

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**MÉTAMORPHOSES IDENTITAIRES
DANS LA
LITTÉRATURE FANTASTIQUE CONTEMPORAINE**

par

KATHERINE BAR

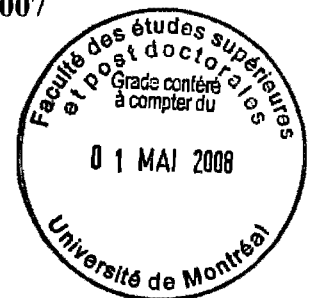
**Département de Littérature comparée
Faculté des Arts et des Sciences**

**Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ doctor (Ph.D.)
en Littérature comparée**

NOVEMBRE, 2007

© KATHERINE BAR, 2007

Université de Montréal



Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée

**Métamorphoses identitaires
dans la
littérature fantastique contemporaine**

présentée par

Katherine Bar

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Amaryll Chanady
présidente-rapporteur

Rodica-Livia Monnet
directrice de recherche

Jacques Cardinal
membre du jury

Rachel Bouvet
examinatrice externe

Christine Bernier
Représentante du doyen

Thèse acceptée le 15 février 2008

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer ma profonde gratitude à Madame Livia Monnet qui, lors de notre toute première rencontre dans les locaux de l'université de Montréal, m'a chaleureusement encouragé à entamer des recherches en littérature comparée. Depuis, ses conseils toujours renouvelés, ses remarques sur mon travail, afin d'approfondir la réflexion, développer l'analyse, corriger le style, ses indications d'ouvrages critiques comme littéraires, ont fait naître un plaisir et un enthousiasme qui ont éveillé mon engagement dans ce travail.

À elle, prise toujours dans le mirage des idées, s'oubliant souvent pour nous abreuver de sa généreuse sagesse, je lui dédie ce poème

*Le tout pourrait être, en fin de compte, réduit à une idée
Lorsque, te promenant dans la rue, tu déchires le monde en deux avec ta poitrine
Et le juteux et impénétré monde
Te semble plutôt un morceau dur de fromage
Que tu coupes pour mieux l'avaler
Toi-même une idée
Se promenant dans la rue déguisée en humain.*

(Adina Dabija, L'impossibilité du sens)

Je témoigne ma reconnaissance à Madame Amaryll Chanady, à Monsieur Jacques Cardinal et à madame Rachel Bouvet, les membres du jury, qui ont bien voulu prendre connaissance de ces recherches et me faire part de leurs remarques.

Je remercie à mes amies, Marina, Benyoucef et Claudie, de leur aide et de leur optimisme.

Je suis reconnaissante à mes parents, Florin et Elisabeta, et à mon frère, Liviu, qui, par leur appuies, ont rendue plus tolérable la longue distance qui nous sépare et furent ainsi constamment à mes côtés.

Je n'ai pas assez des mots pour remercier mon fils, Bogdan, pour son extraordinaire patience, son support et son aide technique durant mes études.

Et finalement je remercie mon partenaire de vie, Christian, qui à su me soutenir, m'encourager, accepter mes longues absences et m'aider à parfaire mon français.

RÉSUMÉ

Les sociétés hégémoniques sont pour l'être humain des lieux de délégitimation identitaire et de tensions qui entraînent les individus dans la transgression vers d'autres niveaux de conscience, vers d'autres réalités. Le fantastique représente ainsi une réalité alternative et également un mode subversif de représentation identitaire.

Dans ce contexte, les métamorphoses des personnages témoignent moins d'une transfiguration thériomorphe que d'une mutation ontologique. Longtemps le fantastique a été étudié sous l'incidence de l'excessivité de la monstration. Nous proposons dans cette étude l'analyse de la métamorphose fantastique en tant que processus de monstration *in absentia*, dont le clivage vers le thériomorphe se produit à travers les lignes de fuite, qui marquent le devenir ontologique de l'être.

Les transformations de la forme sont remplacées, d'une manière subversive, par les mutations qui se produisent à l'essence même de la signification de l'être. Elles conduisent à une redéfinition identitaire à travers une corporalité qui refuse les discours idéologiques et normatifs.

En tant qu'espace imaginaire et lieu d'inscription de structures spirituelles, culturelles et idéologiques de la société, le corps conteste la position assignée depuis longtemps comme agent de propagande pour devenir le support sur lequel s'inscrivent les déplacements ontologiques, qui marquent des métamorphoses identitaires.

Les personnages de Maryse Condé, Mo Yan, Mircea Cartarescu et d'Angela Carter expriment leur inadaptabilité à l'univers totalitaire par l'appel à l'animalité en tant qu'espace liminal. Cet espace fonctionne comme un interstice où les identités éclatent et se recomposent selon une logique non canonique, qui remplace la parole par le discours corporel.

Mots clés :

Littérature roumaine, littérature antillaise, littérature chinoise, littérature postcommunisme, littérature postcoloniale, littérature fantastique, littérature féministe, postmodernisme, corps, devenir.

ABSTRACT

For the human being, the repressive societies are spaces of identity delegitimation and tensions that force individuals to opt for transgressions, or for alternative levels of conscience and realities. The fantastic represents an alternate reality and also a subversive representation of identity.

In this context, the characters' metamorphosis is less a theriomorphic transfiguration than an ontological mutation. For a long time the fantastic has been studied under the influence of excessive showing. In this thesis I propose to posit fantastic metamorphosis as a showing process *in absentia*, from which the slippage towards the theriomorphic stage happens through lines of flight which mark the ontological becoming of the being.

The transformations of the form are replaced, in a subversive way, by the mutations which happens at the very essence of the signification of being. They lead to an identity redefinition process through corporality that rejects the ideological and normative speeches.

The body, in the texts examined in this thesis, as an imaginary space and site of inscription of spiritual, cultural and ideological structures of the society, rejects its predetermined position as a propaganda agent to become the support on which are inscribed the ontological displacement which mark the metamorphosis identity.

Maryse Condé, Mo Yan, Mircea Cartarescu and Angela Carter's characters express their inability to adapt to a totalitarian universe through recourse to animality as a liminal space. This functions as an interstice where identities explode and recompose according to a non-canonical logic replacing the speech by the body language.

Keywords :

Romanian literature, antillean literature, chinese literature, post-communist literature, postcolonial literature, fantasy, feminist literature, postmodernism, body, becoming.

RÉMERCIEMENTS.....	i
RÉSUMÉ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
INTRODUCTION.....	3
Métamorphose, mémoire, récit,	3
Organisation du travail : Structure, corpus, hypothèse de travail, méthodologie	6
La métamorphose, entre mythe et modèle ontologique	8
Le fantastique	12
Les constructions identitaires.....	17
I. MÉTAMORPHOSES IDENTITAIRES : MÉMOIRE, RÉCIT, IDENTITÉ	29
1.1. Mircea Cărtărescu	32
1.1.1. Présentation de l'écrivain.....	32
Postmodernité, postcommunisme	34
1.1.2. Quelques dimensions de la métamorphose	40
1.1.2.1. L'œuvre.....	40
1.1.2.2. Corporalité et subjectivité spatio-temporelle en métamorphose.....	45
1.1.2.3. «Bucarest, ma ville, mon alter ego».....	45
1.1.2.4. Le corps entre mémoire et devenir.....	52
1.1.2.5. Le devenir conscience.....	60
1.1.2.6. Le devenir texte.....	66
1.2 Maryse Condé	74
1.2.1 Présentation de l'écrivain et de l'œuvre.....	74
1.2.2 <i>Célanire cou-coupé</i> et les métamorphoses culturelles.....	75
1.2.3 Postmodernité, post-colonialisme et post-nationalisme.....	77
1.2.4 La métamorphose comme anamnèse culturelle	81
1.2.5. La déterritorialisation de l'être.....	87
1.2.6. Devenir animal.....	93
1.2.7. La maternité et le «degré zéro» du devenir humain.....	99
1.2.7.1. La féminité comme construction politique, sociale et culturelle	99
1.2.7.2. La déconstruction des stéréotypes de la féminité : la sexualité et la maternité	101
1.2.7.3. La maternité, prise de parole et degré zéro du devenir	107
1.3. La corporalité évanouie dans la parole, l'incorporation dans la parole	111
1.3.1. Le corps signe	112
1.3.2. Le corps mémoire	115

II. MÉTAMORPHOSES IDENTITAIRES, ILLUSTRÉES PAR LE DISCOURS DE LA CHAIR/ LA CORPORALITÉ COMME FORME DE SUBVERSION DISCURSIVE	121
2.1. Mo Yan	124
2.1.1. Présentation de l'écrivain et de l'œuvre.....	124
2.1.2. Postmodernité et post-maoïsme	128
2.1.3. La métamorphose comme voyage	136
2.1.3.1. La zone liminale de l'être humain	138
2.1.4. Déconstruction idéologique et devenir animal	143
2.1.4.1. Devenir inhumain ou devenir postmoderne ?.....	153
2.1.5. Le devenir chinois.....	156
2.2. Angela Carter	165
2.2.1. Présentation de l'écrivaine et de son œuvre.....	166
2.2.2. Le croisement du discours postmoderne et des stratégies subversives du fantastique dans la construction du soi	170
2.2.3. La métamorphose de Fevvers et le passage du figuré au figural	174
2.2.4. Devenir <i>Homo Ludens</i>	181
2.2.5. La corporalité substituée à la parole	184
III. TECHNIQUES NARRATIVES	188
3.1. Le carnivalesque	190
3.2. L'identité narrative	198
3.3. Féminisme, postcolonialisme, postcommunisme	205
CONCLUSION.....	213
BIBLIOGRAPHIE.....	219

Introduction

Métamorphose, mémoire, récit,

« Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je hante ? Je dois avouer que ce dernier mot m'égare, tendant à établir entre certains êtres des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. Il dit beaucoup plus qu'il ne veut dire, il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme, évidemment il fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être qui je suis. »¹

L'interrogation par laquelle André Breton entame son roman *Nadja*, nous ouvre une perspective complexe sur la constitution identitaire de l'être humain. Qui sommes-nous ? À quel moment et à quel endroit de notre existence est-on nous-mêmes ? Quels sont les cadres entre lesquels il faut nous définir ? Ces questions nous invitent à réfléchir sur les multiples relations et transformations qui caractérisent le processus identitaire.

Un bref regard sur la perception de l'être humain dans l'histoire nous montrera la façon dont, coupés du lien naturel avec l'univers, nous sommes devenus – notamment par notre corporalité – des signes dans le tissage discursif de ce monde, qui se pense désormais en termes de sociopolitique, d'histoire ou d'esthétique.

Dans la tradition philosophique aristotélicienne, l'être humain est désigné par les couples matière/esprit ou substance/forme et représente le lieu de l'expérience sensible, générateur de pratiques signifiantes dans la relation avec le monde. Parallèlement, dans l'économie du discours religieux, la corporalité a été considérée comme le lieu des correspondances micro et macrocosmiques et des rapports entre la divinité et l'individu à travers son corps. Les mutations corporelles représentent la manifestation des vérités divines en réponse aux questions existentielles qui hantent l'individu. À l'époque humaniste, l'individu acquiert une conscience de soi sans la médiation des dieux, il est perçu désormais comme une entité autonome et singulière, du point de vue physique et intellectuel, dans les relations avec son milieu. Cela amène plus tard le système de pensée capitaliste à investir la corporalité dans un processus de signification, avec des rôles et des fonctions qui l'emprisonnent dans un réseau de signes et de symboles. La sémiotique du corps, tout comme la sémiotique de la langue, révèle l'hétérogénéité de sens et

¹ André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 2004, c1964 (1928)

déconstruit les limites subjectives imposées par le langage, ce qui permet au processus de signification de se produire à travers le corps et sa gestuelle - des postures aux mouvements et aux intensités. La symbolique du corps, qui se soumet à la loi de l'Un² maintient la subjectivité dans l'immobilité, sous l'emprise du signe clos. La subjectivité de l'être humain dépend ainsi souvent, dans ses rapports à l'autre, d'un processus d'individuation qui opère à travers l'identité, le sexe, la race, la nationalité, etc. La sémiotique signifiante conduit, dans les sociétés disciplinaires, à l'assujettissement socioculturel de l'être humain. Ainsi, dans ces sociétés (communistes/coloniales/patriarcales), les pratiques signifiantes obligent l'individu à intérioriser des comportements et des postures étrangères à lui-même. Dans ce processus de signification, la relation du sujet avec sa propre altérité et avec l'Autre se caractérise par un permanent mouvement, déchiré entre l'abandon et la révolte, la renonciation et l'assimilation, le pouvoir et la séduction. La littérature contemporaine qui émerge de ces espaces culturels tente de repenser cette corporalité assujettie, selon les règles d'une singularité dynamique, par la reconfiguration de l'imaginaire corporel et de ses rapports à l'altérité. Elle fait appel à une sémiotique *contre-signifiante*³ qui, par une production de signes résistant à l'ordre et à la cohérence du langage, rend le corporel inassignable.

Notre étude vise la littérature fantastique contemporaine qui, à travers un contre-discours corporel résistant à toute forme de signification, transforme les métamorphoses des personnages en stratégies subversives. Ces métamorphoses, parfois imperceptibles au niveau de la forme, représentent des mutations de conscience qui permettent au sujet de se soustraire au mot d'ordre et de transgresser vers d'autres niveaux de conscience. La littérature fantastique contemporaine devient un lieu de prédilection qui offre un espace de liberté à l'expression des voix insoumises.

Le choix de ce sujet, respectivement la métamorphose identitaire redoublant ou remplaçant à des endroits la métamorphose thériomorphe, est issu de divers centres d'intérêts personnels. Parmi ceux-ci figurent la littérature fantastique et un attrait pour l'affirmation de l'individu comme être de la liberté, se manifestant également comme présence sensible, matérielle, et comme expression de sa conscience dans le monde.

² Julia Kristeva, « Le sujet en procès », *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, pp. 149

D'autre part, l'intérêt pour les constructions identitaires à l'intérieur des espaces totalitaires, ainsi que pour les constructions identitaires féminines, nous a fait découvrir les différentes formes des discours subversifs, comme modalités de retrouver la liberté dans les rapports avec un discours dominant. Ce constat a déterminé le choix de notre corpus, qui reflète autant les espaces totalitaires de la Chine et de la Roumanie, pendant l'ère communiste, les territoires colonisés des Antilles et d'Afrique que la société patriarcale occidentale, représentée dans notre corpus par la société anglaise. Cette sélection vise des romans dont le discours est engagé contre les différents systèmes d'autorité qu'ils dénoncent.

Situés à la limite de l'anecdotique et du fantastique, les personnages entraînent l'univers patriarcal, colonial ou dictatorial, dans une atmosphère carnavalesque, pour les démanteler et le refaire selon un système de référence propre. Univers et personnages subissent des transformations autant de forme que de contenu. Bien que la littérature fantastique nous ait habitué notamment avec des mutations de forme, dans le fantastique contemporain les métamorphoses des personnages témoignent moins d'une transfiguration thériomorphe que d'une mutation ontologique. Les transformations de la forme indiquent les mutations qui se produisent au niveau de l'essence. Elles créent ainsi un espace insolite qui permet la redéfinition identitaire au-delà des discours idéologiques et normatifs. Dans les espaces autoritaires et hégémoniques, le rôle des métamorphoses corporelles est de dénoncer en premier lieu l'importance accordée au corps⁴ dans le processus de construction identitaire. En tant qu'espace imaginaire et lieu d'inscription des structures spirituelles, culturelles et idéologiques de la société, le corps change, dans le discours de la littérature fantastique contemporaine, sa fonction d'agent de propagande avec celle de scène qui dévoile les mutations ontologiques. Ce déplacement est réflété par des discours marginaux qui déconstruisent d'une manière subversive les constructions idéologiques imposées par le discours du pouvoir.

Conscient de sa double qualité de signe/signifiant, l'individu assujetti au pouvoir, totalitaire, colonial ou patriarcal, essaie de s'appropriier le monde en tant qu'énonciateur

⁴ Frederic Jameson, "On Magic Realism in Film." in *Critical Inquiry*, p.321, vol12, no.2 (1986), pp. 301-325

et énoncé du discours, en tant que sujet et objet du discours. Dans la dynamique qui s'installe entre ces deux positions, la corporalité représente le plan conjonctif entre le corps propre, physique et le corps sémiotique, l'articulation entre le soi et le monde.

Cette condition dans laquelle se retrouve le sujet, qu'on a pu retracer à travers les théories du fantastique, identitaires et sémiotiques, constitue le point de départ de notre problématique et nous permet d'analyser la dynamique de la représentation de l'individu : énoncé dans le discours de l'Autre, assujéti à son pouvoir et à ses désirs, l'être humain, par une résistance au discours du pouvoir, se métamorphose en actant dans sa propre énonciation. Doué avec cette mobilité, capable de convertir l'image en signe et de la subvertir, il rompt avec son statut figé dans l'image et se dévoile au regard de l'autre en tant que devenir.

Déterminée par la volonté subversive du regard individuel, qui remet en question la perception de l'Autre sur soi-même, la métamorphose devient un outil de déconstruction. De ce fait, la littérature fantastique contemporaine exploite le thème de la métamorphose sous ses différents aspects, tels les métamorphoses mythologiques, thériomorphes et psychologiques, pour mettre en évidence les mutations ontologiques des personnages qui participent à leur construction identitaire.

Organisation du travail

Structure, corpus, hypothèse de travail, méthodologie

Dans ce travail, nous nous proposons d'analyser la métamorphose identitaire qui se produit en parallèle avec la métamorphose fantastique du corps, comme outil de construction identitaire dans un corpus comprenant quatre romans contemporains qui mettent en scène différents espaces hégémoniques. *Orbitor*, le roman de Mircea Cărtărescu et *Le pays de l'alcool*, le roman de Mo Yan, suivent les métamorphoses des personnages à l'intérieur de l'espace totalitaire communiste. *Célanire cou-coupé*, le roman de Maryse Condé, problématise et poursuit la quête identitaire ainsi que les métamorphoses du personnage féminin dans l'espace colonial et multiculturel, tandis que

Les nuits au cirque (Nights at the Circus), le roman d'Angela Carter, suit le devenir de sa protagoniste dans le contexte d'une société traditionaliste patriarcale.

Notre travail est structuré en trois parties : les deux premières sont organisées selon une architecture bipolaire reflétant deux types de métamorphose alors que la dernière présente certaines techniques narratives qui participent à la mise en scène des métamorphoses identitaires.

La première partie analyse le type de métamorphose identitaire qui se caractérise par une intégration du corporel dans la parole (incorporation dans la parole/le corps happé par la parole). Le corps, perçu comme signe dans le discours du Pouvoir, mue à l'intérieur du récit de soi-même. Le premier chapitre du roman *Orbitor* de Mircea Cărtărescu suit les métamorphoses identitaires d'un adolescent, qui reflètent son devenir à travers la parole. Le corps emprisonné dans le système disciplinaire de la société communiste devient pour Mircea, le personnage éponyme de l'écrivain roumain, le support sur lequel il inscrit, à travers un processus hypermnésique (une surexploitation de la mémoire), le récit d'une identité en devenir, qui déconstruit l'imaginaire communiste, inscrit dans sa mémoire, et s'ouvre à l'expérience universelle, à la multitude des discours de l'humanité.

Le deuxième chapitre étudie les métamorphoses physiques, jamais confirmées, de Célanire, personnage nomade, qui construit son identité au croisement des traditions, des cultures et des discours. Contrairement à Mircea, Célanire guide son devenir à travers un processus hypomnésique et une paradoxale recherche des racines qui aboutissent à l'oubli. Les métamorphoses de Célanire renvoient à la recherche d'un humanisme transculturel et postcolonial qui dépasse les frontières de la race, du genre et de la nation.

La deuxième partie reflète des métamorphoses identitaires qui se caractérisent par une prise de contrôle du corps sur la parole (le corps substitué à la parole). À travers le langage corporel, les personnages déconstruisent les structures normatives de l'idéologie communiste et de la pensée patriarcale.

Dans le troisième chapitre, le roman de Mo Yan nous offre la perspective d'une métamorphose cannibale, condition obligatoire pour l'inspecteur Ding Gou'er d'accéder à un devenir Chinois. L'inspecteur Ding Gou'er, dont le nom est inséparable de son rôle de sujet historique, subit les métamorphoses d'une subjectivité écrasée par le discours

communiste. Son devenir Chinois passe par un processus initiatique placé dans les limbes de l'humain.

Le quatrième roman suit les mutations physiques et ontologiques de Fevvers dans la société patriarcale occidentale au début du vingtième siècle. Personnage féminin fragmenté, décentré, autoréflexif, Fevvers connaît un devenir en tant que voix politique, dans la nécessité de changer le discours du Pouvoir, de se libérer et de libérer les autres de la dictature du mot d'ordre.

Notre réflexion critique s'appuie sur une approche plurielle narratologique, sociocritique et sémiotique qui explore les mécanismes conduisant aux mutations des structures de conscience à l'intérieur du dispositif métamorphique.

La métamorphose, entre mythe et modèle ontologique

La métamorphose de l'être humain se produit comme une conséquence de la contradiction qui naît entre la quête d'absolu et la peur d'imperfection qui définit son devenir. Caractérisée, au départ, par la permutabilité entre le divin et l'humain, mouvement qui reflète la tentative de donner une vision unitaire du monde, la métamorphose illustre aujourd'hui le processus de rupture de l'humain avec la divinité, avec le monde et avec lui-même.

Le processus métamorphique peut être associé à une «entrée dans la présence»⁵, une mise en image de ce que représente l'individu dans son vécu, reliée par Heidegger à la connaissance : «Par le connaître, on se saisit du vrai : on reçoit et l'on s'approprie ce qui se montre, l'image ; le vrai est l'image imaginée»⁶. L'histoire de la métamorphose est reliée au processus d'authenticité que l'humain a connu au fil du temps. Au début il découvre son authenticité par le biais de la divinité, plus tard en lui-même. L'identification avec la divinité est transgressive et produit un déplacement dans l'imaginaire qui est créateur de valeurs et en même temps de formes. Cette vision unitaire se brise et la peur de la mort instaure un nouveau régime de connaissance qui consiste à penser l'existence comme un passage d'un ordre à un autre tels l'animisme et le panthéisme, et qui imagine la vie dans la continuité. La métamorphose, comme

⁵ Catherine Malabou, *Le Change Heidegger: du fantastique en philosophie*, Paris, ed. Scheer, c2004. p.111

⁶ cf. Catherine Malabou *op.cit*, p.110

résurrection de l'être humain, refait l'unité brisée avec la divinité qui représente la possibilité de l'individu de fuir son impuissance et d'atteindre la perfection. Il cherche ainsi à se libérer de sa prison corporelle, tandis que sa conscience se manifeste au sein du divin.

L'âge classique marque un changement radical de perspective par la réduction du monde au moi individuel et à sa corporalité : toute existence hors soi est rapportée à l'ordre humain. Coupé de son lien avec la divinité, l'individu est hanté par le sentiment de limitation, d'impuissance envers les lois qui conditionnent ses expériences : le temps, l'espace et la causalité. La tentation de réconcilier sa matérialité limitative avec la représentation abstraite des rapports à Dieu trouve écho dans un nouveau type de métamorphose, psychologique, qui reflète les questionnements intimes de l'être humain sur la bestialité, expression de pulsions qu'il découvre en soi. La métamorphose est désormais une question de regard et de vision, qui essaye d'arracher l'être humain à ses limites. Les images thériomorphes, chtoniennes et grotesques, hantent l'imaginaire de cette période et se mêlent à des créatures qui aspirent à égaler la divinité.

Ce type de métamorphose revient dans le fantastique romantique pour souligner le conflit entre l'emprisonnement du moi dans le regard de l'Autre, caractérisé par un réseau de normes sociales et éthiques, et le besoin de tourner le regard vers soi-même.

