur alienness (EF 63) en fait certes des parias, des farangi (EF 71) comme c’est le cas de Mogor au début de son séjour à Sikri, terre musulmane, mais elle donne à ces voyageurs, ces birds (EF 14), métaphores vivantes, le don de l’adaptation et de la démultiplication des racines, à l’instar du « rhizome » cher à Deleuze et Guattari, et repris ensuite par Edouard Glissant. Mogor et Qara Köz fondent le paradigme de la migration, qui se décline dans d’autres personnages, comme Nino Argalia, Florentin qui, de flibustier devient thaumaturge musulman et s’arabise (« Argalia, Arcalia, Arqalia, Al-Khaliya », EF 179) pour finalement se métamorphoser (metamorphosis, EF 180) en guerrier turc redoutable et mythique, « Argalia the Turk, Wielder of the Enchanted Lance » (EF 139), assisté de quatre géants1 dont les patronymes rappellent les mousquetaires. La circulation se fait aussi en sens contraire dans ce monde animé par le paradoxe, véritable « hall of mirrors, full of illusions and inversions. » (EF 81) Akbar rêve que les femmes du lupanar de Sikri migrent dans la ville de Florence, dans une substitution métaphorique, fruit d’un déplacement des lieux et des termes caractéristiques du trope (transported, EF 153), qui fait des rives du lac les berges de l’Arno où est transportée « the House of Skanda2 ». D’un lieu des marges à un autre : la maison-close que fréquente « Il Machia3 » à Florence accumule les points de

---

1 L’incipit est programmatique en ce que le terme giant est mentionné, qui renvoie à un trou dans les profondeurs du lac et annonce en même temps la présence de ces créatures surdimensionnées et indirectement de leur maître ; de même la « fountain of eternal youth » renvoie à Qara Köz, « the hidden princess » (EF 128). La rencontre entre celui-ci et l’enchanteresse de Florence, aux pouvoirs magiques, et point nodal du récit de Mogor, est ainsi déjà aménagée dans le texte.

2 Le mythe de Skanda, mythe de la sexualité et de la semence, rappelle à quel point ce lupanar se situe à la lisière de la société : « Skanda naquit lorsque Shiva [dieu androgyne à la double poitrine] déversa son sperme, comme une offrande rituelle, dans la bouche d’Agni, le feu. Celui-ci, incapable de supporter la violence du jet divin, le rejeta, en sorte que la semence tomba dans le Gange. Le flot sacré de la connaissance – tel est le symbolisme du grand fleuve – la déposa dans un marécage de roseaux. » (FERNANDEZ, Sentiment indien, op. cit., p. 73) Skanda allie d’une part le feu et l’eau, comme dans l’incipit du roman, et d’autre part, la limite et la liquidité, ce qui est une manière d’insister sur la porosité de toutes les frontières.

3 C’est l’avatar fictif de l’auteur du Prince, premier manuel de Realpolitik, d’après Salman Rushdie. Sa philosophie, liée à celle de la ville de Florence puisque le prince s’inspire de Laurent de Médicis, est considérée comme proleptique de la pensée baroque : « The underlying tendency of this new order did not become fully visible until the seventeenth century : then every aspect of life departed from the medieval pole and re-united under a new sign, the sign of the Prince. Machiavelli’s work on The Prince provides more than one clue to both
contact est-ouest. Dans la « House of Skanda », une des femmes les plus proéminentes est surnommée Skeleton, tandis qu’à Florence, la plus jeune, une « skeletal creature » (EF 147), s’appelle « “Scandal” ». L’homonymie Skanda/Scandal accentue le télescopage et fait de ces lieux périphériques le cadre privilégié du passage. L’eau est l’élément liant qui favorise la circulation entre les deux pôles : elle fluidifie les matières, donne la vie, porte Argalia sur son vaisseau au gré de ses conquêtes, enfin donne à Mogor la possibilité de fuir après l’assassinat de l’ambassadeur de la reine Elizabeth, acte qui lui offre son sésame – une lettre portant le sceau de la « Gloriana herself » (EF 69) – pour obtenir une audience auprès d’Akbar et lui raconter son histoire. C’est aussi l’eau des augures, qui voient dans les remous à la surface du lac les signes du désordre et en dégagent des « water prophecies » dont la fiabilité est plus grande que les « auguries of air, fire and earth » (EF 84). L’eau est érigée par Akbar en nouvelle divinité inavouée, elle qui « informed the emperor », qui « bore the truth to him upon its tides, and it also soothed him. » (EF 84) L’adjectif liquid, par exemple, qualifie, par une hypallage généralisée, des mots appartenant à toutes sortes de catégories. Il qualifie le temps (« liquid years », EF 349) où les lieux, de même que le participe présent floating en vient à être l’épithète de personnages (« floating consorts », EF 27). L’eau est l’élément métamorphique par excellence, tantôt glace solide (EF 84), tantôt néant de l’évaporation sous l’effet de la chaleur, comme les parfums de Mogor, qui lui ouvrent les portes du palais en disparaissant au fil des salles qu’il traverse. « All that would evaporate like water » (EF 347) pourrait devenir l’adage du récit, qui le place sous le signe de la fugacité de l’eau et l’inscrit dans une gigantesque métaphore filée qui le traverse du début jusqu’à la fin. La fluidité des récits se manifeste dans leur interpénétration : l’histoire de Qara Köz, princesse oubliée que

---

the politics and the plan of the new city, and Descartes, coming later, will re-interpret the world of science in terms of the unified order of the baroque city. » (MUMFORD, op. cit., p. 398.)