Cette distanciation s'accroît avec la proclamation de la «mort de Dieu»⁷, qui produit une rupture épistémologique par laquelle la représentation de l'Être en devenir remplace la notion figée de l'Être suprême. La perspective d'une Totalité unitaire éclate en une infinitude d'identités de l'Homme. L'éternité immuable est remplacée par une série de devenirs, par un continuum formé d'innombrables visages et de tout autant de subjectivités. La perfection de Dieu n'étant plus le but de la recherche entamée par l'individu, il tente de trouver une voie en dehors des conventions sociales, des normes morales et religieuses.

Dans la littérature contemporaine, la métamorphose devient une forme d'extériorisation des pulsions refoulées de l'individu, de liberté et d'aliénation, qui dévoile ses visages multiples et contradictoires. Sujet de fantasmes et d'analyses psychologiques, la métamorphose oscille entre l'image et la vision, entre le réel et

⁷ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*.

l'imaginaire, entre prédestination et subversion. L'hypothèse selon laquelle les mutations produites dans l'identité de l'être humain sont inscrites dans son destin, conduit à une conséquence ontologique qui marque les productions littéraires et cinématographiques du vingtième siècle : l'être et le devenir sont indiscernables. Car, selon la remarque de Catherine Malabou, il y a une coordination entre la métamorphose et la mutation⁸ et plus loin, en faisant référence au concept heideggérien de métamorphose, elle souligne cette permanente transformation de l'humain : «Toujours, déjà modifié, le Dasein est d'entrée de jeu une métamorphose de l'« homme », une migration de sa définition. Un « homme » métamorphosé, déplacé.»⁹

Si le concept de la métamorphose n'a pas changé d'une façon radicale dans la période qui nous sépare de l'œuvre ovidienne puisque les changements ont opéré toujours autant au niveau de la forme qu'à celui du contenu, toutefois, le discours contemporain exploite davantage le potentiel discursif des transformations intérieures alors qu'il se sert de la métamorphose formelle comme d'un outil rhétorique. Dans ce contexte, le corps devient agent d'expression et sa métamorphose représente une figure subversive qui déconstruit les canons socioculturels auxquels l'être humain est assujéti. La corporalité représente un espace imaginaire sur lequel le discours peut inscrire les structures spirituelles, culturelles et idéologiques de la société. À différentes époques, ce corps avait signifié autant le lieu de la communication de l'homme avec la divinité que celui de la représentation sociopolitique et culturelle de l'individu. Le corps acquiert la fonction d'agent de propagande et d'objet sur lequel agissent les mutations et les déplacements ontologiques. Dans cette dynamique, le corps, considéré autrefois comme un mécanisme de survie à l'intérieur de la société, se transforme en « machine désirante »¹⁰, qui le convertit en lieu d'intersection du désir, des fantasmes propres, de matérialité et de spiritualité.

Dans le registre philosophique, la métamorphose de l'individu est reliée à la visibilité de l'être, vu sa capacité de différenciation et de échanger

La visibilité de l'être au sein de l'étant transformé naît précisément du nouvel échange ontologique au sein duquel dieu peut se montrer comme Dasein, le dasein comme dieu,

⁸ Catherine Malabou, *op.cit.*, p.133

⁹ Catherine Malabou, *op.cit.*, p.276

¹⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Editions de Minuit, 1980, (c1972)

l'être comme un étant, l'étant comme un dieu sans qu'aucun de ces essences ne prenne le pouvoir sur l'autre, sans que l'essence de l'un cherche à aliéner l'essence de l'autre.¹¹

Expression de la quête identitaire de l'être humain, la métamorphose double le processus ontologique dans lequel l'individu est entraîné. Les figures thériomorphes s'ajoutent ainsi à la perspective ontologique et aux stratégies discursives contemporaines, pour entamer le processus de redéfinition identitaire du sujet postmoderne.

Dans ce sens, le terme « métamorphose *in absentia* » pourrait définir bien ce phénomène caractérisé par le déplacement en plan secondaire des changements morphologiques qui ont le rôle de soutenir les mutations ontologiques des personnages.

Nous avons choisi de discuter la métamorphose d'une perspective ontologique parce que les transformations au niveau de la forme, plus ou moins visibles dans les textes du corpus, reflètent des changements importants dans la pensée des personnages. La métamorphose représente dans ce cas une potentialisation de l'agir de l'être humain par le biais de la parole, car il s'ouvre à l'autre à travers la parole partagée. La parole est l'appareil par lequel il se manifeste comme être de la raison, de la pensée, le moteur de son devenir, qui pourrait bien entraîner un changement de l'essence de l'individu.

Ainsi, la *métamorphose in absentia* est la transformation qui se produit dans l'être, l'incision de l'autre en soi. Caractérisant le devenir permanent de l'être, elle désigne le personnage qui agit, le sujet monstrateur¹² comme le nomme André Gaudreault, dans son livre « Du littéraire au filmique ». L'objectivation de l'altérité menaçante, qui vise à produire un effet de terreur, passe par le processus de subjectivation du personnage fantastique. La « monstration » se produit dans la terreur, mais, puisque la « terreur » du discours hégémonique aboutit par le voilement de l'individu, la monstration tient de cet agir du personnage, du fait de se rendre visible en tant que sujet producteur de discours.

Grâce au discours fantastique, il réussit à transgresser l'espace matériel et la dimension normative de l'ordre social, pour rejoindre l'univers de la parole, qui laisse surgir le corps imaginaire, celui qui donne un sens à l'être, puisqu'il se saisit et se réinvente, et qui, à travers la prédication de soi-même, se transforme en sujet de l'agir. La métamorphose se produit entre ces deux pôles, le corps et la parole. Signe d'une

¹¹ Catherine Malabou, *op.cit.*, p.234

¹² André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, chap. « Narration et monstration », p.87

incompatibilité dramatique avec son monde et du refus de s'y abandonner, cette transgression fait surgir des profondeurs de l'être les pulsions primaires qui réduisent l'individu à l'état de larve ou d'animal de proie. Selon la logique deleuzienne, le sujet se déterritorialise en lignes de fuite, signifiant les intensités dans lesquels la corporalité se décompose dans sa migration vers l'animalité. Cette transformation, soutenue par les rêves, les souvenirs ou par le désir de vengeance, qui fonctionnent comme points de déterritorialisation de la perception, engage le déplacement de la figure thériomorphe, désignant le devenir monstre du sujet sous l'emprise du regard d'autrui, vers la figure d'un sujet autoréflexif, qui se trouve en permanent processus de devenir, où les déplacements de conscience et d'attitude ne sont pas toujours visibles.

L'image de l'animal, délivrée de la symbolique divine et du grotesque des appréhensions humaines, est revendiquée comme une dimension subversive de l'humain révolté contre l'ordre socioculturel et politique. Les personnages de Maryse Condé, Mo Yan, Angela Carter et Mircea Cărtărescu expriment leur inadaptabilité à l'univers totalitaire par la référence subversive à l'animalité en tant qu'espace liminal et mode de déconstruction dans lequel les identités éclatent et se recomposent selon une logique singulière et surtout, non-canonique.

Le fantastique

La discussion des principales théories sur le fantastique nous permettra de donner un cadre à notre propos. En effet, étant donné les nombreuses pistes et l'indétermination qui définissent le discours théorique autour du concept, notre étude doit se situer dans un cadre bien défini par rapport au grand nombre d'approches théoriques divergentes. Afin de mieux préciser notre position, nous avons choisi surtout les théories qui reflètent l'acte de production de l'effet fantastique.

Dans sa thèse récente, *L'écriture de l'excès*¹³, Denis Mellier essaie d'organiser les différentes approches théoriques selon la proximité entre la notion de manque et d'excès.

¹³ Denis Mellier, *L'écriture de l'excès. Fictions fantastiques et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999

Le chercheur tente ainsi de renverser l'approche todorovienne¹⁴ du fantastique en tant que littérature de l'ambiguïté, car, dans son opinion, le concept de *monstration* le définirait mieux. Là où apparaissent les figures de l'excès, les corps monstrueux saturent le regard. Le critique français précise dans ce sens que « Montrer le monstre, c'est donner corps à l'hybridité qui le constitue, c'est aussi refigurer en un corps unique la multitude de ses parties diverses »¹⁵. Mais derrière les figures, qui rassemblent les côtés dichotomiques de l'être et qui inspirent la peur, se cache une signification latente de l'acte de monstration qui porte à la monstruosité. En effet, comme nous le rappelle Denis Mellier, la « distance latent/présent recoupe finalement celle sur laquelle se pense, depuis Freud, l'effet fantastique. »¹⁶ Notre travail essaie, à partir de ces remarques, de surprendre la façon d'exprimer cette latence, qui équivaut souvent à l'absence de la monstration.

Une autre critique, se prononçant contre l'emploi du concept de l'ambiguïté, est Christine Brooke-Rose qui, dans son livre, *A Rhetoric of the Unreal*, démontre que l'hésitation, reconnue dans la théorie de Tzvetan Todorov comme élément distinctif du fantastique, est repérable même dans les textes non-fantastiques. Indiquant que l'émergence du fantastique au XXe siècle est due à une *crise du réel*, elle considère qu'il pourrait être mieux compris comme une « rhétorique de l'irréel »¹⁷, terme qui contient le réel comme une négation. Le fantastique permettrait ainsi l'interférence des lois anticognitives dans un univers empirique. Elle comprend par cela l'emploi d'une double stratégie. La première relie le fantastique aux stratégies narratives réalistes (le lecteur se trouve non seulement dans la difficulté de faire la distinction entre le naturel et le supranaturel, mais aussi il hésite de se placer à un niveau de lecture allégorique, symbolique ou littéral) et l'autre recourt à la représentation du réel à travers le terme *ostranenie* (l'étrange), pour créer le sentiment d'« irréel ».

Dans une lecture politique du fantastique, qui soulève son caractère correcteur et également subversif, Rosemary Jackson analyse sa fonction sociale au sein de la collectivité en parlant du refoulé collectif. Elle propose l'étude du fantastique à partir de la perspective du non-sens, de l'absent, de l'excès sémiotique comme forme de non-

¹⁴ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970

¹⁵ Denis Mellier, *op.cit.*, p.95

¹⁶ Idem, p.395

¹⁷ Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge, Cambridge UP, 1981

signification, qui fait ressortir l'*invisible de la culture*. Elle propose dans son analyse de regarder le fantastique d'un point de vue idéologique, car il est vu comme une littérature du désir qui cherche l'absence : « The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture : that which has been silenced, made invisible, covered over and made 'absent' »¹⁸.

En tant que littérature du désir, le fantastique se présente également comme un genre subversif protestant contre la domination culturelle, sociale ou politique qui s'impose à travers le langage. La parole, qui se trouve à l'origine de la rupture du sujet avec son état présymbolique, imprime au sujet, à travers le discours fantastique, par l'entremise du désir, un mouvement « vers le point zéro de l'entropie »¹⁹ où les différences entre soi et l'Autre sont annulées. La littérature fantastique opère ainsi une remontée en soi représentable par le passage de l'autre côté du miroir, selon la vision lacanienne, vers un espace indifférencié. Comme le souligne Rosemary Jackson, la littérature fantastique neutralise généralement sa transgressivité²⁰ par une reconfirmation de l'ordre dominant « by presenting only a vicarious fulfilment of desire »²¹.

Jackson considère que le fantastique est déterminé par le contexte social qui le produit, ce qui lui imprime un caractère contestataire et une dynamique d'excentricité. Le fantastique se comporte ainsi comme un mode subversif, qui dénonce l'ordre sociopolitique, par l'emploi des figures déséquilibrées, monstrueuses, et qui emprunte ses stratégies à la subversion littéraire. Bien que l'intention du discours fantastique soit perturbatrice par rapport aux notions qui définissent le réel, celui-ci vise aussi les constructions culturelles de l'individu et implicitement les limites de l'humain. Ces limites s'identifient à des forces transgressives telles que l'érotisme, la violence, la folie, le rire, les cauchemars, les rêves, l'absurdité, l'incertitude et toutes les formes de l'excès poussées à la limite de l'incertain qui, par définition, nous laisse une ouverture sur le possible. La théoricienne anglaise analyse le fantastique sous l'angle de la confrontation avec le discours idéologique²². Ainsi, le fantastique ne serait plus une forme d'escapisme

¹⁸ Rosemary Jackson, *Fantasy : The literature of subversion*, p.4

¹⁹ Rosemary Jackson, *op.cit.*, p.77

²⁰ Idem, p.9

²¹ Idem, p.72

²² Idem, p.17

mais une modalité d'expression, qui change la fonction transcendantale²³ pour une autre, humaniste, vouée à transformer le monde.

Reprenant la relation établie par Irène Bessière entre le fantastique, le réel et le rationnel, Jackson insiste sur la distanciation du fantastique par rapport à l'irrationnel et le rapprochement de l'antirationnel qui révèle l'arbitrariété de la raison et du réel²⁴. Identifié à des rapports basés sur la contradiction, le fantastique serait équivalent à l'oxymoron : « a figure of speech which holds together contradictions and sustains them in an impossible unity, without progressing towards synthesis »²⁵. Le fantastique est une littérature de l'absence qui renvoie en permanence au concept d'altérité et essaie de transgresser les normes sociales. Cette absence, située entre le thétique et le non-thétique, signifie une désémantisation équivalente « to a mystical quest for union with an absolute "Other" »²⁶. Il s'agit ainsi d'une forme de transgression qui se situe toujours à l'intérieur du concept du « réel » et vise à explorer des limites de l'être; elle s'impose dans une société où le sujet religieux n'existe plus : « In the place of transcendent ideals, there is discovered a zero point, a space of non-being, an absence »²⁷.

Cet aspect du fantastique permet à Rosemary Jackson de faire une analyse de la dissolution des frontières entre l'imaginaire et le symbolique, pour discuter la métamorphose comme forme d'instabilité du sujet, d'entropie qui se produit à travers un processus métonymique :

Metamorphosis in the modern fantastic suggests that the slipping of object into subject is no longer redemptive and that « perverse » images of mutilation/horror/monstrosity have taken precedence over utopian dreams of superman or magical transformations of the subject.²⁸

Dépendamment du contexte socioculturel, politique et idéologique, le fantastique tend vers un haut degré de subversivité lorsqu'il essaie de transformer les rapports entre l'imaginaire et le symbolique, de dissoudre le symbolique et de détourner la constitution du sujet. Le personnage fantastique contemporain est un sujet autoréflexif, de connaissance. Il manifeste sa propre volonté de se définir et se trouve souvent dans une

²³ Rosemary Jackson, *op.cit.*, p.17

²⁴ Rosemary Jackson, *op.cit.*, pp.20-21

²⁵ *Idem*, p.21

²⁶ *Idem*, p.78

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Idem*, p.82

attitude de contestation envers les normes discursives qui concourent à la construction identitaire de l'individu. Dans les textes analysés, c'est le personnage qui crée l'effet fantastique, par les questionnements qu'il soulève sur la réalité vécue, par sa propre représentation du réel, qui devient, dans le paysage quotidien, un élément d'étrangeté.

Puisque le réel se trouve dans l'impossibilité de représenter le sujet fragmenté, éclaté et décentré de la société postmoderne, c'est le fantastique qui nous permet de relier la désintégration physique à la dissolution de la raison²⁹. Il ouvre au sujet la perspective d'un devenir dans les termes de l'« irréel » par le biais d'une contestation de l'ordre du réel. Comme le précisait Denis Mellier dans *L'écriture de l'excès*, la fiction fantastique devrait être analysée en fonction du processus de « complexification toujours plus grande de la question du savoir »³⁰. Et il précise plus loin ce qu'il comprend par la notion de savoir : les « questions de la signification, du savoir, de la consistance du réel et de sa mise en crise »³¹. Le critique français explique ainsi la dimension « cognitiviste » comme étant un paradigme qui « assigne les actions et les déterminations des personnages à l'intérieur de la fiction, à la question du savoir à déployer et de la connaissance à construire *dans* et *à partir de* l'univers dans lequel ils vivent. Il centre, de plus, presque exclusivement l'intérêt de la fiction fantastique sur le système de questions qu'elle produit »³². Dans ce sens l'hésitation, par l'ouverture vers l'expérience intellectuelle³³, devient un élément à exploiter dans le discours subversif du personnage fantastique. Car, comme le souligne Denis Mellier, le fantastique contemporain devient de plus en plus l'espace des réflexions de l'être humain sur son existence, le « jeu intellectuel associe et limite clairement la confrontation des termes de la dualité à un processus de compréhension du monde soudain devenu problématique »³⁴. L'hésitation produite par la dimension cognitiviste contribue ainsi à l'ébranlement de l'image de soi, à la fragmentation, à la recherche de soi, qui reflète l'existence d'un sujet-en-procès.

²⁹ Rosemary Jackson, *op.cit.*, p.90

³⁰ Denis Mellier, *op.cit.*, p.74

³¹ Idem, p.75

³² Idem, p.75

³³ Idem, p.82

³⁴ Idem, p.83

Le fantastique contemporain exploite d'une façon différente les hésitations de l'être humain, nées de moins en moins de la « rhétorique de l'indicible » du fantastique classique, qui s'alimente des croyances religieuses, de la surnature, de la folie et de l'irrationnel. Si le deuxième était une critique des rapports avec le surnaturel et l'irrationnel, le fantastique contemporain remet en cause l'idéologie de la raison même. Par la déconstruction de la vérité unique et de la représentation objective, il ouvre sa propre perspective de ce qui pourrait être l'individu en tant que flux d'émotions, de sensations, d'incertitudes, des paroles dans leur expression unique. Le fantastique contemporain, mieux défini en tant que transfiction, selon l'expression de Francis Berthelot³⁵, se distancie également des appréhensions nées de l'absurde, du hasard monstrueux et des cauchemars individuels qui n'ont pas leur origine dans le surnaturel mais dans la (dé)raison, caractéristiques pour le fantastique moderne, naissant, selon Sartre et Tzvetan Todorov, avec les œuvres de Kafka et de Maurice Blanchot. Le dernier précisait que le fantastique devient la norme et c'est l'homme normal qui devient l'être fantastique. Changer le statut d'être normal dans un monde surnaturel, pour celui d'être fantastique dans un monde normal, cela ne libère pas l'individu de l'emprisonnement dans son monde hostile et étranger, où il reste toujours dans une position passive, de laquelle il ne peut pas assumer sa condition.

Nous nous proposons ainsi de discuter dans cette étude les mutations des personnages qui acquièrent une conscience de soi et qui sont prises dans ce processus de fragmentation, d'existence dans les interstices du réel, reflet d'une monstration *in absentia*, pourtant visible dans le devenir de l'individu.

Les constructions identitaires

La constitution de l'individu comme sujet se produit à travers un processus complexe de construction de sens dans le mouvement dialectique entre la subjectivité, qui

³⁵ Francis Berthelot, *Bibliothèque de l'Entre-Mondes*, Paris, Gallimard, « Folio SF », 2005.

renvoie à la constitution d'un soi esthétique (Kant, Nietzsche), et l'identité reliée aux codes moraux ou politiques de la société.

Nous pouvons constater que le discours identitaire postmoderne, analysé à partir de la perspective conflictuelle qui définit la relation entre le pouvoir et le désir de liberté, accorde une place importante à l'économie politique du corps. Il est pensé comme capital de production et reproduction, comme machine désirante, agencée à la grande machine de l'État.

Notre analyse s'appuie sur des théories philosophiques, sociologiques, sémiotiques et poststructuralistes pour montrer que les métamorphoses corporelles participent, en parallèle avec la manifestation des déplacements ontologiques, à la constitution d'une subjectivité subversive définie dans les termes du désir, du savoir et du pouvoir, dans le contexte des sociétés totalitaires, coloniales et patriarcales.

La rupture produite par la pensée structuraliste, sous l'influence de la philosophie onto-phénoménologique de Heidegger, qui place le sujet dans une perspective mutationnelle, instable, ouvre aux théories poststructuralistes de nombreuses perspectives sur l'analyse de l'être en tant que sujet du désir et du pouvoir (Foucault), comme sujet rhizomatique et déterritorialisé (Deleuze), comme sujet corporalisé et nomade (Braidotti) ou comme sujet articulé à travers un récit (Ricoeur).

Défiant la représentation traditionnelle canonique de l'individu pris dans son *statu quo*, les définitions identitaires poststructuralistes prennent en considération les mutations produites dans l'interaction entre soi et l'autre qui confèrent au sujet un statut transitoire. Les discussions récentes sur les constructions identitaires ont quitté le terrain du conflit omniscience/ignorance qui caractérise le sujet moderne pour se concentrer sur l'intégration du sujet dans les relations de pouvoir qui dépassent le statut biologique de l'être humain et se déplacent vers le social incluant l'affect, la mémoire et le désir.

Le *Dasein* heideggérien ouvre une perspective différente sur l'être humain. Il se distancie de la tradition métaphysique qui intègre le sujet dans le paradigme moderne de la philosophie pour affirmer que l'être n'est pas, car il advient, que l'être n'est pas immuable, mais devenir. L'être, conçu dans les termes de l'éternité, de la stabilité et de la force, est récupéré par l'analytique heideggérienne comme un être de la vie, de la maturation, qui subit des mutations entre sa naissance et sa mort. Le philosophe allemand

ramène le problème de l'existence et du temps dans le présent, montrant les rapports équivoques entre l'historicité et la quotidienneté et leurs conséquences sur la constitution du sujet. Dans la façon de se rapporter à son univers, le Dasein est pensé comme une contradiction : inséparable du monde il s'arrache à lui-même pour faire place aux choses de ce même monde, ce qui détermine sa désignation en tant qu'être-dans-le-monde (*In-der-Welt-Sein*)³⁶. Cette sortie de soi n'est pas identifiable à une fragmentation du sujet, mais à un soi pluriel qui se donne au monde : «quelque chose sort excédentairement sans pourtant s'abandonner»³⁷. Dans la perspective qu'il nous offre, le sujet est intégré à son monde et dans le quotidien. Les possibilités du sujet se découpent en fonction de l'autre, de ce que l'autre détermine dans le déplacement de son être. Cette mobilité est déterminée par le spectre de la finitude de l'être, mise en relation avec sa temporalité irréductible : «Le sujet est dans son ipséité originare la temporalité elle-même»³⁸.

Dans l'analyse du concept de métamorphose tel que défini par Heidegger, Catherine Malabou fait valoir la relation qui existe entre le temps et le Dasein et qui rend la subjectivité «un idéal *éthique* d'authenticité»³⁹. Chaque niveau représente un degré d'authenticité et le passage d'un degré à l'autre indique un déplacement du Dasein :

Les différentes *formes* et *transformations* de l'ennui, qui correspondent en fait à des *modifications* temporelles permettent au Dasein de faire l'épreuve d'un étrange dédoublement. En effet, ce n'est pas véritablement le Dasein mais l'homme dans le Dasein et, réciproquement, le Dasein dans l'homme, qui s'ennuient [...] Heidegger montre bien l'étroite corrélation qui unit les «modifications» des comportements du Dasein aux modifications du temps lui-même.⁴⁰

Cette relation complexe porte à la distinction entre deux modes d'être, par rapport au monde et spécifiquement dans ses relations avec l'autre : l'authenticité et

³⁶ Gadamer fait référence à l'impossibilité de penser la totalité de l'être comme un étant, cf. Hans-Georg Gadamer, *Les Chemins de Heidegger*, Paris, Vrin, 2002, chap. 18

³⁷ Martin Heidegger, *Interprétation phénoménologique de la Critique de la Raison pure*, p.343

³⁸ Ibidem

³⁹ Jean Grondin, «Pourquoi Heidegger met-il en question l'ontologie du sujet afin de lui substituer une ontologie du Dasein?», dans P. Brickle (Dir.), *La Filosofía como pasión. Homenaje a Jorge Eduardo Rivera Cruchaga en su 75 cumpleaños*, Madrid, Editorial Trotta, 2003, 191-197, http://www.mapageweb.umontreal.ca/grondinj/pdf/Grondin_Dasein_et_sujet_chez_Heid.pdf

⁴⁰ Catherine Malabou, *op.cit.*, p. 335

l'inauthenticité. Le Dasein authentique⁴¹ pour Heidegger est « isolé », il est seul devant ses propres possibilités (et en particulier devant son propre être pour la mort) de telle manière que ces possibilités sont intransmissibles. Dans l'authenticité, le Dasein est un horizon de possibilités, ayant sa propre structure historique, interne. Suivant cette logique, Heidegger considère le rapport à l'autre comme un trait de la quotidienneté, de l'inauthenticité, car c'est dans la mondanéité que le Dasein s'aliène. L'inauthenticité est l'oubli ou l'errance de l'être, qui succombe à la production de soi dans ses rapports à l'autre, dans le contexte d'une société consumériste.

Mais cela n'empêche pas l'individu de se rapporter à l'autre. Comme on l'a vu précédemment, Heidegger explique la métamorphose de l'être comme une dynamique ontologique, une succession de soi, et en même temps comme un échange entre soi et l'autre. Dans sa tentative d'expliquer le terme de « cinéplastique heideggerienne »⁴², Catherine Malabou nous offre l'outil pour interpréter le processus transformationnel en tant que mouvement ontologique de l'être. Elle nous fait part de cette observation : « la forme – Forme ou Gestalt – est toujours pour Heidegger celle d'un chemin ou d'une pérégrination. Inversement, tout cheminement, en tant que passage de seuils, est créateur de formes »⁴³. Cette réflexion sur la dualité forme/matière en mouvement n'est pas nouvelle, elle trouve sa résonance dans l'hylémorphisme aristotélicien, qui substitue l'opposition *verticale* platonicienne matière/idée, avec une opposition *horizontale* : matière/forme. Le terme *morphè* identifie uniquement le contour extérieur des choses, tandis que la matière informe, ou *hylè*, désigne le chaos, la perpétuelle quête de forme, ce qui, dans la pensée heideggérienne, renvoie au concept du devenir. La théorie de l'antériorité de la forme par rapport à la matière, dans la perspective aristotélicienne, nous situe devant l'hypothèse qu'elle lui est corrélative et en rapport de causalité. À partir de cette distinction entre les deux termes, *morphè* et *hylè*, inscrites dans une permanente mutabilité, nous pouvons comprendre mieux le concept heideggérien de *Dasein*. Il parle

⁴¹ « Seul un étant qui est essentiellement avenant en son être, de telle manière que libre pour sa mort et se brisant sur elle, il puisse se laisser rejeter vers son Là factice, autrement dit seul un étant qui, en tant qu'avenant, est en même temps étant-été, peut, en se délivrant à lui-même la possibilité héritée, assumer son être-jeté propre et être instantané pour « son temps ». Seule la temporalité authentique, qui est en même temps finie, rend possible quelque chose comme un destin, c'est-à-dire une historicité authentique. » (Martin Heidegger, *Être et temps*, tr. Martineau, p.265)

⁴² Catherine Malabou, *op.cit.*, p.132

⁴³ Catherine Malabou, *op.cit.*, p.132

de la mutabilité de l'être en ce qui représente son essence, donc d'une transformation qui se produit nécessairement à l'intérieur. Cette relation, entamée dans l'espace ontologique, détermine Catherine Malabou à affirmer : « Il me plaît d'imaginer que l'être et l'étant forment, du fait de leur échangeabilité, un interrègne dont le destin ressemble de très près à celui de ces insectes que l'on dit métaboles. »⁴⁴ Autrement dit, la forme sera toujours le reflet du processus intérieur que le soi subit à chaque moment dans l'interaction avec son milieu et avec l'autre.

Plus loin, dans une analyse de l'histoire de la métaphysique de Heidegger, Malabou fait référence aux *Métamorphoses* d'Ovide qu'elle entend comme des « mutations des formes en des nouveaux corps » qui « se présentent à la fois comme des passages d'une forme à l'autre et comme des voyages d'un bord à l'autre d'une même forme. »⁴⁵

La pensée poststructuraliste reprend le concept heideggérien de mutabilité du sujet et nous propose une lecture du sujet nomade, non-unitaire, un sujet pris dans le tissu des relations de pouvoir, de la temporalité et de la mémoire.

Parmi les théories poststructuralistes qui contribuent à la redéfinition de la subjectivité, nous retrouvons l'analytique du pouvoir de Foucault. Il prend comme point de départ le concept marxiste d'historicisation, pour nous révéler un sujet articulé comme identité sociale et historique. Le sujet foucauldien réactualise le projet marxiste de lutte de classe à l'intérieur des dispositifs de pouvoir multiples. Par la discipline des corps, le système de pouvoir régit la multiplicité des individus, séparés en corps individuels à surveiller, dompter, utiliser et punir :

Cet investissement politique du corps est lié, selon des relations complexes et réciproques, à son utilisation économique ; c'est pour une bonne part, comme force de production que le corps est investi de rapports de pouvoir et de domination ; mais en retour, sa constitution comme force de travail n'est possible que s'il est pris dans un système d'assujettissement (où le besoin est aussi un instrument politique soigneusement aménagé, calculé et utilisé) (...). Cet assujettissement (...) peut être calculé, organisé, techniquement réfléchi, il peut être subtil, ne faire usage ni des armes, ni de la terreur, et pourtant rester de l'ordre physique.⁴⁶

⁴⁴ Idem, p. 149

⁴⁵ Idem, p. 146

⁴⁶ Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p.34

Articulation de faits d'histoire, de mémoire collective, d'espace, de biologie, de fantasmes individuels et des rapports à la mémoire, au langage, à la vérité et au pouvoir, l'identité devient pour Foucault un croisement d'objectivité et subjectivité, qui engendre des rapports de pouvoir et de vie. Dans le réseau du pouvoir, le sujet devient une ligne d'intensités, un micro pouvoir relié à d'autres points du réseau. Dans cette position il est instable, différent et ouvert, ce qui l'oblige, selon Foucault, à s'interroger incessamment sur soi-même et à s'opposer à son assujettissement esthétique, moral et politique, à s'opposer à la vérité unique, essentielle, car « la vérité est liée de façon circulaire aux systèmes de pouvoir qui la produisent et la soutiennent et à des effets de pouvoir qu'elle crée et qui la reproduisent. »⁴⁷

Ainsi, le devenir du sujet est relié à la recherche de vérité à travers la relation à soi et à l'autre dans une perspective historique. Lorsque Foucault parle du sujet autoréflexif, il parle du sujet du discours, tenté de créer un discours différent et une résistance aux discours qui l'oppressent. Le système de pouvoir conçoit un système disciplinaire pour les êtres humains afin de contrôler la performance économique par des techniques d'assujettissement de l'individu :

le corps est (...) directement plongé dans un champ politique ; les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate ; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes.⁴⁸

Dans ce sens, Foucault redéfinit l'espace des luttes politiques et sociales dans les termes de la révolution, vue comme une pratique de liberté qui permet la production de la subjectivité en interaction avec les autres, à l'intérieur des conflits.

Le sujet passe ainsi du paradigme de dépoliarisation et d'uniformité, caractéristique aux sociétés totalitaires, à l'exacerbation des différences.

C'est-à-dire qu'il peut y avoir un «savoir» du corps qui n'est pas exactement la science de son fonctionnement, et une maîtrise de ses forces qui est plus que la capacité de les vaincre : ce savoir et cette maîtrise constituent ce qu'on pourrait appeler la technologie politique du corps.⁴⁹

⁴⁷ Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome IV, 1980-1988, Gallimard 1988, p. 14

⁴⁸ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, p.34

⁴⁹ Idem

S'interrogeant sur le processus par lequel l'individu est assujéti, Foucault analyse son statut comme préalable à la culture dans la production des discours historiques et implicitement culturels. Foucault considère le discours comme étant antérieur à l'identité subjective et participative à sa constitution⁵⁰. Dans les systèmes carcéraux, y compris le totalitarisme communiste et le colonialisme, le discours impose à l'individu la condition de *sujet d'aveu* qui participe à la constitution d'une intériorité qui serait équivalente à l'identité.

Par l'approche du concept de multiplicités décentrées, Foucault rejoint les autres penseurs poststructuralistes qui s'intéressent à la fragmentation du sujet, tel Derrida, dans sa critique sur la déconstruction, Lyotard dans le refus des métadiscours, et Deleuze dans la théorie du sujet rhizomatique.

Foucault, Deleuze et Guattari nous permettent de voir un nouveau rapport entre le savoir et le pouvoir. Il nous permet de considérer la situation des prisons comme un modèle pour d'autres espaces similaires de non liberté dans la société, et d'analyser les stratégies de subversion du pouvoir de l'intérieur même de ces espaces ainsi que la récupération de la subjectivité individuelle et collective.

Arrivés à ce point de la discussion, nous devrions examiner également le devenir nomadique deleuzien, qui ouvre une territorialité nouvelle pour la redéfinition identitaire. Deleuze considère le devenir comme un mouvement qui s'établit en relation avec la multiplicité de forces indéterminées et extérieures au sujet. La structure unitaire du sujet classique est abolie par la pensée deleuzienne qui installe le sujet nomadique au centre des enjeux politiques et éthiques des rapports majorité/minorité. Selon l'exemple donné par la métamorphose complète des coléoptères, cet espace est caractérisé par des pulsions et des mouvements qui engendrent de nouveaux processus de construction identitaires. Deleuze apporte une nouvelle perspective sur la marge, sur l'identité fragmentée et éclatée, non normative. Sa pensée touche l'identité humaine dans ce qu'elle a d'irréductible à l'univocité d'une pensée unique. Il situe ce devenir par rapport au refus de se territorialiser dans les normes officielles et à partir de ce qu'il considère les marges de ces normes.

⁵⁰ Michel Foucault, *L'histoire de la sexualité: La volonté de savoir*, vol. I, Gallimard : Paris 1976, p. 82

Le penseur français cible l'hypertrophie de l'homme blanc occidental qui représente le «devenir majoritaire» dans la mémoire de l'humanité. C'est à partir de ce modèle central que les devenirs «minoritaires» se construisent. Cette logique deleuzienne illustre également les efforts des autres identités minoritaires, tel le sujet emprisonné dans les codes des rapports colonisateur-colonisé, dans les codes de l'idéologie communiste ou dans les normes imposées par la société postcommuniste qui importent la pensée de l'homme blanc occidental et son modèle de l'économie du marché. Le devenir nomadique deleuzien s'inscrit dans les tentatives de récupération ou de réinvention de la mémoire perdue. Il est défini par un acte de déterritorialisation, de refus du territoire occupé par le maître et par une multiplicité de soi.

Le sujet rhizomatique met en valeur la différence, trait banni par les systèmes communiste, colonial et postindustriel. Dans cette perspective, l'égalité établie dans le système communiste entre les deux entités, prolétariat et multitude, illustre la position du discours maître par rapport aux principes d'individuation. Quels sont ces principes? Deleuze nous offre sa perspective, par l'investissement de l'individu avec la «concentration, accumulation, coïncidence d'un certain nombre de singularités préindividuelles convergentes»⁵¹ :

L'individu suppose la mise en convergence d'un certain nombre de singularités, déterminant une condition de clôture sous laquelle se définit une identité (...). [En revanche les] singularités ont entre elles des rapports de divergence ou de disjonction, certainement pas de convergence puisque celle-ci implique déjà le principe d'exclusion qui gouverne l'individualité : elles ne communiquent que par leur différence ou leur distance, et le libre jeu du sens et de sa production réside précisément dans le parcours de ces multiples distances, ou « synthèse disjonctive ».⁵²

Les singularités sont des sujets qui se constituent dans les lignes de fuite caractérisées par la mutation et la déterritorialisation. Dans ces lignes, les mouvements se libèrent de tout contrôle. Ils deviennent des générateurs de sujets sans subjectivité, sans identité et s'ouvrent à l'événement représentant dans ce cas la naissance d'une singularité concrète et indéterminée qui refuse tout jugement. Deleuze comprend la subjectivité comme un processus à travers lequel le soi se construit dans la négociation entre le pouvoir et le désir. Les dispositifs de pouvoir déterminent une reterritorialisation du corps (il s'agit de

⁵¹ Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Ed. Minuit, 1988, p. 85

⁵² Gilles Deleuze, *Logique du sens*, pp. 201-204

corps sans organes transformé en lieu de déterritorialisation) en lui imposant une organisation :

Alors que le corps sans organes est lieu ou agent de déterritorialisation (et par là plan d'immanence du désir), toutes les organisations, tout le système de ce que Michel (Foucault) appelle le « bio-pouvoir » opère des reterritorialisations du corps.⁵³

La reterritorialisation représente le retour aux normes. Pour Deleuze, le désir est l'élément central de la subjectivité tandis que le sujet est excentrique par rapport aux affects qui le submergent et qui l'amènent à déstabiliser sa conscience. Défini auparavant comme manque et réduit par la psychanalyse freudienne exclusivement à la sexualité, le désir est placé en relation avec les conditions socio-historiques de l'autorité capitaliste. Il concède ainsi une perspective qui délivre le sujet de la vision freudienne phallogocentrique, dans l'économie libidinale, et l'amène sur le terrain de la psychanalyse adaptée aux mécanismes sociopolitiques.

Discuté sous cet angle, le devenir deleuzien est compris comme un processus externe et interrelationnel. Selon le penseur français, le désir, qui suppose l'existence d'un « corps sans organes » est un agencement d'éléments hétérogènes, un processus qui s'oppose à la structure, «il est "haecceité" (individualité d'une journée, d'une saison, d'une vie), contrairement à la subjectivité ; il est événement, contrairement à chose ou personne.»⁵⁴ Le «corps sans organes» est caractérisé par les «zones d'intensité, des seuils, des gradients et des flux»⁵⁵ et devient, dans les agencements du désir, autant un corps biologique que collectif et politique sur lequel se manifestent «les pointes de déterritorialisation des agencements ou les lignes de fuite»⁵⁶. Par ce concept Deleuze nous indique la voie par laquelle l'individualité se donne la chance de se recréer dans un autre plan conceptuel :

Si je l'appelle corps sans organes, c'est parce qu'il s'oppose à toutes les strates d'organisation, celle de l'organisme, mais aussi bien aux organisations de pouvoir. C'est précisément l'ensemble des organisations du corps qui briseront le plan ou le champ

⁵³ Gilles Deleuze, *Désir et plaisir* <http://multitudes.samizdat.net/Desir-et-plaisir.html> (Ce texte est une lettre de Deleuze à Michel Foucault, datant de 1977 (*La volonté de savoir* date de 1976), et composée d'un ensemble de notes (de A à H). Paru d'abord dans Le magazine littéraire, n°325, octobre 1994, et repris dans G. Deleuze, *Deux régimes de fous*, Minuit, 2003)

⁵⁴ Idem

⁵⁵ Idem, (note G)

⁵⁶ Ibidem.

d'immanence, et imposeront au désir un autre type de « plan », stratifiant à chaque fois le corps sans organes.⁵⁷

Ce corps acquiert, avec la théorie deleuzienne, la possibilité de se recomposer à l'infini dans des structures narratives jamais identiques, écoutant uniquement ses propres impulsions.

Dans la perspective sémiotique, la dynamique entre la narrativité intrinsèque de soi et les constructions identitaires, donne naissance à une identité qui se reflète dans le discours socioculturel. Il s'agit d'une structure dialogique qui place le soi symbolique en tension permanente avec le soi sémiotique. Ce dernier est en permanent ajustement aux constructions culturelles de la société, « a continuous flow of consciousness mediated through language »⁵⁸ comme le définit Nancy Stockall.

Pour des penseurs tels que Julia Kristeva, qui se place dans une descendance heideggérienne, le soi est autant le résultat d'un mouvement intérieur que celui de son interaction avec l'autre. Contrairement à Heidegger, pour lequel le devenir de l'être se définit par une dynamique ontologique qui témoigne de l'accueil de l'autre en soi, Kristeva perçoit cette relation comme une « désintégration » née de la résistance à son propre inconscient, qui fusionne avec l'autre : « lorsque nous fuyons, combattons l'étranger, nous luttons contre notre inconscient – cet “impropre” de notre “propre” impossible »⁵⁹.

L'interdépendance entre le devenir du sujet et le devenir du langage est très bien illustrée dans l'ouvrage de Julia Kristeva, *Polylogue*, où elle reprend le concept de Jacques Lacan sur le corps parlant avec une évidente réserve concernant la structure monolithique du langage, tel que conçue par le penseur français. Son discours reprend la théorie lacanienne selon laquelle le corps physique double le corps textuel, à l'intérieur d'une logique signifiante du langage qui l'asservit à la loi de l'*Un*.

Elle remplace cette image par la représentation d'un sujet en procès, marqué par la dynamique signifiante du langage. Le devenir du sujet est étroitement lié au devenir du langage. Selon Kristeva, le sujet a toujours tendance à échapper à la censure imposée par

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Nancy Stockall « A Mother's Construction of the Semiotic Self. » dans *Semiotics and Dis/Ability: Interrogating Categories of Difference*, Rogers, Linda J. et Beth Blue Swadener (dir.), New York, State Univ. of New York Press, , 2001, p.121

⁵⁹ Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988, p.284

l'autorité du Père, dans un permanent mouvement qui le définit comme un «sujet en procès». Cette dynamique touche le principe d'unité dans ses moindres formes de manifestation : «Le procès dissout jusqu'au signe linguistique et son système (le mot, la syntaxe), c'est-à-dire jusqu'à la garantie la plus solide et première du sujet unaire»⁶⁰.

L'identité ainsi déconstruite est récupérée dans la substance d'un récit qui permet au sujet de se constituer en soi à l'intérieur d'une relation Soi - Autre, selon Paul Ricœur. Le sujet «capable de rassembler sa vie sous la forme d'un récit, et donc de se reconnaître une identité narrative, est susceptible d'accéder à cette autre identité, supérieure – qui est l'identité de la promesse tenue»⁶¹.

Le penseur français voit dans cette identité narrative «une condition corporelle vécue comme médiation entre soi et le monde»⁶² qui se constitue d'une façon dialectique, aux frontières de l'«histoire et (de la) fiction»⁶³. La dynamique entre le Même et l'Autre s'installe dans «l'attestation de l'ipséité»⁶⁴ et dans une production de conscience «par-delà bien et mal [...] dé-moralisante»⁶⁵. Cependant, par la prise de conscience, le sujet accède également à une vision de manque, il subit une déterritorialisation, autant du régime signifiant que du régime subjectif : «La conscience comme passion est précisément ce dédoublement de deux sujets, en sujet d'énonciation et sujet d'énoncé, et le rabattement de l'un sur l'autre»⁶⁶. Le sujet s'arrache au pouvoir de l'éthique pour trouver son authenticité dans une vérité qui se cherche à travers la mémoire : «L'attestation d'un pouvoir-être authentique, c'est la conscience qui la donne»⁶⁷.

Cette manifestation de l'autoreflexivité du sujet contemporain est représentée de différentes manières dans les romans du corpus. Dans ce sens, une mise dans le contexte de la postmodernité caractéristique pour chaque espace culturel nous semble fort importante. D'abord, parce que le postmodernisme, caractérisant principalement la société occidentale postindustrielle, défini éminemment par une perspective esthétique et

⁶⁰ Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p.56

⁶¹ Paul Ricoeur, «Entretien» [propos recueillis par J.-C. Aeschlimann], dans J.-C. Aeschlimann, *Éthique et responsabilité*, Neuchâtel, La Baconnière, «Langages», pp. 11-34, p.26

⁶² Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990, p. 178.

⁶³ Idem., p.138

⁶⁴ Idem., p.401

⁶⁵ cf. Paul Ricoeur, *op.cit.*, p.401

⁶⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, p.164.

⁶⁷ Paul Ricoeur, *op.cit.*, p.401

ludique, révèle dans les espaces circonscrites à l'autoritarisme et ex-centriques aux conditions du postmodernisme occidental un glissement vers une position visiblement contestataire et engagée politiquement.

Nous pouvons considérer aussi que le postmodernisme représente une position philosophique caractérisée par une ontologie anti-essentialiste⁶⁸ qui conçoit la réalité comme un flux, en constant changement, sans ordre et livré au hasard. De cela en découle une anthropologie anti-essentialiste pour laquelle le « je » est un composé de forces multiples et en constant changement, car le sujet est le produit d'un processus. Dans ce sens, l'esprit postmoderne relève d'une sensibilité qui, proche des stratégies du fantastique, permet, selon l'affirmation de Michel Foucault, dans son discours sur l'éthique, de couper avec le soi et le sens traditionnel et de mettre en lumière les multiples vérités du « je ». Le fantastique est le mode de représentation idéal pour le sujet qui peut être sujet du désir et du pouvoir, selon Foucault, rhizomatique et déterritorialisé selon Deleuze, corporalisé et nomade selon Braidotti, processualité selon Kristeva ou sujet articulé à travers un récit selon Ricoeur.

⁶⁸ Vivien Garcia, *L'anarchisme aujourd'hui*, Paris, Harmattan, 2007

I. Métamorphoses identitaires : mémoire, récit, identité

Nous avons tenté, dans ce qui précède, de présenter les théories qui nous permettent de comprendre la métamorphose comme un processus complexe qui intègre le devenir corporel dans la subjectivité discursive.

Cette première partie analysera, à travers les romans de Mircea Cărtărescu et Maryse Condé, des rapports entre les métamorphoses corporelles, comme manifestation du régime fantastique, et les métamorphoses identitaires des personnages sous un régime qui porte à l'*incorporation* du sujet dans la parole. Nous nous proposons de révéler les mécanismes par lesquels les deux personnages, Mircea et Célianire, se construisent une identité différente par la mutation de l'instance corporelle dans le discours identitaire, dans le contexte d'un ordre oppressif ayant transformé l'individu en masque. Identités assujetties au discours du Pouvoir, les deux personnages s'identifient à une corporalité prise dans le réseau disciplinaire. Une redéfinition identitaire nécessiterait la déconstruction des rapports d'assujettissement et la découverte des nouveaux fondements dans la constitution d'une subjectivité postmoderne.

La métamorphose fantastique, thériomorphe, sert, dans les deux discours, à l'élaboration d'une stratégie discursive et identitaire illustrant les mutations produites dans l'identité postcommuniste et postcoloniale. Elle nous renvoie au concept du sujet nomade et non unitaire⁶⁹ ou en devenir, selon Deleuze. Dans une perspective carnavalesque, la métamorphose animale s'appuie sur la réflexion ricœurienne concernant la figuration de soi par l'intermédiaire de l'autre, pour déconstruire l'imaginaire traditionnel patriarcal et communiste. Le sujet postmoderne oppose à l'identification au statut figé, prisonnier d'une mémoire traumatisée, un mouvement de désidentification et une mise en perspective personnelle du passé, par le biais d'une mémoire libérée des contraintes socioculturelles.

Le devenir de Mircea et de Célianire se projette dans le contexte des théories postmodernes et poststructuralistes comme un processus complexes de constitution identitaire à travers l'incorporation dans le langage. Sujets postmodernes, Mircea et

⁶⁹ Voir Rossi Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*

Célanire s'inventent une spatialité corporelle qui va au-delà de la logique discursive dominante et qui se crée un langage propre, articulé à l'intérieur du récit de soi.