1 Le dualisme centre/périphérie s’abolit d’ailleurs dans la promotion de la « House of Skanda » par Akbar, le jour où elle « became the only nocturnal establishment to be granted the emperor’s personal seal of approval, and the ladies themselves became honoured advisers to the king » (EF 206) et ce, en reconnaissance d’un bon conseil donné à Akbar auparavant. Leur position excentrée dans la société les rend imperméables aux conflits agitant les autres femmes, ce qui leur confère une objectivité exemplaire.
Mogor vient de faire renaître dans l’imagination de son auditoire, passe de l’oralité à l’image de la représentation, dans le fil des toiles que peint l’artiste Dashwanth. Showing et telling s’éclairent réciproquement, s’entremêlent au détour d’incises rappelant que la prose se fait tableau, et vice-versa, et que l’écriture se fait pan, dans un mouvement qui recrée métonymiquement l’enfance de Qara Köz, sa ville Herat, « which no actually existing Herat could match » (EF 126) et avec une telle énergie pour faire revivre les personnages et le passé, que la mimèsis se place aux antipodes de la réduplication stérile.¹ La tension à l’œuvre dans la mimèsis, simultanément « une restitution et un déplacement », la rapproche de la métaphore². La fresque s’organise en différents tableaux, dont l’un est « an allegory of the evils of power » (EF 125), rappelant que l’allégorie est une « métaphore continuée³ » qui en vient à remplacer la réalité. L’attraction est telle que l’objet de la représentation fait tomber amoureux son créateur et précipite sa perte, dans une transposition du mythe de Pygmalion. L’antithèse le dit en termes simples : la « hidden princess, whom he had created and who had then uncreated him » (EF 127). Ce renversement donne sa force à la représentation sous toutes ses formes, tout comme le fait que les toiles disparaissent mystérieusement une par une, jusqu’à ce qu’il n’en reste plus qu’une, où l’on y retrouve l’artiste qui s’y est réfugié⁴ :

A week and a day after Dashwanth’s disappearance the wisest of Akbar’s courtiers […] noticed a strange technical detail which had thus far gone undetected. It seemed as if the painting Dashwanth has set it but, at least in the bottom left-hand corner, continued for some distance beneath that ornate two-inch frame. […] When the hidden section of the painting was revealed the onlookers burst into cries of amazement, for there, crouching down like a little road […], was Dashwanth the great painter. (EF 127)

¹ Ricœur écrit : « C’est par un grave contresens que la mimèsis aristotélicienne a pu être confondue avec l’imitation au sens de copie. Si la mimèsis comporte une référence initiale au réel, cette référence ne désigne pas autre chose que le règne même de la nature sur toute production. Mais ce mouvement de référence est inséparable de la dimension créatrice. La mimèsis est poïèsis, et réciproquement. » (RICŒUR, op. cit., p. 56).
² RICŒUR, ibid., p. 57 (italiques de l’auteur) : « Cette double rension constitue la fonction référentielle de la métaphore ».
³ RICŒUR, ibid., p. 306 (italiques de l’auteur).
⁴ Cet épisode est un cas exemplaire de métalepse, qui dérive de la métonymie (qui contient « la désignation de l’effet par la cause ou réciproquement ») : c’est une « manipulation […] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l’autre, l’auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d’une représentation à cette représentation elle-même. » (GENETTE, Métalepse. De la figure à la fiction, op. cit., pp. 13-14). L’exemple classique que cite Gérard Genette est « Virgile fait mourir Didon » dans le Chant IV de L’Enéide : ici, c’est l’inverse, Didon/Qara Köz « fait mourir » Virgile/Dashwanth.
La syntaxe ménage la surprise en cachant la révélation jusqu’au bout, en consignant le peintre dans la postposition ; elle fait aussi se miroir la « hidden section » de la toile dans la « hidden princess ». Surtout, elle renvoie à une esthétique de la vérité comme dévoilement\(^1\) qui s’appuie sur le débordement du cadre, procédé éminemment baroque.\(^2\) Les limites sont repoussées à un tel point que la réalité et l’illusion ne peuvent se rencontrer que dans l’infini inaccessible de la représentation.