La métamorphose thériomorphe, reliée au *devenir-animal* de la théorie deleuzienne, constitue la première étape qui annonce les mutations des deux personnages à travers la dialectique majoritaire/minoritaire dans le contexte du communisme et du colonialisme patriarcal. Les transformations qui renvoient au devenir-animal représentent ainsi une étape dans la régression de l'humain vers l'inhumain, qui, selon Deleuze et Guattari, est une déterritorialisation de l'être (le corps déterritorialisé devient lignes de fuite, dynamiques et mouvements) de ses émotions et de la logique dominante : « Le devenir-animal de l'homme est réel, sans que soit réel l'animal qu'il devient »⁷⁰.

L'individu s'aliène ainsi par rapport aux modèles préétablis, renverse ou élude même les lois qui gouvernent l'ancien ordre et ses relations avec le monde. Mircea recherche une mémoire différente de celle du régime communiste et Célanire sa vérité. Leurs actions réveillent des émotions qui transforment le corps en réseau de désirs et d'intensités, en « machine-désirante »⁷¹ qui engendrent la déshumanisation, comme forme d'existence authentique:

À l'inhumain des « puissances diaboliques », répond le sub-humain d'un devenir-animal : devenir coléoptère, devenir chien, devenir singe, « filer la tête la première en culbutant », plutôt que de baisser la tête et rester bureaucrate, inspecteur, ou juge et jugé⁷²

Ce qui est à saisir dans cette discussion, c'est la relation « en fuite » qui s'établit entre la forme (le corps) et son essence, pour laisser place à un devenir qui n'entre pas dans les canons :

Devenir animal, c'est précisément faire le mouvement, tracer la ligne de fuite dans toute sa positivité, franchir un seuil, atteindre à un continuum d'intensités qui ne valent plus que pour elles-mêmes, trouver un monde d'intensités pures, où toutes les formes se défont, toutes les significations aussi, signifiants et signifiés, au profit d'une matière non formée, de flux déterritorialisés, de signes asignifiants.⁷³

⁷⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, p.291

⁷¹ Idem

⁷² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p.23

⁷³ Idem, p. 24

Le devenir minoritaire signifie la rupture du centre et l'expression de ses propres émotions dans les marges du pouvoir. Cette forme de nomadisme représente une déterritorialisation par rapport à la notion de *sujet historique/devenir ouvrier* dans le cas de Mircea et de *sujet colonial/femme noire/objet sexuel*, dans le cas de Célianire. La déterritorialisation des sujets se produit par la manifestation des intensités émotionnelles, issues de la position de l'adolescent découvrant un univers figé (Mircea) ou de la position d'une identité féminine excentrique (Célianire). Le corps, considéré autrefois agent de propagande ou d'expression d'un discours collectif, devient dans le discours contemporain processualité, l'expression de la dynamique entre soi et son univers, entre soi et l'Autre.

Leur refus d'être pris dans les structures fixes du sujet unitaire (le Même) les conduit au rejet du grand récit de l'histoire et à la recherche d'une mémoire capable de mettre en récit leur propre histoire. Cette stratégie se circonscrit à la vision critique du logocentrisme de Derrida sur la constitution du sujet postmoderne, à travers un langage déstructuré. La Vérité imposée par la *parole pleine* d'un sujet omniscient est relativisée dans les discours marginaux de Mircea et de Célianire. Cette vérité unique se déconstruit dans la porosité de la mémoire personnelle et fragmentée du sujet décentré, amnésique. Le récit de soi se constitue ainsi à travers la tension entre la mémoire individuelle, inscrite dans la différence du discours corporel, et celle collective, comme vérité de la multiplicité qui appuie le discours dominant.

1.1. MIRCEA CARTARESCU

1.1.1. PRÉSENTATION DE L'ÉCRIVAIN

*Je ne sais pas ce qui ne change pas en moi.*⁷⁴

Paul Valéry

Né en 1956 à Bucarest, Mircea Cărtărescu est l'une des figures les plus remarquables de la Génération '80, l'auteur le plus prolifique et lu de sa génération. Poète et romancier, auteur de nouvelles et d'essais, Cărtărescu est aussi l'auteur de plusieurs volumes en prose, publiés en roumain : *Faruri, vitrine, fotografii*, (*Phares, vitrines, photographies*) 1980; *Poeme de amor* (*Poèmes d'amour*), 1982; *Totul, poeme* (*Le tout, poèmes*), 1984; *Visul*, (*Nostalgia*)(traduit en français sous le titre *Le rêve*), 1989; *Levantul* (*Le Levant*), 1990; *Visul chimeric* (*Le rêve chimérique*), étude critique, 1991; *Travesti*, 1994; *Dragostea* (*L'amour*), 1994; *Orbitor* vol. I, (traduit en français sous le même titre), 1996; *Dublu CD*, 1998; *Postmodernismul romanesc* (*Le postmodernisme roumain*), étude critique, 1999; *Jurnal*, 2001; *Orbitor* vol. II, (traduit en français sous le même titre), 2002; *Enciclopedia zmeilor*, livre pour enfants, 2002; *Pururi tanar, infasurat in pixeli*, articles, 2003; *Parfumul aspru al fictiunii* (*L'âpre parfum de la fiction*), livre audio, 2003; *Plurivers* vol. I et II, poèmes, 2003; *Cincizeci de sonete* (*Cinquante sonnets*), poèmes, 2003; *De ce iubim femeile* (*Pourquoi on aime les femmes*), histoires et livre audio, 2004; *Jurnal* vol. II, 2005; *Baroane!*, 2005; *Orbitor*, 2007.

L'auteur roumain est souvent placé dans la descendance de Borges⁷⁵, car il possède une force imaginative et une capacité d'invention linguistique complexe, une écriture dense et spectaculaire. Critique et également théoricien, il nous fait découvrir à travers son écriture un nouveau territoire conceptuel à travers lequel il propose une

⁷⁴ Paul Valéry, «La pléiade», tome II, p.316 (C,XV,827), dans *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1974

⁷⁵ <http://www.amazon.fr/Orbitor-Mircea-Cărtărescu/dp/2070422658> : L'auteur vu par l'éditeur : «Architecte d'univers imaginaires à la richesse exceptionnelle, digne fils de Jorge Luis Borges, Mircea Cărtărescu, né en 1956, est l'un des auteurs majeurs de la littérature roumaine contemporaine.»

alternative à la réalité communiste, la «texistence», courant littéraire qui représente l'acte de naissance du postmodernisme roumain.

Mircea Cărtărescu appartient à la génération '80, et s'inscrit dans la vague de la contre-culture, mais aussi à la génération '90, par son engagement total dans l'acte d'écriture, jusqu'à devenir le modèle de cette génération, la légende vivante d'une génération à la recherche de modèles. Cette double appartenance ne l'empêche pas de faire figure à part, malgré son implication dans les actions sociales et culturelles de l'intellectualité roumaine. Il est un solitaire à la recherche de sa propre voix, d'une identité qui dépasse les limites du social et du matériel et le projette dans les espaces d'une corporalité reflétée dans l'abstraction, la métaphysique et les valeurs absolues.

Cet écrivain singulier laisse une profonde impression de narcissisme exacerbé, de ce qui représente simplement la recherche de soi. Ses romans cherchent un équilibre entre l'autobiographique et la fiction et, dans presque tous, les inquiétudes et les recherches du personnage principal sont des avatars des propres questionnements existentiels de l'auteur. Dans ses œuvres fictionnelles il y a un fil directeur relié au fait autobiographique qui éclaire d'une certaine façon son acte artistique : le journal. Ce genre d'écriture représente pour Cărtărescu une fonction thérapeutique qui lui permet de se rapporter en permanence à sa propre conscience, pour préserver son identité menacée par les fluctuations morales, sociales et politiques. Le journal devient ainsi la source qui fournit à l'écrivain la matière de réflexion et de questionnements, il est *l'Ur-création* de l'œuvre cărtărescienne.

Professeur, publiciste et écrivain, Cărtărescu représente un cas singulier dans le paysage de la littérature roumaine de cette période, car il s'éloigne de la vie politique sans pour autant l'ignorer dans ses écrits. Il essaie de se trouver un espace à l'intérieur de la société en tant qu'être complexe, fragmentaire, préoccupé par toutes les facettes d'un soi en interaction avec les forces sociales locales et les repères intellectuels universels.

Postmodernité, postcommunisme

La littérature roumaine des années 1980-1990 est le résultat d'un processus de contestation et de réévaluation radicales du phénomène culturel du vingtième siècle. Le postmodernisme roumain questionne les deux directions opposées qui définissent la période culturelle antérieure : la tendance excessive vers l'abstraction et la progression absurde et démesurée de l'idéologie totalitariste. La modernité roumaine comprend deux moments majeurs délimités par la prise du pouvoir par les communistes en 1995 : une modernité *d'avant-guerre*, caractérisée par le non-arbitraire, l'évacuation de l'histoire, et l'effort d'inscrire l'acte créateur dans la durée, et la période *proletcultiste* d'ancrage dans le réalisme socialiste, d'uniformisation des identités, d'annulation des différences entre les genres, d'inscription dramatique dans une histoire fausse.

La deuxième période, marquée à son tour par plusieurs moments, reliés aux mouvements du régime communiste en Roumanie, connaît son apogée avec le règne de la famille Ceausescu après mars 1965. Les congrès du Parti communiste, les cénacles littéraires et festivals destinés à faire l'éloge du secrétaire général du Parti, Nicolae Ceausescu, imposaient dans le paysage culturel les structures rigides et monolithiques du langage idéologique. La réalité roumaine de cette période est la résultante d'un conglomérat hétéroclite d'éléments culturels, spirituels et de sous-culture, qui ramène dans le même espace le rural et l'urbain, et une hybridation d'éléments de la culture élitiste, de l'univers rural et du nouveau système de valeurs prolétaires. L'impression d'accès facile et universel à l'acte de création, donnée par la fervente activité artistique des années 1980, détermine la formation d'un goût artistique hybride, combinant tous ces éléments culturels sur le fond d'un héritage de l'ancienne «bourgeoisie» de l'avant-guerre. Pour encourager le phénomène artistique de masse, sous l'empreinte du discours idéologique, le Parti communiste incite la classe ouvrière à garder les valeurs du «réalisme socialiste». Après les crimes qui mirent fin à la vie de millions de personnes, dont un grand nombre d'intellectuels, dans les camps de travail forcé⁷⁶, le drame qui a

⁷⁶ Voir les livres de Paul Goma, *Les Chiens de mort ou la Passion selon Pitesti* et Virgil Ierunca, *Fenomenul Pitesti (Le phénomène Pitesti)* où les auteurs décrivent la vie dans les prisons communistes

marqué profondément le peuple était ce renversement de valeurs qui a conduit à la perte de l'identité roumaine.

Contre cette esthétique prolétaire qui réunissait l'art, le travail et l'esprit révolutionnaire, les nucléés d'intellectuels constitués autour d'un mentor, représentent une des formes les plus subversives et en même temps impossibles à interdire par le parti communiste. Autour de ces mentors et émanant de leurs cercles, dont le plus célèbre était *L'École de Noïca*, les élites intellectuelles trouvent dans l'acte culturel des formes de résistance au phénomène de lavage des cerveaux et essaient de retrouver l'esprit de l'identité nationale et de la culture roumaine. Leur effort d'intégrer les valeurs roumaines dans le circuit international était doublé par le geste de popularisation des œuvres des grands penseurs occidentaux en Roumanie, geste posé de l'intérieur même de la bureaucratie communiste. Des penseurs comme Alvin Toffler, Claude Lévi-Strauss, Jürgen Habermas, Herbert Marcuse, Georg Lukács, Marshall McLuhan, C. Wright Mills, Jean-Paul Sartre, Edmund Husserl, Martin Heidegger publiés par la maison d'édition «Editura Politica» ont permis aux intellectuels roumains de créer une résistance culturelle contre l'idéologie communiste. Cependant, le petit nombre d'initiés à cet espace culturel ne réussit pas à sortir la plus grande partie du peuple de l'influence d'une esthétique prolétaire, empreinte du folklore et d'une ivresse idéologique. Dans ce contexte, les années 1980 représentent la plaque tournante dans la prise de position des intellectuels roumains envers l'agressivité discursive du totalitarisme communiste.

L'absence d'une dissidence articulée en Roumanie, sous le régime de Ceausescu, dont l'impact en Occident est comparable à celui de Soljenitin, Milan Kundera, Czeslaw Milosz ou Vaclav Havel, est compensée par le phénomène de résistance aux impositions idéologiques de la génération d'écrivains «optzecisti»⁷⁷. Les jeunes écrivains dans la trentaine, en contact avec le phénomène culturel mondial, ont étudié le postmodernisme dans les réseaux clandestins de la culture, qui se procuraient de l'étranger des livres censurés par le régime communiste. Familiers avec le concept de postmodernisme et le phénomène culturel international en général, ils abolissent le style livresque et l'espace académique pour adopter la réalité des rues, afin de contrecarrer l'élan idéologique

⁷⁷ L'expression roumaine signifie la génération 1980.

produit par l'apparition des mégaproductions de la culture de masse, telles que «Le Chant à la Roumanie» et «Le Cénacle Flacara». Ainsi naît le phénomène culturel qui déconstruit le discours maître, la «Culture rock'n roll» définissant une esthétique communiste «through a politics of rock'n roll body writing and *jouissance*»⁷⁸. Ils représentent la génération qui ressent le plus la crise du réel, ce qui se remarque dans leur attitude, radicalement changée par rapport à l'acte d'écriture. À travers l'acte de création, ils tentent la restitution des coordonnées fondamentales de l'existence dans le concret. Par un refus ostentatoire du compromis et de la participation à la manipulation politique, leur écriture s'écarte définitivement du canon littéraire et idéologique, et se cherche une voix personnelle qui s'affirme ouvertement contre les contraintes politiques.

La démarche littéraire des postmodernistes roumains s'inscrit dans une logique autant postmoderne que postcommuniste qui s'oppose aux deux tendances de la modernité, par un retour à l'acte littéraire et à l'histoire, ainsi que par une distanciation de l'élitisme, de l'évasion dans l'abstrait et également de la culture prolétaire. La génération 1980 est issue des « interstices » d'un discours oppressif, et, pour se trouver une voie propre, elle s'engage dans la production d'une littérature profondément subjective, où tout est permis pour récupérer la dimension humaine de l'individu : du jeu textuel à l'exploitation excessive des ressources du rêve et de l'imagination. Au «réalisme socialiste», concept véhiculé à l'ensemble du bloc communiste, les écrivains des années 1980 opposent un réalisme d'attitude envers le réel⁷⁹, illustré par l'ingénierie textuelle. La grande histoire est abandonnée ainsi que le règne du sujet historique impersonnel au profit du quotidien banal, filtré par une expérience livresque. L'allégorie et la parabole, armes utilisées autrefois contre la censure idéologique, sont remplacées par le langage direct du reportage, par le fragmentaire et la discontinuité de l'existence quotidienne, opposés aux normes de la modernité, tel le caractère unitaire et la cohérence de la narration. Tandis que la poésie accueille des changements des plus spectaculaires, où le lyrisme impersonnel et métaphorique bascule dans le prosaïque, le biographique et le psychisme, emportés par le jeu ludique et parodique, la prose représente le lieu d'une

⁷⁸ Denise Roman, *Fragmented identities : popular culture, sex, and everyday life in postcommunist Romania*, p.47

⁷⁹ Je paraphrase ici l'écrivain roumain Mircea Nedelciu

nouvelle forme d'expression. Le besoin de récupérer le soi, effacé par l'impersonnalité élitiste ou idéologique, développe le goût pour le roman, pour les nouvelles et également pour l'essai critique.

L'écriture postmoderne explore largement l'acte psychologique de la transparence et de la transitivité, à travers un style dénotatif, non-symbolique, de la même profondeur que le connotatif, pour récupérer la fonction communicationnelle dans la prolifération de la langue de bois. Le postmodernisme roumain est une tentative de retrouver la réalité immédiate des objets par l'entremise des sens : la vue, l'odeur, le toucher. Les écrivains changent par là leur attitude par rapport à l'existence, ils déconstruisent l'imaginaire moderne par la resémantisation dans l'économie du quotidien insignifiant, de l'individuel, déplaçant leur intérêt pour l'épistémologique vers une vision ontologique. Le discours s'ouvre à la corporalité et au sensoriel par l'inscription dans la logique du carnavalesque bakhtinien, articulant la propagande, l'idéologie, les slogans du «réalisme socialiste» selon les méandres de la parodie, de l'ironie et du kitsch, pour créer une nouvelle sémiotique visant le quotidien corporel ainsi qu'une corporalité de la pensée.

Le besoin de relier l'acte matériel à une signification abstraite renvoie au concept de la jouissance de Roland Barthes. Les frontières entre le texte et le lecteur sont éliminées et la jouissance créée par la révolte de la parole se prolonge dans la corporalité textuelle. Un lien érotique entre le corps et le texte, permet au texte l'évasion de la réalité socialiste et la création d'un contre-discours dans le corps de l'écriture.

La réalité sociale des années 1990 amène en littérature les effets d'un comportement excessif qui accentue le côté consumériste de la société et qui favorise l'acte culturel médiocre, représenté par le genre musical «manélé», par l'abandon de la culture élitiste et par l'exhibition ostentatoire des valeurs matérielles⁸⁰.

⁸⁰ Denise Roman nous offre une image fidèle de ce phénomène: «A quick look into the picture of such a new consumption subject in urban Romania would show both women and men wearing two or three thick gold chains, gold bracelets and rings, and showing off their expensive cars, while their villas and apartments – which belong to a new concept of upper-middle-class suburbia- on the other hand, are advertised in a social environment that makes no effort to cosmeticize its poverty. The *nouveau riches* rarely go to classical music or even rock'n roll concerts. Instead, they hold expensive dinners and parties in costly restaurants and nightclubs where the controversial musical genre of '*manele*' rules, and are the

Lui-même reflet du refus de l'austérité communiste, le kitsch est susceptible de dissimuler une pratique carnavalesque, qui selon Denise Roman

Ultimately, it is not clear if the new kitsch aesthetic does not collide with more “camp” sensibilities. As defined by Călinescu, “[c]amp cultivates bad taste – usually the bad taste of yesterday – as a form of superior refinement. It is as if bad taste, consciously acknowledged and pursued, actually could outdo itself and become its own clear-cut opposite.”⁶⁴ Be that as it may, “socialist realism” is not dead yet. It is recirculated as kitsch in the cultural logic – practices, discourses, and subject-formative experiences – of contemporary popular culture and its everydayness. Thus, from an aesthetic perspective, postcommunism can be apprehended as a fragmented, flamboyant, and eclectic new artistic sensibility – as carnivalesque.⁸¹

L'influence du *rock'n roll* dans le discours postmoderne est une autre forme d'opposition contre la rigidité, la linéarité du discours narratif communiste. La recherche du plaisir corporel s'inscrit dans le contre-discours postmoderne comme alternative à la stérilité du réalisme socialiste, mais aussi comme dénonciation du mauvais goût esthétique et comme éloignement des valeurs sociales humanistes de la nouvelle «bourgeoisie» qui essaie d'imposer sa vision dans la culture roumaine :

Finally, blurring high and low taste, and witnessing such extensive identity and institutional implosions, from an aesthetic, yet political, point of view, postcommunism's popular culture can be understood as *transgressive postmodernism*. One can think of postcommunism popular culture in this way also by virtue of postcommunism's fast collision into Western-based, globalized, postmodern consumption cultures, media, and cyber-information flux.⁶⁵ In other words as a segment of a globalized postmodern culture and in light of postcommunism's functioning through ruptures and discontinuities, one can talk about the postcommunist popular culture as an *information, consumer-oriented,*

customary clients of a new casino culture of gambling, striptease, and prostitution. They spend their holidays abroad and rarely, if at all, engage in any intellectual activities, such as reading books, which have apparently succumbed under the new vogue, recently broadcasted Latin American tearjerker 'telenovela'. Against a contemporary shared animal rights sensibility, both men and women wear sophisticated fur coats. Women live under a revived *feminine mystique*, wearing flashy makeup and dressing flamboyantly, which the previous communist aesthetic moral code considered either licentious or “bourgeois.”» dans *Fragmented Identities*, p.50-51

⁸¹ Idem, p.51

*synchronic/diachronic transtemporal, and global-local transgeographic pastiche, and, by extension, as a postcommunist-postmodern popular culture.*⁸²

L'immense écart entre les riches et les pauvres de la période postrévolutionnaire, la corruption et la misère sociale, la destruction du système de valeurs et l'absence des modèles culturels, sont les préoccupations de la nouvelle génération '80 et '90.

Dans ce contexte, figure singulière du postmodernisme roumain, par ses préoccupations de trouver à la réalité extérieure une place en soi et en même temps de trouver sa place dans l'univers fragmenté de la société post-révolutionnaire, Mircea Cărtărescu essaie une récupération de l'authenticité de l'être humain :

Nous sommes des larves et nous deviendrons des papillons, voilà notre entière histoire, notre entier sens au monde, réunis dans une seule image providentielle, que tout le monde peut comprendre, avec le cerveau, avec le cœur ou avec le labyrinthe viscéral. Nous sommes des êtres avec la métamorphose, déjà construits pour le pardon. Nous savons que le soleil se lèvera et cela signifie qu'ils se sont ouvert déjà, bourgeonnant timidement, les organes de sens pour l'avenir, car, autrement comment oserions-nous en croire lorsque la feuille de l'amandier deviendra tendre nous comprendrions que le printemps s'approche. Lorsque nous apercevrons un nuage à l'horizon, nous nous dirions « Demain il va pleuvoir ». Nous sommes les premières marques de notre nature visionnaire. Nous serions entiers seulement lorsque nous verrions l'avenir si clairement que le passé et lorsque nous comprendrions qu'elles seront unies, lorsque à chaque moment, nous nous leverions au-dessus de la réalité, déployant majestueux nos deux ailes, tout autant plein de nervures et d'images allumées : le passé et l'avenir. Nous serions en ce moment-là, ce qu'on a été toujours, des Messagers, des Voyants, des Témoins de la merveille qui ne se montre au monde, des Messagers du miracle que le monde existe simplement ... À ce moment-là nous allons tenir entre nos doigts notre univers inflationnaire comme une cloche dorée, au son doux de laquelle nous nous abreuverions à l'occasion, avec une immense nostalgie :
*cling!*⁸³

⁸² Ibidem.

⁸³ Mircea Cărtărescu, *L'aile droite (Aripa dreapta)*, (dernier roman de la trilogie) extrait couverture 4 :
«Sunteam omizi si vom deveni fluturi, iata intreaga noastra poveste, tot sensul nostru in lume, intr-o singura imagine providentiala, pe care-o poate intelege oricine, cu mintea, cu inima sau cu labirintul sau visceral. Suntem fiinte cu metamorfoza, deja construite pentru mantuire. Stim ca maine soarele va rasari, si astaseamna ca ni s-au deschis deja, inmugurite timid, organele de simt pentru viitor, caci altfel cum am indrazni sa credem asta? Cand frunza migdalului se fragezeste, intelegem ca primavara-i aproape. Cand vedem un nor la apus, ne spunem "Maine va ploua". Sunt primele marci ale naturii noastre vizionare. Vom fi intregi doar cand vom vedea viitorul la fel de limpede ca trecutul si cand vom intelege ca ele sunt una, cand, in fiecare clipa, ne vom inalta deasupra realitatii falzaind maiestuos din cele doua aripi, la fel de pline de nervuri si imagini aprinse: trecutul si viitorul. Atunci vom fi ceea ce am fost intotdeauna, Vestitori,

1.1.2. Quelques dimensions de la métamorphose

1.1.2.1. L'œuvre

Orbitor, un voyage vers des existences possibles

Le roman de Mircea Cărtărescu, publié pour la première fois en 1996, appartient à une trilogie composée de *L'aile gauche* (*Orbitor*, en français), *Le Corps* et *L'aile droite*. Il se présente comme une narration autobiographique fantastique, laissant libre cours aux rêves d'un enfant qui, depuis sa fenêtre du cinquième étage, durant la nuit, regarde Bucarest, sa ville natale.