Cet encadrement littéral de l’artiste renvoie à la structure des récits dans *The Enchantress of Florence*. Tous ont le même point de fuite, Mogor dell’Amore, auxquels leurs origines diverses remontent, dans une multiplicité qui se mue en unité, selon le principe de la subordination grammaticale qui correspond à la technique de l’enchâssement.\(^3\) Le premier exemple en est le récit que commence Mogor, qui est relayé par la peinture de Daschwphant : Mogor raconte que / Daschwphant raconte que / la jeune Qara Köz… Le deuxième exemple est la poursuite du récit par Mogor, qui raconte la vie de trois jeunes Florentins (« Il Machia », Ago Vespucci et Nino Argalia), dont l’un est son grand-père, et qui est relayé par le récit qu’en fait aux deux premiers un personnage féminin surnommée le « memory palace ». Les deux écoutent l’histoire de leur propre vie, qui bascule dans la biographie de celle d’Argalia,  

\(^1\) Heidegger, en rappelant le concept d’*aletheia*, a éclairé le sens de la vérité en revenant à son étymologie grecque : « The Greeks called the unconcealedness of beings *aletheia*. We say “truth” and think little enough in using this word. […] for the hidden history of Greek philosophy consists from its beginning in this, that it does not remain in conformity with the nature of truth that flashes out in the word *aletheia*, and has to misdirect its knowing and its speaking about the nature of truth more and more into the discussion of a derivative nature of truth. » (HEIDEGGER Martin, « The Origin of the Work of Art », in *Poetry, Language, Thought*, traduit par Albert Hofstadter, New York, Harper and Row, 1971, pp. 36 et 51) Cette conception de la vérité est aussi celle de « Il Machia », qui « believed that truth was in fact always hidden, that the apparent, the overt, was invariably a kind of lie. » (EF 183)

\(^2\) Le débordement du cadre appartient à la « grammaire de l’art baroque », selon Dominique Fernandez. Ce qui se dit de la sculpture se dit ici aussi bien à la peinture : « Les baroques […] lient la statue au cadre et au milieu, ils la mettent en situation. » (op. cit., p. 204) Cette logique est poussée à l’extrême par Dashwanth, qui se fait élément du tableau en s’immergeant dans le cadre de la représentation.

\(^3\) Cette technique correspond à la figure de la métalepsie, « cas particulier de la métonymie », qui appartient aux « modes de transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation. » Gérard Genette la définissait déjà dans *Nouveau Discours du récit* comme « transgression délibérée du seuil d’enchâssement » ; il ajoute que « les deux définitions se confondent, puisqu’un récit “enchâssé”, ou “second”, dans le régime courant […] résulte d’une représentation narrative assumée par un personnage du récit “enchâssé”, ou “premier”. » (GENETTE, op. cit., p. 14). La métalepsie permet de jouer avec les marges de la représentation et de la fiction. Elle mimétise la fluidité des histoires qui s’imbriquent les unes dans les autres, et ce, à l’envi.
que lui-même a confiée à cette femme en la lui racontant auparavant. Dans un jeu de miroirs et d’enchâssements vertigineux, les récits et les narrateurs se succèdent et se meuvent en récits-gigognes et en narrateurs-gigognes, dans un mouvement qui rappelle Les Mille et une nuits. Le foisonnement est d’autant plus complexe que chaque récit englobant est englobé, et que même le récit de Mogor est englobé par l’instance narratoriale extradiégétique, et ce, à l’infini. Mogor s’inscrit dans la filiation des « hommes-récits » qui sont « la forme la plus frappante de l’enchâssement » ; il s’intègre aussi dans la lignée des narrateurs rushdiens, avatars lointains de Schéhérazade, pour lesquels raconter maintient en vie : en effet, pour Saleem comme pour Moor, « le récit égale la vie ; l’absence de récit, la mort » ; quant à Mogor, « the story was saving his life. » (EF 92) Sa vie et sa mort sont liées dans le récit que sa mère, avant de mourir, lui a demandé de faire. C’est dans cette emboîtement des temporalités, dans ces récits de récits que surgit le motif du dédale. Présent dans l’espace matériel, dans le palais d’Akbar, dans le « labyrinth of walled and curtained corridors » (EF 49), il constitue un tournant dans le récit de Mogor et oblige le lecteur à s’introduire dans les plis de ses pièces, au risque de se fouroyer, ne serait-ce que temporairement. Ce tournant s’incarne dans la narratrice d’origine française, dont la mémoire a été réorientée pour qu’elle dise l’histoire d’Argalia. Celle-ci, Angélique, dont le prénom accroît la confusion des dédoublements de l’onomastique, a été capturée en tant qu’esclave et se trouve dans la « House of Mars » de la lionne Alessandra Fiorentina. C’est dans ce palais qu’elle convoque