L'architecture du roman suit le déambulement des rêves dans la réalité du quotidien, dans une succession hallucinante de scènes fantastiques et d'épisodes grotesques de la réalité socialiste. L'existence de Mircea se déploie dans un jeu de registres d'écriture qui consiste en l'insertion d'éléments mythiques et fictifs dans le récit de facture autobiographique. Contestant une réalité générique, le discours cărtărescien révèle la transgression des niveaux existentiels dans d'autres dimensions spatio-temporelles.

L'acte narratif s'appuie sur une double démarche : le récit de soi, accumulatif, par la reconstitution et l'absorption des textes écrits ou par ceux inscrits dans le corps maternel, ainsi que l'acte de déconstruction identitaire, à l'intérieur duquel l'auteur défait l'être humain dans des univers microscopiques et le refait à une autre échelle et dans une autre dimension. C'est à travers ce processus complexe que se produit la métamorphose de Mircea.

L'auteur conçoit sa narration selon le mouvement des ailes du papillon, inscrits dans la logique de l'effet Lorenz, il nous introduit dans des univers alternatifs qui peuvent être multipliés à l'infini, comme les fractales, son être change d'identité dans chaque univers qu'il accède. L'univers, une Akasie mystérieuse, «l'œil au front de la

Vazatori si Martori ai minunii ce nu se arata in lume, ai miracolului, doar, ca lumea exista... Atunci vom tine-ntrе degete universul nostru inflationar ca pe-un clopotel auriu, al carui sunet dulce il vom sorbi uneori, cu nesfarsita nostalgie: cling! »(en traduction propre)

Totalité, elle en contient l'histoire, avec tout ce qui est, fut et sera»⁸⁴ fonctionne selon une logique qui relie d'une façon énigmatique les mouvements entre eux. Des éléments minuscules, capables de produire des mouvements chaotiques, selon la théorie des fractales⁸⁵, ont le pouvoir de changer le destin des tous les mondes connus :

Le monde entier constituait un engrenage où le tournoiement d'un minuscule grain de sable au fond de l'océan déclenchait un raz de marée à l'autre bout, où le battement d'ailes d'un papillon aux Antilles provoquait une tornade au Kansas, où une vague pensée concupiscente d'un clochard bucarestois attirait la colère de Dieu sur un milliard de mondes habités⁸⁶.

Dans cette dynamique de l'univers, l'intervention de divers attracteurs étranges, tel le grain de sable, produit le clivage dans un autre univers, une autre dimension. Dans la perspective de Tzvetan Todorov, ces attracteurs représentent l'insolite qui bascule l'univers dans l'étrange. Ces «accidents» transforment l'espace narratif en espaces de réalités alternatives, car «l'univers n'est pas tout ce qui a lieu, mais bien plus»⁸⁷.

Mircea contemple l'histoire de l'agrégation universelle dans sa propre personne, à partir des temps immémoriaux, qui avait inscrit avec la même obstination dans ses gènes la mémoire corporelle et spirituelle. Comme dans la plupart de ses écrits, l'immeuble, situé sur la rue Stefan cel Mare, constitue une constante dans son parcours existentiel, témoin des ses voyages dans le passé, entre le réel, l'hallucination et le rêve. Assis sur un coffre, les pieds appuyés contre le radiateur, le narrateur avoue connaître par cœur chaque niche, chaque tuile sur les toits, chaque arbre dans les jardins de la plus triste ville du monde. Dans l'absence d'un correspondant humain, la ville devient son altérité.

Le soir, il écoute passer les tramways dans un bruit qui monte cinq étages plus haut, laissant libre cours à ses rêveries, dans lesquelles «un Bucarest fantastique faisait explosion derrière les vitres bleuies par la lune»⁸⁸. Il descend sur la terre réelle et

⁸⁴ Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, p.83

⁸⁵ Edward Lorenz, *The essence of chaos*, University of Washington Press, Seattle, 1993. Dans sa théorie (1963), connue sous le nom de «l'effet papillon», Lorenz propose un concept qui peut être bien compris par la notion de «fractale» représentant la vitesse de convergence (indiquant la vitesse à laquelle les termes de la suite se rapprochent de sa limite) d'une suite mathématique en fonction d'un certain paramètre. Le chercheur a fait la présupposition que l'aspect chaotique d'une modification négligeable des conditions initiales, comme celui du battement de l'aile d'un papillon, pouvait engendrer le changement radical du climat dans le futur jusqu'à produire un ouragan.

⁸⁶ Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, p.231

⁸⁷ Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, p.82

⁸⁸ Idem, p.12

fantastique comme dans une aventure anamnétique, dans les catacombes de la ville, loin, dans le passé mythologique et dans son propre passé, dans l'utérus maternel, d'où il entendait et voyait l'univers extérieur. Ce voyage lui permet de se remémorer l'abandon d'un village bulgare et le chemin fait par son grand-père et toute sa famille jusqu'en Munténie, où ils ont décidé de s'établir définitivement et de perpétuer leur spiritualité abondamment alimentée par les croyances orthodoxes. Il lui offre aussi l'occasion de se laisser absorber par l'histoire immémoriale de l'humanité, dans les marécages primordiaux, et vers les marges mystérieuses de notre galaxie, ainsi que par les éblouissantes particules du microcosme qui, toutes ensemble, donnent naissance à notre univers. L'incursion dans son passé, qui semble être le seul porteur de sens pour Cărtărescu tandis que l'avenir n'est rien, est comme une série d'illuminations ou de révélations dans une progression hallucinante. Ces moments alternent avec la remémoration des événements vécus par sa famille, par ses parents. À des endroits, *Orbitor* devient un roman social qui relie la période interbellique (concept délimitant la période entre les deux guerres mondiales) à la période communiste. Devant ses yeux, une immense fresque composée d'éléments disparates, refait l'univers macro et micro qui avait rendu possible la naissance de Mircea. Maria et Costel, ses parents, ouvriers arrivés à Bucarest des villages lointains, croisent comme dans une grande conspiration, parfois sans même le savoir, des personnages fantastiques et réels, tels que Ion Stanila, l'officier de Securitate, Cédric, le chanteur de jazz arrivé du New Jersey pendant la Deuxième Guerre Mondiale, Herman, dont le nom cache la mystérieuse et possiblement initiatique lettre H, la femme qui accouche d'un énorme papillon dans l'ascenseur et le pilote d'avion descendu du ciel pour l'acte d'accouplement, comme un dieu qui offre à la vie une identité singulière. Des personnages et des lieux qui ont habité le passé de l'auteur, donnant l'impression de l'inutilité du détail, agrandissent en même temps l'effet de mystère qui enveloppe la narration. Cărtărescu se sert de cette anamnèse pour donner une âme au paysage urbain rendu grotesque par les échafaudages qui s'élancent vers le ciel à chaque coin de rue, pour relier le nouveau visage de la ville ouvrière à son passé, qui lui avait occasionné la comparaison avec le fascinant Paris. Dans l'écriture de Cărtărescu se crée un lien vital entre l'espace et l'identité de l'être humain : l'espace est dépositaire de mémoire, lien entre le passé et le présent, point d'agrégation d'événements aléatoires qui,

selon la théorie de Lorenz, contribuent plus tard à la métamorphose de Mircea. Cet espace matrice, qui assume le devenir de l'enfant, représente ainsi un des facteurs qui rendent la monstration absente dans le récit, malgré la métamorphose qui s'opère dans l'identité de Mircea.

Art du roman cǎrtărescien également, le discours questionne le lien inextricable entre l'existence et le texte par lequel l'inscription corporelle se prolonge dans le texte écrit. C'est un questionnement sur le code de la matière en train de devenir code langagier, qui naît du besoin de l'individu de se libérer des contraintes imposées par le langage de bois. Dans cette architecture funambulesque, le rappel de la mémoire des lieux et des moments effacés par la réalité communiste, s'intercale avec l'histoire d'un enfant qui reçoit dans son esprit l'autre réalité, d'un monde réel inaccessible dans l'espace totalitaire. Il est également le questionnement sur l'esthétique de l'existence, de résonance foucauldienne, qui envisage l'individu sous la lumière d'une recreation de soi-même en tant qu'œuvre d'art⁸⁹. Être d'amour et de mystère existentiel, le papillon représente l'identité qui se situe à l'acmé ontologique et esthétique, silhouette irréelle qui hante les rêves du narrateur.

Mircea accède, par le biais d'une complicité énigmatique avec sa mère, aux mystères de l'Univers – l'autre réalité – et à travers les textes du monde entier, à un pays où les livres sont interdits, où le monde extérieur n'existe que dans les histoires de guerre et dans les légendes. C'est une expérience qui aide le narrateur/auteur/personnage à fuir autant les abstractions du modernisme que la langue de bois du communisme. Cette pratique particulière de subjectivation, à travers le langage ou le discours, devient une écriture de soi, une «textistence» – la fusion parfaite entre l'existence et le texte.

Le lien entre l'enfant et le macro/microcosme se fait par l'entremise de la mère qui le nourrit avec les textes du monde dans un geste de récupération de la mémoire, individuelle et collective. Le cordon ombilical entre la mère et le fils est le grand œil bleu situé entre les sourcils de la mère, symbole d'omniscience divine, de connaissance et également la surface où se croisent le réel et l'imaginaire. Le regard joue un rôle

⁸⁹ cf. Michel Foucault, *Dits et écrits*, Gallimard (1994/2001), n°326, Quarto, p.392.

déterminant dans l'œuvre de Cărtărescu, car, dans l'effort du personnage/auteur de se représenter lui-même, l'œil devient le miroir qui renvoie le reflet de soi vers l'univers, vers l'autre, et reçoit en même temps le reflet de l'autre en soi.

Bénéficiaire de la grâce des grands conspirateurs de l'Univers, la mère est la nourricière, l'initiatrice de son fils dans son aventure *textentielle*. Mythologisée par le fils, elle représente l'union des énergies universelles dans le corps humain pour que l'arrivée au monde de Mircea soit possible. Maria et Mircea sont l'image déconstruite de la Vierge et de son fils. La mère reçoit le don de la maternité à travers les textes du monde entier envoyés par la conspiration de sages. Le dessin sous la forme d'un papillon, gardé à l'abri du regard curieux sur sa hanche, est le signe de la grande conspiration qui a rendu possible la naissance de son fils et en même temps incarne le fil d'Ariane, celui qui dirigera Mircea vers son idéal. Dans cette anamnèse fabuleuse, la figure de la mère se reconstitue à de nombreuses étapes, dans une circularité qui la transforme tour à tour en être concret, dont la corporalité se recompose à partir de sa prothèse dentaire et de la radiographie oubliée dans une armoire, ou en univers placentaire à travers lequel l'enfant prend connaissance par tous ses sens de la réalité extérieure lui. Grandissant, l'enfant perd progressivement le lien avec sa mère, acte suggéré par l'interdiction de voir certaines parties de son corps, et entre dans l'adolescence, univers qui lui dévoile d'autres dimensions, auparavant inconnues. Il découvre l'étrange relation entre Anca et Herman, qui tatoue sur la tête rasée de la fille des hiéroglyphes cachés à jamais sous sa chevelure, ainsi que l'acte sexuel fantasmagorique des statues dans la nuit, le même acte sexuel qui lui est refusé lors des débats fiévreux avec une assistante androgyne de l'hôpital. Ce moment décide de l'évolution de Mircea, qui, à force de garder encore son innocence enfantine, est l'élu des sages du centre *Aveuglant de la Divinité*, comme il le nommera dans le deuxième volume⁹⁰, la grande conspiration de son devenir humain, pour écrire ce triptyque romanesque et existentiel en progrès.

⁹⁰ Mircea Cărtărescu, *L'œil en feu* (*Corpul*, dans l'édition originale)

1.1.2.2. Corporalité et subjectivité spatio-temporelle en métamorphose

Le narrateur emploie des modalités narratives différentes pour récupérer et construire un nouvel imaginaire à l'intérieur duquel il essaie de bâtir une identité délivrée des canons communistes et post-décembristes : la métamorphose corporelle en lien avec la déconstruction du paysage urbain, l'émergence d'autres réalités (l'occident) dans l'imaginaire communiste et la vision des mondes possibles (l'humanité comme expression des mécanismes moléculaires, le monde des idées et le monde abstrait des formules mathématiques).

L'identité est conçue au milieu des changements et bouleversements de la matière et de l'esprit, comme ipséité, concept ricœurrien apparenté au mot «der Spiegel» - miroir. Cette image possède l'attribut d'immuabilité malgré les croisements des reflets à sa surface, voire, dans son esprit. Les sages et les gènes hérités de ses ancêtres, les «accidents» de l'existence et l'idéologie communiste, qui ne peuvent pas influencer son destin, déterminent l'identité du jeune Mircea depuis le commencement du monde. Des aspects oubliés de son identité surgissent à la surface au contact avec ces «stimules» existentiels.

1.1.2.2. «Bucarest, ma ville, mon alter ego»⁹¹

Similairement au *Dasein* heideggérien, Mircea se découvre une spatialité en dehors du champ cohérent de la physique contemporaine pour laquelle «l'espace demeure encore en retrait en tant que pur»⁹² et s'installe dans une mythologie cosmogonique. Il faudrait néanmoins, pour retrouver son identité matricielle, refaire le trajet initiatique, franchir l'étape de la mort initiatique qui permet à ce voyage d'opérer une transition de l'être d'un état ontologique à l'autre. Dans ce processus mutationnel, les lieux sont sujets à changer également, car la spatialité cărtărescienne vue dans la continuité corporelle, renvoie au concept ontologique de la «damnation» platonicienne qui condamne l'âme à la prison du corps/caverne. Circonscrit à la logique heideggérienne, Mircea, le personnage

⁹¹ Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, p.125

⁹² Idem, p.24

de Cărtărescu, propose un espace de la proximité, qui imagine l'espace individuel dans une descendance ontologique : « Contrées célestes qui n'ont nul besoin de posséder un sens géographique, contrées de la vie et de la mort »⁹³

C'est dans cette logique, qui identifie l'espace à une dimension ontologique, que le discours cărtărescien procède à la déconstruction du *topos* urbain communiste, pour libérer sa corporalité des marques idéologiques du discours politique. Un regard spécifique au postmodernisme orienté vers la petite histoire lui permet de recomposer son identité dans le paradigme du passé, qu'il ne cesse d'explorer, car « le passé est tout, l'avenir n'est rien »⁹⁴. Il écrit sa petite histoire avec des fragments inscrits dans la mémoire maternelle, dans les livres, dans ses gènes ou dans la géographie urbaine.

Pour reconstituer le quotidien de son existence, comme partie de son identité située dans le prolongement de l'espace et dans l'universalité, excentriques aux canons socioculturels de la Roumanie communiste et post-décembriste, Mircea tente de récupérer la mémoire détruite par la démolition des symboles culturels et matériels de ses ancêtres.

Le regard critique du narrateur immerge dans une ville désolante, la sienne, triste vestige d'une histoire enterrée dans l'oubli. L'image des ouvriers et des soldats soviétiques, ainsi que des quartiers en béton qui s'érigent sur les anciens emplacements culturels, démolis sous l'ordre du gouvernement de Ceausescu, domine le paysage de la ville natale. Les enseignes et les noms des rues témoignent de l'oubli auquel l'idéologie communiste a condamné la société et rappellent l'histoire transformée, la mémoire détournée par des échos soviétiques - «Volga», des princes roumains investis d'une aura de personnage historique - le boulevard «Stefan cel Mare», ou des slogans promettant un avenir glorieux à la nation - «Casa Scînteii» (*La maison de la Lumière*).

La minoterie Dimbovita, naguère rutilante dans son vêtement de brique rouge, était à présent blanchâtre, sous la farine et la poussière accumulées sur son toit de tôle bosselée et ses murs énormes, sur ses fenêtres rondes ou carrées et sur les chevalements qui étayaient la bâtisse plus que centenaire. Le mélange blanc et brique lui donnait une teinte indéfinie et chagrine, celle de toutes les minoteries, usines et autres fabriques ruinées, grignotées par le temps et la végétation. Car elle était encerclée jusqu'à la taille par des

⁹³ Martin Heidegger, *Être et Temps*, p. 22

⁹⁴ Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, p. 81

hauts peupliers noirs comme du jais, aux feuilles d'un vert carnavalesque, qui léchaient ses vieux murs pâles et les recouvraient de vagues de duvet.⁹⁵

Par son aspect délaissé, ce lieu évoque la ruine dans laquelle la société socialiste avait balancé le pays. Un sentiment de déchirement, de décomposition, d'effondrement plane sur les symboles ascendants de l'idéologie communiste.

Ce duvet des peupliers, neige de juillet, s'amassait en congères au pied de la minoterie, s'infiltrait dans les trous et les lézardes des murs, s'accrochait aux pattes des pigeons qui peuplaient les combles, dénichaient un semblant de terre et glissait des rameaux entre les montants des fenêtres rendus opaques par la farine. Une gigantesque charogne, une ruine qui fonctionnait encore (on entendait bourdonner jour et nuit les tamis électriques) surplombait notre immeuble, déchirait les nuages de ses créneaux de château fort, pas moins croulants et affligeants.⁹⁶

Les ruines, les chantiers et les usines ne peuvent pas empêcher l'imagination du narrateur de refaire son univers à soi, qui projette sa mère tantôt sur les rues d'un Bucarest bourgeois, tantôt dans les cavernes souterraines et les caveaux qui entretiennent des mondes fantastiques et les rêves des mondes oubliés. Son exercice mnésique et contrastif ramène Maria dans les rues enneigées et soviétisées, loin de l'ancienne ville, surnommée le «Petit Paris», abritant désormais des ruines, des chantiers, une nouvelle architecture inesthétique et une atmosphère agressive :

À partir de là, se succédaient des salles de cinéma dont les noms évoquaient tous la démocratie populaire, la paix, le travail, la fraternité. Dans chaque vitrine, le regard d'acier d'un soldat soviétique, l'étoile rouge au front et la kalachnikov pointée, braquait les passants innocents.⁹⁷

L'univers urbain de Maria s'inscrit entre trois cinémas, constituant des repères qui lui permettent de fuir la ville «maussade, sibérienne»⁹⁸, de s'évader dans la rêverie :

Longtemps après, quand elle serait une épouse et une mère usée par la vie, son étrange monde triangulaire au cœur de Bucarest aurait pour postes frontières trois salles situées à équidistance de son immeuble du boulevard Ștefan cel Mare : *Volga*, *Melodia* et *Floreasca*. [...] Les sécrétions hallucinogènes des trois salles, aux sommets du triangle, protégeaient le seul territoire réel de l'univers, celui où se trouvaient la maison, le marché, l'épicerie et le libre-service, le marchand de journaux, les voisins. Hors de cet

⁹⁵ Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, p.93

⁹⁶ Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, p.93

⁹⁷ Idem, p.192

⁹⁸ Idem., p.194

œil avisé, ouvert sur le cosmos, le monde se désagrègeait, se remplissait de démons livides et de fumée.⁹⁹

Mircea hérite de cette réalité qu'il fuit, alimenté par les images d'autres mondes, ravivées à travers les souvenirs de sa mère. La mémoire, dans cette hypostase, a le rôle de déshistoriser le sujet, car elle ignore la chronologie. La mémoire subjective de Maria reconstitue l'image de la ville dans les interstices de l'histoire. Cet exercice mnésique qui annule les normes architecturales du «réalisme socialiste» ouvre à l'espace la perspective d'une corporéité tantôt amorphe, tantôt étrange et funambulesque. Elle devient l'écho de la déterritorialisation deleuzienne, qui transforme le corps de la ville et celui de Maria en ligne de fuites, déconstruite jusqu'à leur (con)fusion :

le sol devenait élastique et les dalles, jusque-là aussi nettement délimitées que les cases d'un échiquier, commençaient à imbriquer leurs couleurs, à dissoudre leurs contours, de même que les tableaux, les foyers et les massacres, qui perdaient tout doucement leurs formes, tendaient à se résorber dans la muraille nacré, de plus en plus lisse et monotone. Peu après, Maria avançait dans une trompe de chair humide qui se courbait dans les lointains pour prendre l'aspect d'une ample spirale. Les parois, où suintait un liquide jaunâtre et où fourmillaient des bêtes poisseuses, vibraient sans cesse, tressaient dans l'air magique des sons veloutés, des voix et des cliquetis, de plus en plus fort, de sorte que Maria eut bientôt l'impression de marcher parmi des bruits solidifiés.¹⁰⁰

Bucarest devient un espace liminal, à l'intérieur duquel les subjectivités, pareilles aux vieilles formes, se décomposent, et d'autres architectures et existences y prennent place. L'espace acquiert une consistance organique, tel un ventre prêt à accoucher, il évoque un organisme vivant qui doit franchir différentes étapes d'existence.

Cet endroit, expression du pouvoir qui uniformise les individualités, représente l'espace liminal où émergent les identités transitoires, tel que pensé par Homi Bhabha¹⁰¹. La transgression devient possible à l'intérieur de ce territoire intermédiaire («in-between space» selon la définition de Bhabha) où interfèrent le réel, l'imaginaire, le physique, le souvenir et le rêve. Dans cet «*amniotic structure of cultural spacing—a watery skin if*

⁹⁹ Idem., p.193

¹⁰⁰ Idem, pp.148-149

¹⁰¹ Homi Bhabha a choisi le mot «limen» pour décrire le terme «in-between space», espace intermédiaire qui permet la configuration des nouvelles identités, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), 216-219, pp.1-5

ever there was one—a "difference" that is at once liminal and fluid»¹⁰² se produisent les rites d'initiation du personnage dont l'identité est annulée, fragmentée.

La décomposition de cet endroit représente une forme de transition et, selon l'observation de Mihai Spariosu, «liminality can both subsume and transcend a dialectic of margin and center»¹⁰³. Dans le récit de Cărtărescu il ne s'agit pas uniquement de personnages pris dans le conflit centre-marges, mais de personnages liminaux, en état de transition vers un autre niveau d'existence. Ces zones liminales sont des territoires indéterminés ontologiquement, car autant les lieux que les personnages sont en transition, en devenir. Ce sont des espaces en mouvement à l'intérieur desquels les identités se reconfigurent continuellement.

La métamorphose de Mircea, sous l'impact du processus mnémonique, va de pair avec les transformations de cette altérité spatiale (renvoyant à la communauté qui l'habite), qui est une «alternative and more 'liberated' way of being socially human»¹⁰⁴. Cette interdépendance pourrait être définie par ce que Mihai Spariosu nomme, en reprenant l'idée de Victor Turner, «*comunitas* as a prototype of human interplay that is obscured by normal social structures»¹⁰⁵. L'intention du critique roumain est d'épurer la notion de communauté de l'idée de pouvoir qu'elle contient pour cibler «any kinds of ontological alternatives, including irenic ones.»¹⁰⁶ Les frontières du sujet se trouvent dans la proximité de l'autre et sont définies dans le contact ou par la comparaison avec l'autre¹⁰⁷.

Assainir le concept de communauté de la charge idéologique communiste et des tensions de pouvoir engendrées s'inscrit dans la démarche de Mircea Cărtărescu qui, par le souvenir et le rêve amalgamant la chronologie de sa ville, crée des mondes alternatifs dans d'autres dimensions que celle de la société communiste. Ces nouveaux mondes permettent à d'autres perspectives existentielles de modeler l'identité du jeune Mircea.