2 TODOROV, op. cit., p. 45 : « Ainsi l’histoire racontante devient toujours aussi une histoire racontée, en laquelle la nouvelle histoire se refléchit et trouve sa propre image. »
3 TODOROV, ibid., p. 37.
4 TODOROV, ibid., p. 41.
5 Tzvetan Todorov rappelle que « l’absence de récit n’est pas la seule contrepartie du récit-vie ; vouloir entendre un récit, c’est aussi courir des dangers mortels. Si la loquacité sauve de la mort, la curiosité l’entraîne. » (ibid., p. 42) La vie et la mort de l’auditoire sont aussi impliquées, comme le prouve la fin du livre.
6 Tiphaine Samoyault, pour qui « le labyrinthe est la métaphore privilégiée de l’œuvre qui se développe en réseau », cite Clément Rosset : “Le labyrinthe n’est donc pas un lieu où se manifeste l’insignifiance ; bien plutôt un lieu où le sens se révèle en se recelant, un temple du sens, et un temple pour initiés, car le sens y est à la fois présent et voilé.” (SAMOYAULT, op.cit., p. 152)
« Il Machia » et Vespucci pour que le « memory palace » leur conte l’histoire de leur compagnon d’enfance Argalia, qui duplique là le récit en le commençant par les mêmes termes que ceux qu’avait utilisés Mogor.\(^1\) La technique de la métalepse est une technique qui a trait au jeu sur la frontière de l’enchâssement et fait du récit un labyrinthe. Ce personnage a été métaphoriquement baptisé le « memory palace », d’après une technique tiré du *Rhetorica ad Herennium*, attribué à Cicéron, qui consiste, dans une opération d’anamnèse, à associer le lieu et la personne. La mémoire, le rappelle l’auteur, « is the treasure-house of the ideas supplied by Invention », « the guardian of all the parts of rhetoric.\(^2\) » Sans elle, il n’y aurait pas de récit non plus. Le secret réside dans la capacité de convoquer une image enchâssée dans un cadre : ce processus vient déclencher la mémoire : « An image is, as it were, a figure, mark, or portrait of the object we wish to remember ; for example, if we wish to recall a horse, a lion, or an eagle, we must place its image in a definite background.\(^3\) » Ainsi, au labyrinthe concret se substitue le labyrinthe abstrait de la pensée et des récits, qui fonctionne, selon « Il Machia », sur l’association métonymique des choses au cadre ou à l’édifice (*building, EF 163*) de la mémoire : « you start attaching memories to its various features, its furniture, its decorations, whatever you choose. » (*EF 163*) Chaque pan du récit qui révèle l’histoire d’Argalia, libère un morceau de la personnalité d’Angélique en la ramenant progressivement à elle-même, dans un mouvement parallèle de rencontre des temporalités\(^4\) qui suit le processus lodgien de la métonymie comme *deletion*. Le récit s’accélère\(^5\) alors

\(^1\) La phrase introductrice, (« In the beginning there were three friends, Antonino Argalia, Niccolò “il Machia” and Ago Vespucci. », *EF 134*) prononcée la première fois par Mogor, est ensuite reprise par le « memory palace » par deux fois (*EF 159* et 162). Il y a là un cas d’*antimétalepse*, dans la mesure où il est possible de considérer que la « fiction s’immisce » dans la « vie réelle » des personnages et fait retour, dans la réalité de la diégèse et dans le récit, ce qui est une double transgression. Le début, « In the beginning… » sonne comme l’ouverture d’un conte. (GENETTE, *op. cit.*, p. 27, italiques de l’auteur)


\(^3\) *CICERO, ibid.*, p. 209.

\(^4\) La temporalité associée à Machia et Ago d’une part, et à celle d’Argalia d’autre part, se rencontrent dans les récits (« Their chronologies were united once again », *EF 185*), avant le retour d’Argalia à Florence.

prodigieusement dans une accumulation de subordonnées dont la succession est mimétique du déferlement des souvenirs.

Her voice strengthened and Niccolò realized she was telling the last story, the story that was embedded\(^1\) in the very doorway of the memory palace that had colonized her brain, the tale that had to be told as she passed out through that doorway and reawakened to ordinary life: her own story, which unfolded backwards, as if time were running in reverse. \((EF\ 187)\)

Ce n’est qu’au fil des récits, éliminés\(^2\) de la mémoire et expédiés hors du palais, que la jeune femme finit par retrouver son véritable prénom. Chez Mogor, dont l’autre nom est Niccolò Vespucci, la figure dominante est également la deletion métonymique, qui conduit chaque partie de récit raconté à s’effacer une fois révélée, pour que petit à petit soit dite non seulement l’histoire de Qara Köz, restée hidden comme la princesse qu’elle est, mais aussi, indirectement, la sienne propre. Le moment où la deletion doit s’interrompre, faute de récit restant à dire, correspond à la tragédie de la fin.\(^3\) Où l’assèchement métaphorique du « stream of stories » \((EF\ 168)\) quand « Vespucci’s story was concluded » \((EF\ 343)\), se double du tarissement du lac doré, accomplissement de la malédiction annoncée par Mogor en fuite. Où la soudaine apparition à Akbar du fantôme de Qara Köz balaye toutes les certitudes, où il apprend avec le lecteur que Vespucci « was the child of the Mirror’s child », (une autre Angelica), et non, comme il le pensait, de la princesse, restée stérile. La confusion des générations se marque dans le lexique \((blurring, loss, substitution)\), dans l’ellipse et dans le tournoiement des constructions grammaticales dont le sens donnent le vertige : « The Mirror’s daughter was the mirror of her mother and of the woman whose mirror the Mirror had been. » \((EF\ 348)\) Les trois générations se suivent dans une enfilade de génitifs qui pourraient, comme les récits enchâssés, s’accumuler à l’infini. C’est peut-être là, dans un espace infini et indéfini, qu’errer Mogor après avoir achevé son histoire et scellé son sort : « He had crossed over into

\(^1\) Le verbe embedded est le signifiant même de l’enchâssement, au sens propre comme au sens figuré.

\(^2\) L’élimination de sa personne est conçue en terme d’effacement par Machia : « to erase her life to make room for Argalia’s no doubt self-aggrandizing of himself. » \((EF\ 187)\)

\(^3\) C’est aussi le cas pour le « memory palace » qui, après avoir retrouvé son identité une fois sa narration terminée, se jette par la fenêtre. \((EF\ 247)\)
the empty page after the last page, beyond the illuminated borders of the existing world » (EF 343). Il porte encore le « coat of particoloured leather lozenges » (EF 343) qu’il portait des années auparavant, le jour où il a obtenu une audience auprès d’Akbar. Ce manteau particoloured (EF 19), métonyme du personnage, est un labyrinthe pour deux raisons : la première est son acquisition, qui convoque une longue explication selon laquelle il a été gagné au jeu de cartes, et qu’un Juif vénitien l’a fait faire chez un tailleur dont l’enseigne est un « green-eyed Arab » (EF 19). Le manteau renvoie ainsi à deux pièces de Shakespeare, *The Merchant of Venice* et *Othello*, et s’associe par conséquent à la jalousie, à la duperie et à la trahison, qui sont des traits du personnage. La seconde raison tient à sa dimension cosmique. Un monde s’ouvre dans les coins et les recoins des vastes poches et des riches doublures : « its lining a catacomb1 of secret pockets and hidden folds within which a diamond merchant could stash his valuable wares » (EF 19-20). La métaphore, très visuelle, du souterrain menant à la mort fait, grâce à l’ellipse du verbe être, dévaler la représentation le long des syntagmes qui s’enchaînent et font perdre les repères. Le dérouler reviendrait à se confronter à un pli à l’infini. Labyrinthique, ce manteau d’Arlequin, avec sa superposition d’étoffes et de vêtements est le parangon de l’habit baroque, qui « sera large, vague gonflant, bouillonnant, juponnant, et entourera le corps de ses plis autonomes, toujours multipliables, plus qu’il ne traduira ceux du corps.2 » Ce « manteau flottant » apparaît comme métaphore non seulement de la mise en abyme du récit, mais aussi du roman. La structure très serrée des temporalités et des effets de sens se mire dans la texture de cet éblouissant « patchwork cloak » (EF 13). La métaphore et la métonymie, comme dans le processus de la mémoire, s’enchevêtrent ; le texte se fait textile, discontinuité des motifs reposant sur la continuité des coutures : les métaphores sont ainsi souvent diégétiques, c’est-à-dire ancrées dans le contexte et la contiguïté. Ainsi, le

---

1 Le mystère qui l’entoure est alors accru par le fait qu’il est décrit comme une « occultist marvel » (EF 19), qui renvoie à la fascination pour l’occulte des trois jeunes Florentins, toujours à la recherche de racines de mandragore.

cinquième chapitre se termine sur cette phrase : « Language upon a silvered tongue affords enchantment enough. » (EF 175) La voix de l’instance narratoriale décline ici, avec l’argent, la gamme des métaux précieux – et ce, depuis l’incipit – et suggère que vérité et mensonge se confondent dans les ornements baroques de la parole, ouvrant là sur le « mentir-vrai » cher à Aragon et qui caractérise toute fiction. La première phrase du chapitre suivant reprend le terme tongue, placé en troisième position, dans une quasi-anadiplose : « When the sword of the tongue is drawn, the emperor thought, it inflicts deeper cuts than the sharpest blade. » (EF 79, italiques de l’auteur) L’organe de la voix, de l’oralité et donc du conte, la langue, terme polysémique en français comme en anglais, est centrale par son importance physique, et textuelle, non seulement par sa répétition, mais aussi par sa reprise sous forme de métaphore. La langue devient une arme qui blesse, une lame qui tue. La parole, pierre de touche de l’édifice narratif, s’impose comme creuset du pouvoir du récit et enracine la métaphore dans la métonymie.