¹⁰² Homi K. Bhabha, «One of Us» dans *The Translatability of Cultures: Proceedings of the Fifth Stuttgart Seminar in Cultural Studies 03.08-14.08.1998*, ed., Heide Ziegler (Weimar/Leipzig: Verlag J. B. Metzler, 1999), p. 133.

¹⁰³ Mihai Spariosu, *The wreath of wild olive play, liminality, and the study of literature*, p.38, Albany, NY : State University of New York Press, 1997

¹⁰⁴ Idem., p.69

¹⁰⁵ Idem., p.69

¹⁰⁶ Idem., p.72

¹⁰⁷ Idem., p.69

La ville natale, tombée en ruine, devient l'espace liminal où se produit son initiation. Bucarest représente *le limbe*, situé entre le Paradis ou l'Akasia, «la seule chance de l'univers», et l'Enfer, une ville en ruine après les bombardements de la Deuxième Guerre Mondiale où en chantier durant la période communiste. Il devient un espace où toutes les valeurs sont en tension entre des potentialités contraires, ce qui le transforme par ce regard carnavalesque en univers subverti. Le Bucarest sous-terrain, symbolisant la double existence que chaque individu menait pendant le régime communiste, représente une sorte de purgatoire où se confrontent la lucidité et la folie, les croyances et les doutes, la naissance et la mort. Accepter les règles du parti communiste devient pour chaque personne une entrave à l'expression libre de soi, un handicap. Dans cet endroit liminal où le système et ses valeurs sont déconstruits, tout est grotesque et surdimensionné. L'image de «chaque titan exhibait uniquement une infirmité»¹⁰⁸ renvoie à l'image même du purgatoire où une existence finit et une autre commence. L'ambiguïté et le doute s'installent dès l'entrée dans le caveau pétrifié dans la mort, qui devient paradoxalement sujet de transformations sous le regard de Maria. Le caveau devient poreux, les structures immobiles se désintègrent, la mort qu'il accueille se manifeste comme une forme de résistance à la constitution du corporel, mais en même temps une voie d'intégration du corps dans l'espace matériel où il renaît sous une forme impersonnelle et fractale, comme celle du cocon dans le sarcophage de quartz¹⁰⁹.

La jeune femme quitte la convulsion de la vie à la surface de la ville et se retrouve dans la ville souterraine, espace d'immobilité, de suspension et de silence. Le *passage* dans cet interstice spatio-temporel signifie une perte d'identité en même temps qu'une identification, représentant en égale mesure un territoire de possibilités aussi bien que de tensions. Le corps de la fille devient fluide, engagé dans un réseau d'images dont les significations s'entrecroisent et laissent entrevoir l'activité viscérale d'un monde en permanent mouvement de fragmentation et recomposition. Son corps lui-même signifie un espace liminal, un territoire de passage entre l'intérieur et l'extérieur, qui ne répond plus aux règles sociales, culturelles et logiques, qui renverse les normes et s'ouvre sur un

¹⁰⁸ Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, p.145

¹⁰⁹ Idem, p.150

monde utopique. Selon la théorie bakhtinienne nous pouvons l'identifier comme interprétation «carnavalesque» du corps social communiste.

Par l'emploi de ces images subversives, Cărtărescu déconstruit les représentations figées des identités prolétaires prises dans l'engrainage idéologique de la machine socialiste. Le narrateur parodie la stérilité de la doctrine socialiste par un emploi excessif et obsessionnel de la corporalité, dans un jeu de sens, qui mise sur l'équivoque des significations.

Dans un article sur la littérature postcommuniste en Roumanie, Adrian Otoiu considère que le phénomène de la censure idéologique est la source de l'obsession pour la chair, pour la sexualité et l'univers corporel chez les écrivains de la «génération '80» et chez les postmodernes :

Artists were no exception. They were even more exposed, as the Chinese-style "cultural revolution" initiated by Ceausescu in the early seventies attempted to force them into the role of party propagandists, eager to praise the "socialist achievements" and to support the cult of personality. Patriarchal, nationalist, xenophobic, and rudimentarily mimetic, the doctrine of "socialist realism" seemed inescapable. Yet, artists survived too, but not without paying a price. The ideological censors had a long list of banned words against which they gauged manuscripts; the list of unpalatable words included everyday terms that bore any reference to the chronic shortages that plagued the country: *meat, oil, candy, heat*.¹¹⁰

La descente dans les souterrains de la ville, le caveau, univers plongé dans le mystère et l'incertitude, permet à Cărtărescu de construire un nouvel univers imaginaire et subversif incluant la chair et la sexualité, d'un côté, la dimension spirituelle et métaphysique de l'autre.

The mere mention of the "lover's flesh" was a crime, for the word "carne" (meaning both *flesh* and *meat*) was blacklisted. When the official "suppression of censorship" was announced in the '80s, this euphemism confirmed Romanians' worst fears: now it was publishers who turned down every manuscript that contained traces of subversion, whether real or imaginary.¹¹¹

¹¹⁰ Adrian Otoiu, «An Exercise in Fictional Liminality: the Postcolonial, the Postcommunist, and Romania's Threshold Generation. Five Questions and a Realization» dans *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, No 23, vol. 1-2 (2003), pp. 87-105 p.94

¹¹¹ Idem.

Dans cet endroit qui change sa condition d'espace sacré pour celle d'espace liminal, la mère est initiée, pour devenir à son tour l'initiatrice de son fils, dans la logique des autres mondes possibles. Elle est l'image de la Vierge, lieu de transgression vers les autres mondes, axe de communication entre l'individu et ses possibilités. Ces potentialités sont ouvertes par la sagesse des «grands architectes» de l'univers, les écrivains-dieux, qui montrent à Mircea la voie pour transcender le monde clos de sa ville submergée au lourd imaginaire communiste, et devenir habitant de l'univers.

1.1.2.4. Le corps entre la mémoire et le devenir

Le narrateur tente par son recours à la rêverie et à la mémoire, la reconstitution des mondes inaccessibles à ceux qui vivent à l'intérieur du mur communiste. Il nous offre sa vision du monde comme héritage personnel, qu'il essaie de récupérer à travers la mémoire. Mircea pénètre dans des espaces inconnus, grâce à cette conspiration fantasque de sages et d'écrivains, pour raccorder ce Bucarest poussiéreux aux mondes interdits. La réalité socialiste se décompose pour laisser place à une autre réalité, personnelle, inscrite dans le temps authentique (le temps de l'éternel retour qui, selon la logique nietzschéenne, témoigne de l'irrationnel et du désordre).

Mircea entre dans un univers qui fonctionne selon une logique de la répétition, dans un régime discontinu des moments essentiels au sein du temps linéaire. Cette succession sélective d'états, entremis par la fonction mnémonique, permet alors l'éternel retour de moments particuliers à l'essence unique, dans le sens donné par Mircea Eliade :

Un objet ou un acte ne devient réel que dans la mesure où il imite ou répète un archétype. Ainsi la réalité s'acquiert exclusivement par répétition ou participation ; tout ce qui n'a pas un modèle exemplaire est 'dénué de sens', c'est-à-dire manque de réalité. Les hommes auraient donc tendance à devenir archétypaux et paradigmatiques.¹¹²

Cette notion de « répétition » nous la retrouvons également chez Heidegger, elle témoigne de l'inscription de l'être dans la mémoire de l'expérience, sans que l'auteur ait l'intention de perpétuer l'éternel retour vers le Même :

¹¹² Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard 1989 (c1969), p.48,

La résolution qui revient vers soi, qui se délivre, devient alors la répétition d'une possibilité transmise d'existence. La répétition est la dé-livrance (tradition) expresse, c'est-à-dire le retour dans des possibilités du *Dasein* qui a été là. La répétition authentique d'une possibilité d'existence passée, le fait que le *dasein* se choisit ses héros se fonde existentiellement dans la révolution devançante... car c'est en elle seulement qu'est choisi le choix qui rend libre pour la poursuite du combat et [...] la répétition rencontre-t-elle la possibilité de l'existence ayant été là [...]. Pas plus qu'elle ne s'en remet au passé, pas plus la répétition ne vise le progrès.¹¹³

Mircea s'initie à la découverte d'un monde qui se déploie comme un hologramme, dans chaque élément qu'il contient. Un monde qui, par cette répétition, se contient lui-même. Et l'accès à chacun de ces visages du même monde se fait par les textes des Sages. Ces textes lui apportent des images inaccessibles derrière le «rideau de fer», des mondes que l'enfant ne pouvait pas connaître autrement.

La perle noire dans l'oreille d'esclave qui apportait le café à la jeune et à la vieille Noires en robes de soie, cette perle grise, grosse comme une cerise, rassemblait dans sa sphère le quartier des maisons de bois hérissées de drapeaux multicolores, la large boucle du Mississippi, paressant dans les bayous avant de se perdre dans le golfe du Mexique, les nuages tourmentés du printemps, les visages lunatiques, sur les cous interminables de Cécile et de Mélanie, en train de causer, devant un gâteau au miel, du mardi gras à venir, ce serait dans quelques jours...¹¹⁴

Dans cette succession d'univers fragmentés, l'identité de Mircea reste apparemment immuable. Rien ne change dans son aspect physique. Pourtant son être change profondément par l'assimilation d'un autre imaginaire qui lui apporte une nouvelle connaissance. Le voyage initiatique mené par les Sages de l'univers, parfois des écrivains qui font figure de partisans contre le système fermé du totalitarisme, fait des détours dans des endroits qui modifient son regard d'enfant. L'initiation se transforme en acte de connaissance de soi et de la dimension universelle de l'humain. Le parcours d'initiation est un parcours de connaissance de soi-même et de l'univers socioculturel qu'il habite.

La mort initiatique symbolisée par la séparation de sa mère, source de vie et de bonheur, détentrice de la vérité et de l'authenticité, représente la première étape de ce devenir. Car en tant que source de vie, les mères sont indivisibles de la divinité «les

¹¹³ Martin Heidegger, *Être et Temps*, pp.265-266

¹¹⁴ Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, p.200.

monades sont des femmes enceintes des statues de lumière»¹¹⁵. Cette rupture se produit au niveau du regard et, par conséquent, l'initiation a lieu à ce même niveau.

L'univers maternel, territoire perdu et sujet de réappropriation, est en même temps un espace de communication de l'enfant avec l'Univers/la connaissance, lieu d'initiation et endroit visé par l'éternel retour. Il représente dans le discours cǎrtărescien le symbole de la continuité de l'être humain et aussi un territoire interdit, placé sous le signe du mystère. Ce territoire primaire revient dans l'existence de l'individu à chaque étape qu'il doit franchir, tel une source primordiale de signification.

Avant même de découvrir sa propre corporalité, Mircea prend conscience du corps de la mère («Je la connaissais nue, à deux ou trois ans mes yeux l'avaient vu et ils s'en souvenaient»)¹¹⁶ exactement au moment où il perd le droit de le regarder. C'est un moment important dans le devenir de l'enfant, car il se produit par un acte de dépossession, de castration, qui demande la reconstitution de cet univers perdu, condensé dans cette image : «Ma mère avait sur la hanche gauche une grosse tache rose-violet en forme de papillon»¹¹⁷. Il parvient néanmoins à le récupérer à travers la mémoire associée au rêve : «Je ne m'en ressouvins que pendant mon adolescence, mais non lors d'une songerie vespérale. En rêve.»¹¹⁸ L'image idéalisée de la mère, assimilée au symbole qui donne toute la substance du livre, le papillon,

je rêvais que ma mère gisait dans un lit aux draps de satin blanc, artistement bouchonnée, comme le capitonnage des écrans à bijoux. Elle était grande et d'une blancheur marmoréenne, et sa peau transparente laissait voir les veinules et les glomérules sudoripares; un papillon des tropiques, aux couleurs éclatantes, aux pattes minces et nerveuses, s'était posé sur sa hanche gauche.¹¹⁹

laisse également place à une autre représentation maternelle, plus concrète et sexualisée, mais tout autant gigantesque que la première : « des hectares de cuisses, de poils pubiens, d'aisselles, de seins et de bourrelets du ventre». C'est un deuil qui lui inflige une immense souffrance : «j'étais blessé, mutilé par des lames d'acier où je ne sais quoi était écrit en lettres inconnues»¹²⁰.

¹¹⁵ Idem, p.406

¹¹⁶ Idem, p.90

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Idem, p.91

Dans le regard symbolique de l'adolescent s'inscrit le désir. Le corps idéalisé de la mère est remplacé, à l'intérieur de ce regard en métamorphose, par son propre corps sensuel et désirant. Au seuil de l'adolescence, le jeune homme découvre son corps dans ses parties les plus intimes, et essaie de comprendre sa constitution, tel le mécanisme qui le fait bouger : «Je ne comprenais pas comment je réussissais à remuer tant de peau et de chair. Je regardais mes doigts, je concentrais toutes les forces de mon esprit et je commandais : “Bougez!” Rien ne se passait, autant donner à un verre l'ordre de glisser sur la table. Comment faisais-je pour mettre un pied devant l'autre? Et comment mon pancréas et ma glande pituitaire sécrètent-ils leurs sucs? Comment les spermatozoïdes naissent-ils dans mes testicules et les sons dans ma cochlée?»¹²¹. Cet exercice l'amène à découvrir la conscience qui habite «le drôle d'animal» qu'il faisait.

Son nouveau regard investit son corps avec les traits d'un monde étrange, similaire aux constructions désarticulées de la nouvelle ville ouvrière qui grandit autour de lui :

Quelle tête triangulaire, de serpent, pour le moment transfigurée par la terreur due aux statues et aux dômes, que mes yeux reflétaient encore. Quel thorax étroit, au cœur presque visible, dans un réseau de veines bleues sous la peau. Entre les cuisses, le sexe, déjà congestionné par les érections de tant de nuits torturantes, avait viré du rose de l'enfance au brun foncé.¹²²

Il découvre son corps et en même temps sa conscience se réveille : « Je tâtais tout mon corps sans parvenir à comprendre pourquoi cet amas d'os, de tendons et de peau, c'était moi et non pas n'importe quelle autre créature.»¹²³

Mircea franchit ces étapes somatiques en parallèle avec la découverte des autres visages de la ville, inscrits dans une dimension ontologique. Dans l'univers de symboles communistes figés, s'immiscent les images d'une architecture vivante, sexuée, où les statues en bronze font l'amour, l'image d'une ville ayant emprunté des attributs humains.

Mircea opère un transfert de ses visions sur les statues inanimées, investies par son nouveau regard avec des éléments de sexualité :

Mais, tard dans la nuit, à l'heure où les bus rentraient au dépôt, les grands hommes descendaient de leurs socles, attrapaient les muses par les cheveux et les culbutaient dans

¹²¹ Idem, p.35

¹²² Ibidem.

¹²³ Ibidem.

les buissons. Les pénis de métal poli les pénétraient, entre les lèvres de pierre humectées par la rosée de la nuit. Les atlantes s'accouplaient avec les gorgones de plâtre au nez cassé, sans se soucier des balcons qui s'écroulaient avec leurs oléandres en pot.¹²⁴

Si je fermais les paupières, je voyais les dizaines de statues que j'avais regardées dans les yeux et j'essayais de comprendre ce que pouvait être la pensée des personnages de bronze verdi et de pierre, ces hommes illustres auxquels des muses replètes tendaient des plumes d'oie ou des couronnes de laurier du même vert-gris. De comprendre aussi comment ces femmes au vagin de marbre pouvaient faire l'amour.¹²⁵

Cette sexualité transgresse l'univers charnel et permet à l'adolescent en devenir de rejoindre les grandes constellations du savoir, de transférer dans la connaissance cet état physique. La rencontre avec Anca, inscrite dans le grand livre de l'existence, est une des expériences où la confrontation avec l'autre se produit dans le monde matériel et lui permet de transgresser dans un acte de connaissance pure.

Le récit d'Anca devient le récit d'initiation dans l'univers de la sexualité représentée sous l'angle d'une expérience spirituelle :

Là, dans cette pièce où tout paraissait flotter, il déboutonnait soigneusement mon chemisier et me le retirait, il dénudait ma poitrine alors presque plate, aux tétins noirs. Je trouvais cela amusant et mystérieux, sans éprouver aucune peur, car il ne me touchait jamais, il se contentait de me regarder ou, tout au plus de me couvrir les côtes en y rabattant quelques-unes de mes longues mèches de cheveux. Il me racontait un monde qui me semblait naturel, proche de celui d'ici, bien qu'inaccessible. Sa voix, monocorde et grave, était un tunnel qui y menait directement. Tout à coup le tunnel s'élargissait et, dans ses replis charnus et mous, un monde aveuglant nous apparaissait.¹²⁶

C'est la découverte du soi extatique pour atteindre des niveaux élevés de conscience.

Herman est celui qui introduit Anca dans un nouveau monde :

Ensuite je me laissai raser le crâne avec un de ces vieux rasoirs qu'on replie dans un étui d'écaille. À la fin, Herman caressa du bout des doigts la boule lisse qui abrite mon cerveau, aussi voluptueusement que s'il s'agissait de la poitrine d'une femme faite. Ce fut la seule fois où j'eus peur de lui. Je m'aperçus, à ce moment-là seulement, que, sur les tréteaux servant de table, s'étaient des instruments tels que je n'en avais jamais vu. [...] Herman s'en servit toute la nuit, jusqu'aux premières lueurs de l'aube, pour me tatouer le cuir chevelu, concentré sur son ouvrage comme une grosse épeire, appliqué et silencieux. Mais quelle planche anatomique aux couleurs fantaisistes, quelles constellations sur la

¹²⁴ Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, p.92

¹²⁵ Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, p.92

¹²⁶ Idem, p.101

carte du ciel d'une autre planète, quelle coiffe empesée sur la tête d'une Batave bien en chair, inscrivait-il sur mon crâne? ¹²⁷

Et ce monde réveille dans la petite fille la conscience des autres sensations, émotions et expériences :

L'inflammation de la peau dessinait dans mon cerveau un réseau de douleurs linéaires et de douleurs punctiformes. ¹²⁸

La découverte de ces mondes coïncide avec la découverte de sa sexualité :

J'ai connu tant de solitude, tandis que s'arrondissait les coupôles de mes seins! Tandis que s'adoucissait ma peau! Je passais des longues heures blottie dans mon lit moite, les deux mains serrées entre mes cuisses, je mouillais mon oreiller de salive et de larmes. ¹²⁹

et avec cette nouvelle dimension de son identité, elle devient consciente de la réalité des femmes qui partagent leur vie entre le travail et la maison, dans la pauvreté et le manque d'amour, dans un oubli complet de soi :

je ne voulais pas, je ne voulais pour rien au monde devenir une femme, aller à l'usine, faire la cuisine, la lessive, le raccommodage et, la nuit, être brutalement culbutée au lit par mon mari, enfourchée et maltraitée, comme je l'avais vu plusieurs fois. ¹³⁰

Mircea fait cette expérience avec Anca, à travers le récit et le rêve de la fille, rêve dans lequel elle apprend l'existence de Mircea : « J'ai rêvé que tu venais, j'ai rêvé que tu étais exactement tel que tu es, voilà pourquoi je n'ai pas été surprise quand tu as sonné » ¹³¹. Leur rencontre se trouve sous le signe de la prescience, du destin inscrit sur le crâne de la fille. Le corps d'Anca constitue le support sur lequel les Sages de l'univers ont inscrit les informations concernant l'existence de Mircea. Ce corps devient l'espace de transcendance du matériel vers le spirituel, sans qu'il ne subisse aucune mutation. Mircea découvre ses traits dans le dessin qu'Herman avait fait sur le crâne d'Anca. Sa métamorphose continue, car chaque détail du dessin représente des signes qui cachent d'autres informations et qui renvoient à d'autres mondes :

C'était mon visage, mais chacun de ses traits se composait de nombreux dessins minuscules, étroitement entrelacés, et dont les détails, tracés en lignes encore plus minces, se composaient à leur tour d'autres dessins, à une autre échelle. Un processus

¹²⁷ Idem., p. 103

¹²⁸ Idem, p. 104

¹²⁹ Idem, p. 105

¹³⁰ Idem, p. 105

¹³¹ Idem, p. 106

sans fin, car le voile du poisson des abysses qui, en se retournant, constituait un poil de mon sourcil droit, était formé d'un paysage nocturne où Joseph, Marie et l'enfant Jésus veillaient près d'un feu de camp, la nuit précédant la fuite en Égypte...¹³²

Ces dessins lui dévoilent une existence aux multiples visages, rhizomatique, dans laquelle le Même se multiplie dans des expériences infinies. Le soi devient conscient de son univers et de l'existence de l'autre :

Il me fallut sans doute des heures pour remonter à la surface, pour recomposer mon visage, à partir d'une infinité de parcelles, dans le miroir soyeux du crâne d'Anca. Mais étais-je remonté à la même surface?

Je regardai tout autour : le monde était redevenu concret, rassurant, avec des murs gris intraversables sur lesquels se dessinaient en angles aigus les ombres et les lumières, avec une fenêtre où moutonnaient les nuages de l'été, avec une jeune fille tondue assise sur une chaise devant une glace – et avec moi.¹³³

La réalité d'Anca se construit dans l'espace nocturne et onirique dans lequel l'introduit Herman qui lui «racontait un monde qui me semblait naturel, proche de celui d'ici, bien qu'inaccessible»¹³⁴ et qui s'oppose à sa perception ingénue

Tout à coup le tunnel s'élargissait et, dans ses replis charnus et mous, un monde aveuglant nous apparaissait. Des dizaines de lunes rougeâtres embrassaient les eaux d'un golfe couvert de navires et qui surplombaient des collines où se chevauchaient des palais de cristal, de pagodes de béryl, des campaniles de chrysolite, autant de fleurons d'une architecture fabuleuse.¹³⁵

le contraste des images brutales de l'univers dégradé dans lequel les femmes sont des outils de production ou des objets sexuels. L'existence de l'adolescente qui rêve une autre existence, celle de Mircea, finit par se détériorer au moment où le jeune entre dans son univers :

Anca rentra à la maison au point du jour, éreintée, raide, pénétrée du sentiment de ne pas se trouver dans le monde où elle était née: le terrain vague n'était pas pareil, les nuages arboraient dans le ciel du petit matin des formes impossibles, prophétiques, et même les moineaux qui picoraient dans les ordures n'auraient pas dû être tels qu'ils étaient, mais tout à fait différents, bien que leur apparence fût identique à l'image qu'en gardait sa mémoire.¹³⁶

¹³² Idem., p. 112

¹³³ Idem, pp. 112-113

¹³⁴ Idem, p. 101

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Idem., p. 104

Après avoir transféré et accompli sa mission de messenger et son rêve existentiel, le corps de la fille se dégrade et perd sa vitalité. Elle devient une «mère de famille donnant la main à un petit garçon et portant de l'autre un cabas difforme dont émergeait un chou-fleur. Une ecchymose noirâtre sur la pommette droite, elle avait l'allure navrée des infirmes et des bossus»¹³⁷. Pour Cărtărescu l'amour est une fusion d'existences, les deux amoureux portent en eux le destin de l'autre. La non-reconnaissance de l'autre signifie l'effacement existentiel de celui qui est rejeté, l'aliénation de soi dans l'autre.

Le devenir de Mircea connaît une autre étape dans son parcours à travers l'expérience avec l'assistante androgyne qui transforme le désir charnel en quête spirituelle. Car, inaccessible physiquement, l'androgyne lui montre une autre voie pour assouvir ses désirs, exprimée d'une façon ambiguë («Vas-y à fond! À fond!»)¹³⁸, qui renvoie à un geste symbolique par lequel il pousse l'acte de connaissance au-delà de l'impossible.