La solidité indestructible de l’écriture […] ne peut résulter de la seule liaison horizontale établie par le trajet métonymique; mais on ne voit pas non plus comment pourrait y pourvoir la seule liaison verticale du rapport métaphorique. […] Seule la croisée d’une trame métonymique et d’une chaîne métaphorique assure la cohérence, la cohésion « nécessaire » du texte.¹

Texte cohérent, magique, orienté tout en désorientant, il est aux antipodes de The Ground Beneath Her Feet par exemple, pour lequel les deux modes d’écriture, « instead of cooperating, […] are pulling in opposite directions.² » Il s’achève sur une vision du migrant, avatar de « l’errance enracinée³ » chère à Edouard Glissant, prêt à tourner la page et entamer un nouveau récit. Il se dirige peut-être vers l’Amérique, où est déjà partie Qara Köz avec Ago Vespucci, cousin d’Amerigo, terre encore vierge et infinie où la frontière de la découverte doit être explorée, puis reculée à chaque fois. Terre de la continuité et de la rupture, terre

¹ GENETTE, « Métonymie chez Proust », in Figures III, op. cit., p. 60. (italiques de l’auteur)
² LODGE, op. cit., p. 105.
³ GLISSANT, Poétique III – Poétique de la relation, op. cit., p. 43.
d’une nouvelle incarnation du baroque. À la fin, « l’espace et la parole s’abolissent en se multipliant à l’infini [dans] un vertige “fixé”, donc à la fois réalisé et supprimé.¹ »

L’infini est ce lieu métonymique que seule la métaphore semble pouvoir atteindre chez Salman Rushdie. Selon Hubert Damisch, qui s’appuie sur la théorie des ensembles en mathématiques, « il y a une puissance d’infini qui élève l’infinité au-dessus du continu² ». L’infini et le continu ont un rapport du genre à l’espèce. La contradiction provient du fait que la représentation de cet infini impose « une clôture de la scène représentative³ ». L’infini est « déjà marqué métaphoriquement comme point⁴ » en peinture, et il ordonne l’espace selon un système de perspectives et selon les lignes de fuites. En littérature, il apparaît sous une variété de termes constituant le champ métaphorique de la limite et des marges. L’univers rushdien, conçu autour de l’abolition du centre et de la périphérie, ne se présente pas comme un infini actuel mais plutôt comme un infini potentiel, dont les bords sont sans cesse repoussés, et qui se déploie métonymiquement par amplificatio ou reductio successives. L’infini se trouve ainsi à la charnière de la métaphore et de la métonymie et fonde l’écriture, qui frôle constamment le « bord de l’infini ». Cette expression paradoxalement apparaît sous la plume de l’auteur des Contemplations. Dans sa vie, Victor Hugo, autre exilé glorieux, a été repoussé vers les marges, et ce, contre son gré. Son écriture, comme celle de Salman Rushdie, s’est incarnée dans un moment de l’Histoire, dans des événements politiques qui ont en commun une certaine émancipation démocratique des peuples réalisée dans le phénomène métaphorico-métonymique de la révolution : celle-ci est en effet non seulement choc et rupture, mais aussi tour complet, synthèse des opposés dans la continuité de la boucle.⁵ La

¹ GENETTE, « Vertige fixé », in Figures I, op. cit., p. 89.
² DAMISCH, op. cit., p. 226.
³ DAMISCH, op. cit., p. 225.
⁴ DAMISCH, ibid., p. 225 (italiques de l’auteur).
quête des marges corporelles, sociétales, géographiques ou métaphysiques, et donc de l’infini au lieu du fini, caractérise l’écriture hugolienne.

Chez Victor Hugo, il y a une formidable attraction pour toutes les marges du réel. Franges obscures du social […]. Pans d’ombre historiques qui brouillent la netteté d’une vision politique. Monstrosités où la nature bascule dans la forme pure du fantasme. Voix d’outre-tombe doublent le discours poétique de leurs intermitences. Lisières des noms, hérisssés, comme dans les premiers romans, de barbarisme phonétique. Lisière des langues […]. Lieux d’exception autour desquels s’organise l’imaginaire hugolien […] ces espaces-limites-failles, blancs, interruptions, lignes de points, hors-texte – qui installent la marge au cœur du livre, en font le lieu de son travail et de son événement. […] Là où un sens se cherche en repoussant ses bords, en intégrant ses ruptures.