Le hiatus créé par la question du genre influence profondément les rapports de l'individu à l'autre et à lui-même et transforme l'androgyne dans le rêve de perfection de chaque être humain, état qui lui permet de transgresser vers un autre niveau de conscience. Comme Jean Libis le remarquait, l'androgyne est assimilé à la connaissance : «la relation entre l'androgynat et le Savoir apparaît d'une manière indiscutable au sein de certaines spéculations théologico-théosophiques¹³⁹». Incarnant une Mélusine moderne, l'assistante dévoile à Mircea un univers différent «celui de la présence d'un Élément féminin au sein du principe primordial – du Grund divin qui est à l'origine de toutes choses.»¹⁴⁰ Cet état androgynique, qui renvoie à la Gnose, représente en même temps le «symbole du Monde»¹⁴¹ et la voie vers un autre niveau de conscience.

Jean Libis part de l'idée gnostique selon laquelle l'être humain, par l'éloignement de la dichotomie masculin/féminin, trouvera l'accès à un état supérieur par cette rêverie androgyne, pour montrer le lien existant entre l'Androgyne, comme «clef gnoséologique»¹⁴², et l'état d'équilibre parfait avec le monde :

¹³⁷ Idem, p.113

¹³⁸ Idem, p.375

¹³⁹ Jean Libis, *Le mythe de l'androgyne*, Paris, Berg international, 1980, p.122

¹⁴⁰ Jean Libis, *op.cit.*, p.123

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Idem, p.125

L'idée selon laquelle notre corps – parce qu'il ne constitue pas notre vraie nature et parce qu'il est sexué – est un obstacle à la connaissance relève d'une conception fort répandue [...] mais ce qui apparaît en plus dans les spéculations gnostiques, c'est que le sexe est comme la réminiscence malheureuse, et incrustée dans notre enveloppe corporelle, d'une situation de plénitude androgynique originelle : de telle sorte qu'avoir une activité sexuelle et souffrir de l'ignorance constituent deux expressions d'un même exil, d'une même frustration ontologique.¹⁴³

L'altérité libérée du désir sexuel délivre l'esprit de sa prison corporelle en se proposant à l'unité de l'être en tant qu'androgyné¹⁴⁴. L'androgyné cărtărescien serait capable de contrôler le temps et l'espace :

Alors, notre torturante nostalgie sera pleine et entière, le temps n'existera plus, la mémoire et l'amour se confondront, comme se confondront le cerveau et le sexe, et nous, nous serons pareils aux anges...¹⁴⁵

Dans cette perspective, l'individu peut transgresser l'état de permanente quête sexuelle et s'installer dans la proximité de la divinité, de la connaissance absolue, représentée dans le récit de Cărtărescu par les Sages de l'Univers.

1.1.2.5. Le devenir conscience

Au vide de conscience, au sens d'être conscient de soi-même, créé par le communisme, Cărtărescu oppose la vision d'un *être de la connaissance* constitué dans l'acte de remémoration. Son personnage parvient à une existence authentique à travers l'articulation de son être et de l'univers dans un continuum générateur de sens et de connaissance.

Mircea nous dévoile une individualité complexe, constituée autant par les acquis du groupe, que par les expériences individuelles définies comme une «contre mémoire» qui s'oppose à la mémoire officielle du Pouvoir.

¹⁴³ Idem, p.124

¹⁴⁴ Parménide, Élée, Grande-Grèce, vers 515 / 440 av. J.-C. Philosophe grec de l'école éléate énonce dans son poème *De la nature*, l'idée que l'être est unitaire, continu et éternel «Mais l'être est immuable dans les limites de ses grands liens; il n'a ni commencement ni fin», qui inspire la pensée ontologique, <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/parmenide/natura.htm>

¹⁴⁵ Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, p.85

La capacité d'évocation et le rôle de structuration de la perception/connaissance, situent la mémoire au niveau discursif de la construction identitaire. La mémoire du corps¹⁴⁶ s'allie à la mémoire discursive pour récupérer une identité perdue, fuyante, jamais définitive. Comme nous l'avons déjà vu, selon Paul Ricoeur, l'identité narrative se place à mi-chemin entre l'histoire, qui laisse des traces dans la mémoire, et la fiction, comme imaginaire du sujet, rencontre qui donne naissance à l'émergence de la conscience de soi :

De cette corrélation entre action et personnage du récit résulte une dialectique interne au personnage, qui est l'exact corollaire de la dialectique de concordance et de discordance déployée par la mise en intrigue de l'action. [...] Ainsi le hasard est-il transmué en destin. Et l'identité du personnage qu'on peut dire mis en intrigue ne se laisse comprendre que sous le signe de cette dialectique.¹⁴⁷

Cărtărescu oppose à l'image figée du personnage historique la représentation carnavalesque de ses aïeux, projetée dans l'anecdote des petites histoires alternatives à la glorieuse épopée nationale, inventée par le discours politique. L'identité individuelle devient dans son cas une relecture incessante d'expériences passées, une greffe de gestes remémorés. Un de ces moments, qui pousse l'enfant vers l'histoire lointaine de ses gènes, est l'épisode de la transhumance des Badislav, ses ancêtres bulgares. Leur voyage, à travers lequel ils se sont déracinés pour s'établir dans les plaines roumaines, est une traversée de l'espace liminal qui ébranle les identités avant de franchir une autre étape dans leur devenir. L'an «du pavot» indique le moment de rupture avec leur identité bulgare ainsi que le début de leur nouvelle identité roumaine. N'ayant rien de la gloire proférée par l'histoire communiste, cet épisode est effacé de la mémoire officielle, mais saisi par celle de la mère. Mircea agrège dans son identité particulière la mémoire du groupe, tout en faisant sa propre histoire. Car, selon Pierre Nora, l'identité est indivisible de la société, dans sa totalité spirituelle et spatio-temporelle :

¹⁴⁶ Selon Henri Bergson, dans son ouvrage *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1939), le corps est « placé entre la matière qui influe sur lui et la matière sur laquelle il influe » et il « est un centre d'action, le lieu où les impressions reçues choisissent intelligemment leur voie pour se transformer en mouvements accomplis ; il représente donc bien l'état actuel de mon devenir, ce qui, dans ma durée, est en voie de formation. » (p.97)

¹⁴⁷ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p.175

La société, on en saisit l'organisation intérieure par un regard extérieur. La nation est, dans le même temps, intérieure à elle-même *et* extérieure : le spirituel mais dans le temporel, l'historique mais dans le géographique, l'idéologique mais dans le charnel, l'indéfini mais dans le délimité, l'universel mais dans le particulier, l'éternel mais dans le chronologique. Elle n'est saisissable que de l'extérieur, dans la généralité du phénomène, et de l'intérieur, dans la singularité multiple de ses manifestations.¹⁴⁸

Pour découvrir ces dimensions cachées dans le labyrinthe du discours communiste, il évoque une archéologie de la mémoire individuelle et universelle :

Dans un monde supérieur quelqu'un nous écrira lettre par lettre ou dessinera trait par trait le sublime et le grotesque de nos silhouettes. Quelque geste que nous fassions, nous pouvons le faire parce qu'il sera décrit un jour dans une œuvre.¹⁴⁹

Le récit explore ce que Paul Ricoeur appelle «mémoire méditante»¹⁵⁰ qui projette l'individu dans l'avenir selon l'infinité des possibilités qui se trouvent dans son regard rétrospectif. Après avoir déterritorialisé son être en nombreuses lignes de fuite, Mircea se réterritorialise grâce à cette anamnèse qui le relie à la Totalité. C'est dans ce point que l'auteur roumain réconcilie la théorie deleuzienne avec la pensée de Ricoeur qui essaie de trouver une articulation dans l'identité de l'être humain.

La mémoire maternelle et la mémoire de l'univers, transmises par le biais des récits, du rêve ou par voie génétique, sont comme des vaisseaux communicants qui participent à la construction identitaire de l'enfant, né dans un espace où la vérité historique avait été remplacée par le discours idéologique. Le modèle bergsonien qui présente l'activation du souvenir décrit ainsi cet exercice identitaire :

La mémoire du corps, constituée par l'ensemble des systèmes sensori-moteurs [...] à laquelle la véritable mémoire du passé sert de base. [...] Il faut en effet, pour qu'un souvenir reparaisse à la conscience, qu'il descende des hauteurs de la mémoire pure jusqu'au point précis où s'accomplit l'action. En d'autres termes, c'est du présent que part l'appel auquel le souvenir répond, et c'est aux éléments sensori-moteurs de l'action présente que le souvenir emprunte la chaleur qui donne la vie.¹⁵¹

¹⁴⁸ Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, p.X

¹⁴⁹ Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, p.406

¹⁵⁰ Dans *Parcours de la reconnaissance*, Paul Ricoeur part de l'observation d'Henri Bergson, dans son livre *Matière et Mémoire* («Un être humain qui rêverait son existence au lieu de la vivre tiendrait sans doute ainsi de son regard, à tout moment, la multitude infinie des détails de son histoire passé») (p.295), pour poser l'égalité entre la mémoire méditante et la reconnaissance de soi-même. (p.187)

¹⁵¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, p.106

Récupérer le passé signifie pour Mircea se trouver une identité dans l'exercice mnésique qui fonctionne comme un enchaînement de fragments, de souvenirs et de rêves, rassemblant des moments présents et passés, comme dans ce passage où il retrouve, à travers ses souvenirs, la maison de son enfance : «La tache de couleur sur la prothèse (ah! je m'en rendais compte soudain), la tache sinistre. Sinistre. Sinistra. Silistra. Rue Silistra, il y avait une maison au balcon soutenu par des atlantes.»¹⁵² Cărtărescu nous dévoile même l'anatomie de l'acte mnésique qui conduit son personnage vers les origines de ses souvenirs :

Mais je fus brusquement tiré de ma rêverie érotique, car un pareil balcon, à un premier étage, avec du laurier-rose et des géraniums en pot, *existait* quelque part, rejoignait la réalité en raison d'un très étroit rapport avec le loup de ma mère.¹⁵³

Dans son récit, la parole est génératrice de conscience, car il explore à travers le mot des univers inconnus qui se révèlent par la parole du Créateur dans la *Bible*, par la science des Sages qui a inspiré le récit de la Mère et celui d'Herman sur le crâne dessiné d'Anca. La conscience du narrateur naît du conflit entre le mot de la *Création* et le *mot d'ordre* de l'État. Entre le mot de la *Totalité* et la loi de l'*Un*. La parole de la Totalité inspire la diversité et la différence, l'*Un* est une production de parole, une annulation du différent pour produire l'uniformité dans l'image du Père. Sous le contrôle idéologique, le devenir de chaque individu est calqué au modèle du chef du Parti. Le sujet cărtărescien refuse cette *désidentification* et se constitue dans l'acte de la parole, à travers le récit de soi et du monde, à l'intersection de la mémoire et de la conscience, du mythe et de l'éthique. Le personnage cărtărescien se délivre du pouvoir imposé par le *mot d'ordre* de l'État et revendique ses souvenirs et la mémoire en tant que *parole des ancêtres* à travers la voix maternelle qui lui permettraient de se reconnaître dans le passé et de se projeter dans l'avenir en tant qu'*être-dans-le-monde*, déterminé, autoréflexif. Dans l'esprit de la conception de Heidegger, qui interprète la «réflexion» comme un reflet de l'être sur le monde, à travers l'acte de transivité de la pensée, l'existence de l'être s'articule dans le monde comme compréhension et émotion. Le premier et le plus fort lien avec le monde est la mère. Elle détient le rôle d'initiatrice à l'histoire de la famille, incrustée dans les

¹⁵² Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, p.92

¹⁵³ Idem, p.92

mythes et les légendes de son univers spirituel par lesquels elle individualise l'univers pour son fils :

Tandis que j'enfonçais une guêpe dans le pot de miel et que je la regardais se débattre lourdement, une bulle d'air entre les mandibules, ma mère racontait ses éternelles histoires, son enfance à la campagne, avec «ma chère maman et mon cher papa», dont elle rêvait presque chaque nuit, avec la maison des aïeux croulant sous l'âge, à Tintava, avec les rites de leur clan de Bulgares roumanisés qui vivaient retranchés dans l'encens mystique de l'orthodoxie et dans une crainte ancestrale, non chrétienne, qui parlaient du Christ et de la Vierge et des archanges sans rien connaître à la Bible, qui chantaient leur noëls comme des contes bigarrés, sans savoir qui était Hérode, ni qui les rois mages.¹⁵⁴

Insensiblement, la distance entre lui et le passé se rétrécit. Mircea se retrouve, après des longues promenades «de taupe dans le continuum réalité-hallucination-rêve comme à travers un triple royaume inextricable»¹⁵⁵, dans «une Scythie délirante»¹⁵⁶ ou dans des autres mondes, selon une logique qui change souvent de paradigme.

Les rêves et les souvenirs du narrateur, «Chaque évènement du monde et chaque particule de substance et chaque quantum d'énergie sont, dans une lumière transfinie, présents là-bas, dans le Souvenir»¹⁵⁷, suivent le rythme de ce changement de mondes, et produisent des modifications dans la conscience de l'auteur.

Et si notre pensée (qui, à des moments extatiques et privilégiés, perçoit l'Akasia) parvenait un jour, peut-être en rajoutant une septième couche au néocortex ou en se dotant de quelque autre base organique bizarre, à s'enrouler d'un coup sur elle-même, à la manière dont, jadis, dans le cerveau d'une créature à fourrure, le conscient s'est retourné sur soi et s'est mué en conscience, nous réussirons, qui sait? à l'instar des anges, à détecter la Mémoire de la Mémoire du monde, et la Mémoire de la Mémoire de la Mémoire et ainsi de suite, sans fin.¹⁵⁸

Cette mémoire est l'expression d'un univers unique qui se contient en lui-même, un univers qui est en même temps l'extension de l'être humain, qui l'intègre dans sa pensée et qui, à son tour, est intégré dans cet univers. Par une représentation exponentielle du macro univers le narrateur évoque des mondes concaténés, contenus

¹⁵⁴ Idem, p.47-48

¹⁵⁵ Idem, p.37

¹⁵⁶ Idem, p.52

¹⁵⁷ Idem, p.83

¹⁵⁸ Idem, p.83

dans des autres mondes, contenus à leur tour dans des micro univers, sous la forme de rêves, dans le cerveau de chaque être vivant, de chaque larve, dans un cycle infini. L'univers se dématérialise et devient ainsi le rêve inscrit dans sa mémoire, dans son esprit :

Une petite bête compacte, une seule particule, un milliard de fois plus brûlante que le noyau du soleil, contenait, et unifiait dans le souffle d'une seule force, tout le dessin que notre esprit perçoit pendant l'instant où il lui est loisible de le percevoir, avec des bulles d'espace et des goulets et la dispersion brumeuse des galaxies et la carte politique de la planète et l'haleine fétide de l'homme qui te parle dans le tram et la vision d'Ézéchiel sur la rive du Kebar et chaque molécule de mélanine d'une éphélide sous le sourcil gauche de la femme que tu as déshabillée et possédée cette nuit et la cire dans l'oreille de l'un des Dix Mille immortels de Cyrus et le groupe de neurones catécholaminergiques du bulbe rachidien d'un blaireau endormi dans les forêts du Caucase.¹⁵⁹

Inversement, à travers un mouvement continu entre ces deux pôles, l'univers et l'individu, l'univers se matérialise en savoir déposé dans les gènes de Mircea comme mémoire vivante. Dans ce continuum être-monde qui fonctionne comme une mise en abîme réversible, l'individu se construit à chaque instant autant dans son unicité que dans son universalité, comme désir de réintégrer la *Totalité*

Nous sommes là pour enfanter notre mère. Pour enfanter Celui qui nous enfantera. L'Issue nous est interdite, c'est vrai, nous ne naîtrons pas dans des autres mondes. Nous ne sortirons pas de ces entrailles, mais nous sommes celles dont il naîtra, car tout monde est un ventre plein, pris de contractions...¹⁶⁰

Mircea devient le récepteur et le facteur de transmission de ce capital de connaissance contre toute idéologie contraignante. Observateur et observé sont enchaînés dans un dispositif de non-relation qui s'étend à l'infini et qui génère le temps et le monde. Dans cette articulation être-monde-expérience, son corps devient l'interface de la mémoire sémantique qui articule, dans un récit de soi authentique, le vécu, les émotions profondes et les mythes.

¹⁵⁹ Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, p.81

¹⁶⁰ Idem, p.407

1.1.2.6. Le devenir texte

La resémantisation de soi

Orbitor se constitue à la confluence de la confession autobiographique, de la fiction et de l'exercice métafictionnel. La préoccupation de l'auteur de retrouver sa propre voix au milieu du vide identitaire créé par l'idéologie communiste se manifeste dans la recherche de soi à travers l'écriture. L'expérience et la parole sont reliées chez Cărtărescu par la nécessité de trouver, dans le rapport de l'écriture avec le sujet, l'authenticité de l'être. Si l'écriture est perte de moi dans le labyrinthe des signes de l'altérité, elle peut être aussi incorporation de l'autre dans le moi contemplatif et conservatif. Le moi englobe le monde¹⁶¹ pour apprendre comment s'éloigner, prendre distance, contempler, énoncer et dénoncer. Ce processus, dans lequel le signe/corps prend forme à l'intérieur de l'énonciation/existence en tant que subjectivité singulière tandis que la *Totalité* s'efface, annonce une pratique non seulement linguistique mais aussi ontologique. Dans le discours cărtărescien, l'existence du sujet s'articule selon une vision dirigée vers l'avenir : «Je me déplaçais lentement, sur une voie prédestinée, et quelqu'un créait de l'existence autour de moi»¹⁶². Cărtărescu propose une identité qui se construit dans le présent et se projette dans le futur, car le sujet vit le créateur et la création en même temps : «Non, le dieu n'est pas mort, il est chacun de nos instants ou, plutôt, *il le sera.*»¹⁶³ Créateur et création/énonciation, signe et signifié, sont reliés dans un seul mouvement de déterritorialisation et reterritorialisation qui fait de ce monde un organe immense avec lequel «notre monde tâte ce qui nous transcende et nous crée.»¹⁶⁴ Le mouvement de déterritorialisation de cet être, qui n'est que «la prémonition de son être»¹⁶⁵, se produit dans une «éternelle schizophrénie de religions»¹⁶⁶, qui sont paradoxalement mouvement et immuabilité :

¹⁶¹ Émile Benveniste : S'il ne peut y avoir plusieurs «je» conçus par le «je» même qui parle, c'est que «nous» est, non pas une multiplication d'objets identiques, mais une *jonction* entre «je» et le «non-je», quel que soit le contenu de ce «non-je». *Problèmes de linguistique générale*, (1966) p. 233

¹⁶² Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, p.109

¹⁶³ Idem, p.405

¹⁶⁴ Idem, p.400

¹⁶⁵ Idem, p.406

¹⁶⁶ Idem, p.400

Empêtrées dans les rites et les interdits, tachées de visions et de sang, acharnées contre la conscience et le bonheur, elles prêchent *une autre* conscience, *un autre* bonheur, tel un fils qui, amer que son père ne soit pas roi, en devient parricide¹⁶⁷.

Ce monde qui nous crée se signifie lui-même dans sa nécessité d'exister,

Car une conspiration tentaculaire se trame contre notre être : tout, le crayon que nous touchons et sentons dur, la douleur qui nous vrille une dent, les jours identiques, le réveil chaque matin dans la même chambre où les mêmes objets sont à leur place, le soleil qui ne verdit jamais, tout cherche à nous convaincre, en dépit de la simple évidence, que l'existence existe, que le monde est réel, que nous vivons dans un monde véritable.¹⁶⁸

Mircea cherche, dans le labyrinthe des univers successifs qu'il parcourt, la liberté d'être son propre signifié. En tant que signe assujetti au mot d'ordre, son existence intrinsèque dépend de son assignateur, l'État-Père, tandis que l'être issu de la Création, de la «graine», en même temps «la ressouvenance» ou «mémoire qui précède la mémoire»¹⁶⁹, possède une existence en soi, pour «devenir un jour des organes, des glandes, des systèmes et des appareils dans son corps (*dieu*), des neurones dans son thalamus, de la spermie dans ses bourses ou simplement des quarks dans l'abîme de sa matière»¹⁷⁰.

Un autre pont crée entre les théories de Deleuze et de Ricœur est l'opinion de Bogumil Koss, qui considère que l'identité implique le recours à la mémoire: «la (re)construction identitaire représente un processus qui suppose un « travail de mémoire » continu, un effort de souvenance pour bâtir une « chronique historique », à partir d'un texte, qu'il soit un récit ou une image»¹⁷¹.

Par son attitude de facture heideggérienne, dévoilée dans l'affirmation «Le passé est tout, l'avenir n'est rien»¹⁷², l'auteur nous fait part de son intention de scruter le passé et de le ressusciter à travers l'écriture. Ce geste subvertit et se superpose au regard idéologique, qui s'attache à un passé idyllique, à une histoire glorieuse. Le sujet échappe au mot d'ordre en s'instituant en parole ou en rêve (qui est discours désarticulé dans

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, p.403

¹⁷⁰ Idem, p.405

¹⁷¹ Koss, Bogumil, « Les objets de mémoire ou les wampuns chrétiens : Québec, Pologne, Zaïre », dans *L'Histoire en partage - usages et mises en discours du passé*. Paris, L'Harmattan, p.173-204, 1996, p.203)

¹⁷² Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, p.81

l'acception lacanienne), ce qui fait de ce monde une «projection de notre soi vers lui»¹⁷³ : il peut se délivrer de toute domination par sa qualité auto-signifiante. Le personnage cărtărescien se trouve dans un mouvement à double sens, car il y a la tendance à échapper au pouvoir de masses et en même temps le lien avec la matière et implicitement avec l'autre.

Ce mouvement se caractérise par un processus d'*a-signification* défini de cette manière par Gilles Deleuze :

Si j'essaie de définir les deux pôles machiniques qui, pour le moment, recouvrent le corps sans organes, je dirais que l'un, c'est la machine de masse qu'on pourrait appeler la machine sémiotique signifiante : c'est le système des signes sous la domination du signifiant, et formant le réseau paranoïaque. L'autre machine, celle des signes-particules, la machine de meute, c'est la machine sémiotique a-signifiante : c'est le système signe-particule, le couplage du signe et de la particule.¹⁷⁴

Contre les masses assouvies, Mircea se conçoit comme entité libre dans la parole, en tant que «promesse tenue»¹⁷⁵ envers le monde qui est d'une façon inéluctable le soi multiple de la *Totalité*, «le cerveau dont nous sommes le rêve»¹⁷⁶. La seule limite qu'il reconnaît, c'est l'impossibilité de sortir de ce monde («l'Issue nous est interdite, c'est vrai, nous ne naîtons pas dans des autres mondes»),¹⁷⁷ ce qui n'empêche pas de survivre dans la continuité. Le sujet se signifie à travers ses expériences à la parole créatrice, tels les hiéroglyphes qui contenaient le destin de l'homme et devenaient coextensifs à son existence, car «Nous sommes une création. Dans un monde supérieur, quelqu'un nous écrira lettre par lettre ou dessinera trait par trait le sublime et le grotesque de nos silhouettes.»¹⁷⁸

À travers l'écriture qui aspire le corps dans sa texture, le discours cărtărescien est fondateur d'identité – il lui rend un nouvel horizon perceptif :

¹⁷³ Idem, p.405

¹⁷⁴ Deleuze, cours Vincennes 12/02/73, <http://www.le-terrier.net/deleuze/anti-oedipe1000plateaux/1012-02-73.htm>

¹⁷⁵ cf. Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*

¹⁷⁶ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p.404

¹⁷⁷ Idem, p.407

¹⁷⁸ Idem, p.406

Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture est inséparable du devenir.¹⁷⁹

Dans l'écriture cărtărescienne, l'être n'est jamais égal à lui-même – on reconnaît ici le concept heideggérien du *Dasein* – il change à chaque seconde et devient «un tunnel de corps mourant l'un dans l'autre»¹⁸⁰ sans pour autant perdre l'expérience antérieure,

car ce n'est pas en décrivant des choses anciennes qu'on écrit le passé, c'est en parlant de l'air brumeux qui nous en sépare; de la manière dont mon cerveau d'aujourd'hui enveloppe mes cerveaux logés dans des crânes des plus en plus petits, faits d'os et de cartilages et de membranes; de la tension, de la mésentente régnant entre mon esprit d'aujourd'hui et celui d'il y a une seconde, et celui d'il y a dix ans; de leurs interactions, des ingérences de l'un dans l'imagerie et les émotions de l'autre.¹⁸¹

Le personnage de Cărtărescu n'arrive pas à une identité achevée, il cherche toujours un espace nouveau plus proche de la création, de l'acte de création, du Créateur. S'il ne trouve pas l'achèvement, il trouve les moyens. L'auteur roumain réalise une des plus belles images qui représentent l'accomplissement de l'être humain dans le geste d'amour qui naît sous la forme du papillon.