« Bord de l’infini » peut paraître surprenant, comme le fait remarquer Ross Chambers : « Au bord de l’infini, la formule porte à rêver. […] Mais a-t-on suffisamment remarqué ce que cette formule a d’étrange ? Car si l’infini a un bord, peut-il s’agir de l’infini ?¹ » Métaphore et métonymie dialectisent le fini et l’infini et montrent que les deux termes n’ont rien de contradictoire. Pour atteindre l’infinie continuité, il faut une rupture que la métaphore est en mesure d’opérer. Cette métaphore, c’est le migrant, qui s’inscrit dans la réalité des pays dont il se coupe, et se pose en garant d’une unité retrouvée, quoique fragile et instable.

Marquant le moment du tour ou du détour pendant lequel le sens peut sembler s’aventurer tout seul, délié de la chose même que pourtant il vise, de la vérité qu’il accorde à son référent, la métaphore ouvre aussi l’errance du sémantique. Le sens d’un nom, au lieu de désigner la chose que le nom doit désigner habituellement, se porte ailleurs.²

Migrant et métaphore partagent ce même nomadisme du sens, tel que Derrida le décrit ici. L’errance infinie du sens recoupe la dérive infinie du migrant. L’ultime trace, commune, précieuse, de la « formation de la forme³ » laissée par l’exilé et la figure.

La figure et le migrant constituent une réalité devenue véritable paradigme pour plusieurs romanciers, qui forment désormais une filiation littéraire relevant de l’héritage rushdien. White Teeth de Zadie Smith est un exemple⁴. Ce roman communautaire

¹ CHAMBERS Ross, « De la marge à la marge : le poème », « Le Pont » et « Eclaircie », in DÄLLENBACH et JENNY (texte réunis par), ibid., p. 118.
² DERRIDA, « La mythologie blanche – La métaphore dans le texte philosophique », op. cit., p. 287.
³ DERRIDA, De la grammatologie, op. cit., p. 92.
puissamment influencé\textsuperscript{1} par Salman Rushdie, fait jouer à plein la métaphore, à des degrés divers et à des niveaux multiples. L’universalité de la couleur, qu’elle que soit la race ou l’ethnie, permet d’y imbriquer la possibilité, par l’image du canal dentaire interposée, de remonter aux racines historiques des différentes communautés de couleur représentées dans le livre. Enfin, l’agressivité d’une des familles, (celle des Chlafen), qui déchire les autres à pleines dents, fait de la métaphore un formidable levier pour l’écriture et la prise en compte de tous les aspects du réel. \textit{Maps for Lost Lovers} de Nadeem Aslam\textsuperscript{2} est le second exemple de cet enracinement de la réalité dans la métaphore : le roman s’ouvre sur la vision d’un lac sous la neige qui brouille par ses reflets les repères – les cartes – de la représentation et dépeint une réalité transfigurée par la présence d’une multitude de métaphores et de comparaisons. Un paysage anglais semble transformé en vallée du sous-continent pendant la mousson. Le pôle métaphorique est ainsi omniprésent : cette forme d’amplification de la réalité coexiste avec des chapitres au réalisme froid et sobre, comme celui, vers la fin, révélant les causes de la disparition mystérieuse du couple formé par Jugnu et Chanda. L’écriture oscille ainsi entre l’excès de forme et l’excès créé par la sècheresse apparente du style. Deux visions de la réalité se croisent, qui associent à la fois réalisme et poéticité. Un nouvel avatar du réalisme naît, figural, qui s’ancre dans la sollicitation à l’envi des stratégies tour à tour métaphorique et métonymique. Preuve de leur productivité, de leur infini potentiel au sein du langage, et de leur permanence.

\textsuperscript{1} Zadie Smith, et d’autres auteurs, sont cependant réticents à formuler cet héritage sous la forme aussi dérivative et limitative que celle de l’influence.

\textsuperscript{2} ASLAM Nadeem, \textit{Maps for Lost Lovers}, Londres, Faber and Faber, 2004.
Bibliographie

1) Œuvres de Salman Rushdie


Articles et conférences

Ne figurent pas dans cette liste les textes repris dans Imaginary Homelands et Step Across This Line.

« Anti-Americanism has taken the world by storm », The Guardian, 6 février 2002.
« Religion, as ever, is the poison in India’s blood », The Guardian, 9 mars 2002.

Entretiens
*Orange writers season*, Apollo Theatre, Londres, 6 novembre 2002, entretien public avec John Sutherland à l’occasion de la sortie de *Step across this line*.  

2) Travaux consacrés à Salman Rushdie

Ouvrages entièrement consacrés à Salman Rushdie


Ouvrages partiellement consacrés à Salman Rushdie

Numéros spéciaux de revue, ouvrages collectifs


_Articles sur le corpus :

_Grimus_


_Midnight’s Children:_


_Shame_


The Satanic Verses


ROMBES Nicholas D., Jr. « The Satanic Verses as a Cinematic Narrative », Literature/Film Quarterly, Vol. 21, N°1, 1993, pp. 47-53.


Sur l’ « affaire » des Satanic Verses – par ordre chronologique :


BUCCIANTI Alexandre, « A l’université El Azhar comme à La Mecque la prudence est de rigueur », ibid.


ROY Olivier, « Une tentative pour sortir l’Iran révolutionnaire du ghetto chiite », ibid.


SAVIGNEAU, Josyane, « Un écrivain banni de son œuvre », ibid.


ALI Tariq, « De la littérature comme crime », Le Monde, 14 février 1996.


Haroun and the Sea of Stories:

BEN ABBES Hédi, « La ville et la mer dans Haroun and the Sea of Stories », Etudes Britanniques Contemporaines, n° 2, Montpellier, Presses universitaires de Montpellier, 1993, pp. 11-19.


The Moor’s Last Sigh:


*The Ground Beneath Her Feet:*

GORRA Michael, « It’s only rock and roll but I like it », Times Literary Supplement, 9 avril 1999, p. 25.


3) Le sous-continent

- Littérature, religion et arts

**Articles**


Ouvrages


- Histoire et politique

Articles


4) L’islam
Articles


Œuvres et ouvrages de référence


5) Histoire littéraire


6) Ouvrages et sites Internet de référence


7) Théorie littéraire et sémiotique


BREMOND Claude, « La logique des possibles narratifs », revue Communications, 8, octobre 1966, pp. 60-76.
COMPAGNON Antoine, La seconde main ou le travail de la citation, Paris, Seuil, 1979, 415 p.


8) Anthropologie, esthétique, philosophie, histoire, mythologie, psychanalyse, religion, épistémologie…


BOEHME Jacob, *De signatura rerum, The Signature of All Things and other writings*, New York, Dent & Sons, 1934.


9) Œuvres littéraires


Résumé en français

La figure du migrant est centrale dans l’œuvre de Salman Rushdie. Noyau d’un dispositif narratif, rhétorique, philosophique et métaphysique, elle organise une vision du monde orientée par ce qu’Edouard Glissant nomme le « nomadisme circulaire ». Dans ce monde baroque, instable et chancelant, le vacillement est maintenu par la convergence du centre et de la périphérie, qui deviennent deux formes du bord. Le transport est le nom que le grec donne à la métaphore : chez Salman Rushdie, c’est aussi le migrant. Figure de rhétorique, la métaphore relève d’un mode fondé sur la substitution et la rupture, d’après David Lodge, avec Jakobson. Inséparable de la métonymie, dont le mode est associé à la combinaison et la contiguïté, elle donne forme verbale et énergie à la puissance évocatrice et imaginatrice qui se manifeste dans les romans de Salman Rushdie. Cette énergie se fait véhicule d’un conatus centrifuge qui attire l’écriture vers les marges. Le bord s’inscrit dans la dialectique de la continuité et de la discontinuité en tant qu’il est commencement et fin. Il s’incarne dans le corps, dans divers lieux métaphoriques et poétiques, et dans des personnages appartenant tous à un entre-deux, à une réalité hybride qui favorise le basculement et le désordre. Cette thèse analysera dans quelle mesure les avatars du bord géographique, rhétorique et sémantique font prospérer une écriture génératrice d’une prolifération de sens et d’une poétique au cœur de laquelle la recherche de la « métaphore vive » (chère à Paul Ricoeur) participe d’un vertige des marges.

Résumé en anglais

The figure of the migrant is central in the work of Salman Rushdie. It is the fulcrum of a narratological, rhetorical, philosophical and metaphysical compound articulating a Weltanschauung oriented by what Edouard Glissant calls « circular nomadism ». In this unstable and unpoised baroque world, oscillation is maintained thanks to the convergence of the centre and the periphery, which become two versions of the edge. Transport is the name that the Greek language gives to metaphor: for Salman Rushdie, it is also the migrant. Metaphor, a rhetorical figure, derives from a mode founded upon substitution and rupture, according to David Lodge, after Jakobson. It is inseparable from metonymy, whose mode is associated with combination and contiguity, and it gives verbal shape and energy to the conjuring and evoking power which manifests itself in Salman Rushdie’s novels. This energy becomes the vehicle of a centrifugal conatus which draws the writing towards the edge. The limit inscribes itself in the dialectics of continuity and discontinuity in so far as it is the beginning and the end. It is embedded in the body, in various metaphorical and poetic places, and in characters belonging to an intermediate space, to a hybrid reality where desequilibrium and disorder are rife. This thesis will analyse to what extent the avatars of the limit, be it geographical, rhetorical or semantic, create a bedrock in which this style can prosper. Generating a proliferation of meaning and forwarded by a poetics at the heart of which is the search for the « living power of metaphoricity », as suggested by Ricœur, it participates in a vertigo in the margins.

Mots clés en français : Rushdie, métaphore, métonymie, baroque.

Mots clés en anglais : Rushdie, metaphor, metonymy, baroque.

Ecole doctorale 384 – Etudes anglophones (VORTEX)