L'amour devient acte de création et de connaissance :

Et tout à coup, il était dans ma cabine, blond et nu, des ailes de papillon entre les omoplates, le sexe en érection, dur et doré, son matricule attaché à un fin collier d'argent. Je me suis pendue à son cou et tout est devenu lumineux, une féerie de couleurs, nous entrons dans l'auréole mystique d'un chakra aux dizaines de pétales. Il m'a descellée et a versé au creux de mon ventre plus que du liquide nacré : la pleine connaissance. Sa canule de chair raidie se muait en cordón de communication entre deux esprits, par le tranchement duquel nous nous sommes tout dit en un instant, nous avons tout su l'un de l'autre, de la chimie de notre métabolisme à nos complexes, à nos goûts, à notre expérience, à nos fantasmes.[...] Et tels devions-nous demeurer à jamais : debout, collés l'un à l'autre, unis dans le haut par nos regards et dans le bas par le câble séminal qui me transmettait des milliards d'informations.¹⁸²

¹⁷⁹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p.11

¹⁸⁰ Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, p.21

¹⁸¹ Idem, pp.20-21.

¹⁸² Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, pp.245-246

Il est la ligne de fuite du quotidien et du réel, la ligne de décomposition d'un imaginaire figé dans des structures préétablies qui laisse place à une expérience différente et en même temps étrange.

Pour connaître la totalité, le sujet doit acquérir les signes du monde en soi, il s'enchâsse dans ce monde et reçoit l'altérité en lui pour devenir ensuite son icône sémiotique. Le «je» pris dans le regard de l'autre, meurt en lui et transcende dans son monde. Ce transfert est marqué par une dialectique sémiotique du corps. Il devient signifiant pour exprimer sa présence. Son existence en tant que signifiant dépend de l'existence de l'Autre, sans lequel il n'intègre pas la totalité. L'individu devient signe par sa particularité d'être saisi par l'œil/le sommeil/la pensée de l'Autre, qui se reflète dans son propre regard/rêve/pensée en revenant à lui-même avec les attributs de l'altérité.

Une petite bête compacte, une seule particule, un milliard de fois plus petite que les quarks, un milliard de milliards de fois plus brûlante que le noyau du soleil, contenait et unifiait dans le souffle d'une seule force, tout le dessin que notre esprit perçoit pendant l'instant où il lui est loisible de le percevoir...¹⁸³

Leur interaction devient champ de re-signification. L'attente d'Anca prend fin à l'arrivée de Mircea, ainsi que sa vie, dont le noyau était constitué par cette attente :

Nous restâmes silencieux quelques minutes, elle terne et épuisée, pressentant peut-être que sa vie prenait fin [...] et que, dorénavant, elle irait à tâtons dans les ténèbres, déchargée comme une arme avec laquelle on vient de tirer, ignorée comme un incunable de grand prix égaré dans le fouillis de nippes et de bouquins d'un brocanteur ignare.¹⁸⁴

Son existence est significative pour Mircea tant qu'elle occupe son champ visuel et qu'elle influence son destin

Mais l'image d'une Anca vieille et flasque, pendue à ses propres yeux, me semblait inconcevable, car elle ne pouvait posséder un destin personnel, séparé du mien, son intérieur était plein et homogène comme celui de statues. Elle n'était qu'une brève apparition dans ma vie, un automate créé pour quelques répliques, ainsi que *chaque* être qu'il m'a été donné de rencontrer, et que chaque objet.¹⁸⁵

Le corps de Mircea accumule ses représentations passées ainsi que les représentations de son monde, incrustées dans sa mémoire génétique; il représente un signifiant dont le signifié n'est qu'une permanente remise en question de son existence, il

¹⁸³ Idem., p.81

¹⁸⁴ Idem., p.113

¹⁸⁵ Idem., p. 109

est le même et le différent, le soi et l'autre. L'univers, en tant qu'altérité absolue, devient le miroir dans lequel il peut s'entrevoir, se signifier et dépasser ainsi la crise identitaire dans laquelle le communisme l'avait projeté avec sa représentation monolithique de l'identité. Son corps se caractérise désormais par sa capacité d'être inclusif, d'accueillir en soi les marques de l'altérité, les rêves des autres, les expériences des autres, par les dessins qui s'incrudent dans la peau comme des molécules vivantes. Mais en même temps, le corps est exclusif, il impose la limite entre l'univers individuel et l'espace social.

Identité marginale, le personnage de Cărtărescu mène une existence insignifiante dans un Bucarest en décomposition, en dépit des chantiers qui se dressent partout. Coincé dans un espace qui perd sa cohérence narrative, Mircea tente d'articuler son identité à l'intérieur d'un récit propre, tel que défini par Paul Ricœur :

Comment, en effet, un sujet d'action pourrait-il donner à sa propre vie, prise en entier, une qualification éthique, si cette vie n'était pas rassemblée, et comment le serait-elle si ce n'est précisément en forme de récit? [...] Il faut que la vie soit rassemblée pour qu'elle puisse se placer sous la visée de la vraie vie. Si ma vie ne peut être saisie comme une totalité singulière, je ne pourrai jamais souhaiter qu'elle soit réussie, accomplie.¹⁸⁶

Le besoin de s'approprier le soi par l'assimilation du monde, de se découvrir comme un destin différent à l'intérieur de la société homogène, pousse Mircea incessamment vers l'autre. L'écriture représente pour lui le refus de la norme, de la parole figée, la machine de déterritorialisation qui lui permet de fuir les structures univoques de la langue idéologique et se retrouver dans un état primordial dans lequel l'homme est agencé à la nature d'une façon directe.

Mircea se transforme à travers sa propre écriture, qui représente autant l'expérience que l'expression, l'acte ontologique et épistémologique. Le texte devient la machine déterritorialisante qui se laisse transformer lui-même sous l'impacte de la mémoire pour permettre la reterritorialisation de l'individu dans un nouvel espace de signification.

Pour illustrer ce processus de désidentification, Cărtărescu emploie des stratégies différentes de de-sémantisation de l'être dans l'ensemble de son environnement physique et spirituel. L'anéantissement du paysage urbain de l'avant-guerre, remplacé par une

¹⁸⁶ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, pp.187-190

nouvelle architecture dépersonnalisée, l'altération de l'imaginaire spécifique au capitalisme bourgeois d'un Bucarest décadent, les images importées de l'espace russe ou celui rural, autochtone, ou le registre idéologique imposé dans le langage quotidien et artistique sont quelques procédés responsables de l'aliénation identitaire de l'être assujéti au *mot d'ordre* du Père. Le pouvoir de l'État réside dans la parole, et pour uniformiser ses sujets, l'État devient *logophage*, il instaure des micro-fascismes, comme *La Securitate*, qui contrôlent par le logos : «il se transforma en une complexe buée de paroles et il dit tout, même ce qu'il avait sucé avec le lait»¹⁸⁷. Ces micro-fascismes empêchent l'individu d'intégrer l'altérité et d'imaginer une narrativité personnelle, en lui livrant le discours préfabriqué par l'État.

À l'autorité de la parole étatique, Cărtărescu oppose une sémantique plurivoque, qui amène ensemble plusieurs formes d'expression – le registre médical, biologique, mathématique, religieux – qui rendent impossible «toute prise de pouvoir par le signifiant»¹⁸⁸. Le narrateur engage son écriture dans une guerre contre la domination du signifiant de l'Un, laissant aux signes détraqués la possibilité de se représenter comme des devenirs singuliers. L'individu est dans ce texte signe aliéné dans ses rapports avec la parole, il refuse le régime figé du signifiant pour un permanent devenir cherché dans les «lignes de fuite» du régime signifiant.

Cărtărescu remplace la langue de bois et son registre idéologique par un clivage vers des formes d'expression primaires qui présupposent un encodage minimal. Sa stratégie pourrait être illustrée par l'analyse sémiotique «multidimensionnelle»¹⁸⁹ que Deleuze et Guattari nous proposent.

Le signe se déterritorialise, il prend des visages différents qui s'insèrent dans sa narrativité interne. Le sujet-signe se retrouve dans des «segments» de réalité absolument

¹⁸⁷ Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, p.370

¹⁸⁸ Deleuze et Guattari, «D'abord, la sémiotique pré-signifiante dite primitive, beaucoup plus proche des encodages «naturels» opérant sans signes. On n'y trouvera aucune réduction à la visagété comme seule substance d'expression : aucune élimination des formes de contenu par l'abstraction d'un signifié. Pour autant qu'on fait quand même abstraction du contenu dans une perspective étroitement sémiotique, c'est au profit du pluralisme ou d'une polyvociété des formes d'expression, qui conjurent toute prise de pouvoir par le signifiant, et qui conservent des formes expressives propres au contenu lui-même : ainsi, des formes de corporété, de gestualité, de rythme, de danse, de rite coexistent dans l'hétérogène avec la forme vocale. Plusieurs formes et plusieurs substances d'expressions s'entrecoupent et se relaient. C'est une sémiotique segmentaire, mais plurilinéaire, multidimensionnelle, qui combat d'avance toute circularité signifiante. » dans *Mille Plateaux*, p.147

¹⁸⁹ Idem

décentrés, tel l'univers créé par le rêve d'un insecte, les dessins d'Herman qui représentent une mise en abîme et en abstraction du monde réel, l'univers protoplasmique ou le monde de ses ancêtres bulgares, imprégné de croyances religieuses.

Matière et esprit deviennent des constantes appartenant au même univers ontologique, le regard est doublé par le «câble séminal» dans la transmission de connaissance; l'acte et l'intention, l'expérience et la connaissance habitent la même seconde et le même espace, comme si l'esprit prenait corporalité tandis que la matière se spiritualise. Cette représentation aboutit dans l'image du papillon, quintessence de la création, qui convertit la connaissance en matière, la mémoire génétique en molécules et le tout en émotion :

Quant à moi, j'ai passé douze ans dans ma cabine, j'y ai vieilli et élevé mon enfant. Je l'ai senti tout de suite dans mon utérus, d'abord une larve horrible, aveugle, pourvue de crochets buccaux heureusement mous, mais d'aspect effrayant. Car je le voyais aussi bien que si mon ventre était de cristal. Il rongea le placenta comme une chenille des feuilles de chou. Puis ses pattes et ses ailes ont commencé à pousser. Et il est devenu papillon du jour au lendemain. Épinglé sur ma paroi utérine, il suçait avec sa trompe le bouchon de gélatine qui le séparait de notre monde. Pour naître, il s'est enroulé dans ses ailes et est sorti sali de sang, de liquide amniotique et de ses selles, si bien que j'ai dû le laver plusieurs jours durant avec ma salive, mes larmes et mon lait. Au bout d'une semaine il était duveteux et frais, les yeux brillants, et il déployait ses ailes qui avaient encore de la place pour battre à leur guise entre la glace et le grillage.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, p.247

1.2. MARYSE CONDÉ

1.2.1. PRÉSENTATION DE L'ÉCRIVAINNE

Auteure de contes, romans, pièces de théâtre et d'essais, critique littéraire et professeure, Maryse Condé est l'écrivaine de l'errance dans ce monde pluriel et en permanent mouvement. Parmi ses romans les plus significatifs, on compte *Heremakhonon* (1976), *Une saison à Rihata* (1981), *Moi, Tituba sorcière...* (1982), *Segou : Les murailles de terre* (1984), *La terre en miettes* (1985), *La vie scélérate* (1987), *Traversée de la mangrove* (1995), *Cèlanire cou-coupé* (2000), *Rêves amers* (2005), *Histoire de la femme cannibale* (2005).

Maryse Condé a vécu ses premières années en Guadeloupe, monde colonial dont le principal trait est l'hybridité, a étudié à Paris, la métropole des utopies socialistes, et après une période dans laquelle elle a essayé de retrouver ses racines africaines, elle s'est établie aux États-Unis. Inspirés par cette existence cosmopolite qui a enrichi sa vision du monde, ses romans expriment la contestation de toute forme d'oppression et domination : coloniale, raciale, sexuelle et politique pour privilégier la culture comme acte de la constitution identitaire.

Sa relecture de l'histoire ou de l'évènement, au caractère revendicatif, cherche l'essence de l'humanité. Son écriture rompt avec le binarisme occidental pour faire place aux identités multiples, issues des périphéries raciales, culturelles et sociales. La relativisation de la réalité et de la vérité remet en question l'univocité du sujet essentiel et universel à travers une écriture qui convoque la parodie, l'ironie, le scepticisme et la contestation de la vérité absolue et de la normalisation.

La poétique condéenne de l'errance exprime sa vision de vivre à travers la créativité qui naît du nomadisme culturel. Elle porte sur de nombreuses questions, comme celle du départ qui aliène, de l'enracinement qui fige l'être dans les normes et qui l'éloigne de la dynamique de l'histoire. Le «détour», terme repris du discours d'Édouard Glissant, est

intégré dans l'écriture condéenne comme une ligne de fuite, dans l'existence nomade, pour créer un non-lieu de mémoire pour inventer des des-identités. Ses personnages se forgent l'identité dans la dynamique histoire-mémoire.

Lieu de contrastes et contestations, reniée et revendiquée par les communautés culturelles de l'Afrique, des Antilles, de la France et des États-Unis, l'œuvre de Maryse Condé s'acharne à désidentifier les figures stéréotypes qui hantent l'imaginaire traditionnel pour laisser la place à de nouvelles identités dont le principal trait est l'universalité et l'acte de culture.

1.2.2 *Célanire cou-coupé* et les métamorphoses culturelles

Inspiré d'un fait divers qui s'était passé cinq ans auparavant, à la Guadeloupe, le roman de Maryse Condé s'organise autour du personnage éponyme de Célanire, personnage nomade à identité magmatique. Sacrifiée sur l'autel de la réussite politique d'un Blanc, Célanire est possédée par une forte volonté de retrouver ses racines et par un impitoyable désir de vengeance.

À sa naissance, elle est vendue à Madeska, un assoiffé de pouvoir de Basse-terre qui prétendait «concilier les invisibles» pour obtenir le pouvoir en sacrifiant des nouveau-nés. Le sacrifice est raté et le bébé sera sauvé par un médecin qui l'adopte et qui compte parmi les victimes de la fille, condamné injustement pour abus sur mineure et envoyé en détention.

Maryse Condé place cette histoire à une époque tourmentée, au début du siècle dans le contexte de la colonisation pour signifier par ce meurtre abominable les crimes commis contre les populations des Antilles. Si le roman focalise principalement la quête identitaire de Célanire, il surprend dans un contexte plus large l'état de détresse de l'entière société, plongée dans l'irrationnel : « Des bébés, il fallait des bébés. Toujours des bébés. Encore plus de bébés. [...] Ah ! c'était une foutue époque. On avait honte

d'être guadeloupéen. »¹⁹¹. La vengeance de Célanière, imprégnée tout autant de gravité que de comique, sera la vengeance de ses compatriotes.

Née de parents inconnus, sauvée par le docteur Pinceau, figure faustienne des colonies antillaises, élevée par les sœurs de la Charité à Paris, Célanière adopte le rôle de missionnaire et débarque en 1901 en Côte d'Ivoire. Immergée dans la plus étonnante ambiguïté, Célanière oscille tout au long du roman entre le mal et le bien. Dès sa naissance elle se trouve sous le signe de l'ambiguïté, par la désignation de deux mères : Pisket, la prostituée à la recherche des plaisirs charnels, et Mascœur Tonine, la missionnaire sacralisée. La présence de l'oblate débarquée en Afrique au nom de l'amour contrarie par les nombreux malheurs reliés à son passage. Brillante et inquiétante, elle déploie un entier arsenal de séduction pour arriver à son but. L'arrivée de Célanière à Bingerville en Côte d'Ivoire ne sera que le prélude d'une longue quête et d'un puissant désir de vengeance. L'interminable chaîne de morts commence au moment où elle se présente au foyer des Métis d'Abidjan par la mort du directeur, une mort marquée par la vengeance : «Il allait faire l'amour à sa nouvelle maîtresse de seize ans quand une mygale géante cachée dans le drap du lit l'avait mordu à la verge. Il était mort à la minute !»¹⁹² Son arrivée à Bingerville se place sous un double geste : venger et libérer. Le Foyer devient l'expression parodique de ce qu'elle nomme «endroit privilégié où naîtrait, croîtrait, se multiplierait l'amour entre les races.¹⁹³» dans le désir d'offrir une alternative à l'immense ségrégation entre les Africains et les Européens, comme résultat de la colonisation. Elle s'adonne à un dangereux jeu de séduction pour mettre à ses pieds rois et notables africains et coloniaux. Ceux qui s'opposent à ses désirs finissent dans des circonstances atroces. Son pouvoir de séduction fait de Thomas de Brabant, le gouverneur de Grand Bassam son époux. C'est grâce à lui, devenu plus tard gouverneur de Basse Terre, qu'elle entreprend le retour aux sources et accomplit sa vengeance. Elle voit payer de leur vie tous ceux qui étaient responsables de sa mutilation physique et morale, le dernier étant son assassin, Agénor.

¹⁹¹ Maryse Condé, *Célanière-cou-coupé*, p.117

¹⁹² Idem, p.18

¹⁹³ Idem, p.51

1.2.3 Postmodernité, post-colonialisme et post-nationalisme

La contrariante capacité de fusion entre la modernité/postmodernité, colonialisme/postcolonialisme, nationalisme/post-nationalisme de la littérature caribéenne impose la nécessité d'opérer une distinction entre le postmodernisme et le postcolonialisme. Plusieurs théoriciens (Brydon, Hutcheon, Mukherjee, Appiah) ont abordé cette problématique en soulignant l'existence d'une série de différences et de certains points de convergence entre les deux discours.

Un court regard sur les principaux traits du postmodernisme nous permettra d'entreprendre notre lecture postcoloniale et post-nationale dans le discours condéen.

Dans les années 1970, Jürgen Habermas, François Lyotard et une décennie plus tard, Fredric Jameson désignent par le terme «postmodernisme» la prise de position contre le modernisme, qui se manifeste principalement par la subversion du pouvoir central dans la dichotomie centre/périphérie. Linda Hutcheon voit dans le postmodernisme une démarche qui déconstruit la subjectivité et l'histoire et qui a la vocation de changer l'ordre social. S'opposant au mot d'ordre, au signe et à la vérité mythifiés par le modernisme, le postmodernisme réagit comme un contre-discours qui crée des centres périphériques de vérité et de subjectivité. Par la déconstruction des paradigmes culturels occidentaux, note Alphonso de Toro, il remet en question l'histoire, le discours et la vérité¹⁹⁴.

Le postcolonialisme permet, selon l'affirmation de Linda Hutcheon «to go beyond the postmodern limits of deconstructing existing orthodoxies into the realms of social and political action».¹⁹⁵ Si le postmodernisme s'oppose aux valeurs du modernisme, le postcolonialisme se constitue comme le contre-discours énoncé par des altérités colonisées, qui vise la déconstruction de l'ordre eurocentrique et la construction identitaire selon les valeurs propres au monde hybride des colonies.

¹⁹⁴ Alfonso de Toro, (éd.) *Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Frankfurt/M.: Vervuert, 1997

¹⁹⁵ Linda Hutcheon, «*Circling the Downspout of Empire: Post-Colonialism and Postmodernism.*» *ARIEL* 20.4 (1989), pp. 149-75. p.150, Reproduit in *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism.*, Ed. Ian Adam and Helen Tiffin. Calgary: U of Calgary P, 1990. 167-89.

Malgré le sens d'opposition qui caractérise chacune des épistémès, Kwame Anthony Appiah attire notre attention sur le fait que le «post» du postcolonialisme n'est pas le même que le «post» du postmodernisme. Mode de résistance contre le pouvoir central, le postcolonialisme se relie surtout à la sphère politique, tandis que le postmodernisme s'applique au champ esthétique. Bien que les deux recourent aux mêmes stratégies discursives, telles que l'ironie, la parodie, l'intertextualité, le postcolonialisme s'identifie plus spécifiquement à une démarche politique, qui vise la distanciation par rapport à l'autorité européenne de la «*comprador intelligentsia* : a relatively small, western-style, Western-trained group of writers and thinkers, who mediate the trade in cultural commodities, of world capitalism at the periphery.»¹⁹⁶ .

Le postcolonialisme a été considéré au début comme une stratégie de résistance à l'idéologie coloniale qui annulait l'identité des peuples colonisés. L'exemple le plus connu est donné par le théoricien Edward Said qui parle de l'image négative créée par les orientalistes, pour présenter l'autre en opposition à l'homme occidental blanc. À partir de ces considérations, Simon During¹⁹⁷ propose la construction identitaire des peuples colonisés en dehors des canons eurocentriques.

Sa vision décolonisatrice, caractérisée par le recours aux binarités¹⁹⁸, a été déplacée plus tard, à l'intérieur du paradigme colonisé/colonisateur, vers un discours qui tire profit de l'hybridation¹⁹⁹ dans la construction d'identités transculturelles²⁰⁰. Roger Berger²⁰¹ considère que le postmodernisme et le post-colonialisme sont des pratiques textuelles qui analysent les réalités culturelles et politiques dans les cultures dominantes au niveau global. Les deux valorisent la circulation des cultures. Les différences sont englobées dans une politique d'inclusion, plutôt que de résister à la culture de l'Autre.

Dans ce sens, parlant de nomadisme, Maryse Condé pense « que c'est l'errance qui amène à la créativité. L'enracinement est très mauvais au fond. Il faut absolument

¹⁹⁶ K. A. Appiah, «Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial? » dans *Contemporary Postcolonial Theory*, p.62

¹⁹⁷ Simon During, «Postmodernism or Post-colonialism Today » in *The Post-colonial Studies Reader* (éds. B. Ashcroft, G. Griffiths & H. Tiffin) London et New York : Routledge, 1995.

¹⁹⁸ Rowland Smith, *Postcolonizing the Commonwealth : Studies in Literature and Culture*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2000

¹⁹⁹ Rowland Smith, *Postcolonizing the Commonwealth*

²⁰⁰ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Boréal, 1988

²⁰¹ Berger, Roger "Book Review of: Past the Last Post," *Postmodern Culture*, 2, 2, 1992.

être errant, multiple au dehors et au dedans. Nomade. »²⁰² L'expérience de soi-même s'approfondit dans l'insolite des nouvelles cultures « c'est le regard de l'étranger qui est le regard de la découverte, de l'étonnement, de l'approfondissement »²⁰³. Dans ses romans, Maryse Condé cherche par l'hybridation des cultures des alternatives pour remplacer l'identité coloniale par un universalisme post-humaniste.

Pour déconstruire les différences sexuelles, raciales, économiques et sociales, elle emploie les stratégies des deux discours, postcolonial et postmoderne. Elle déconstruit et démystifie autant l'autorité européenne que l'autorité locale, politique et sociale. L'identité se construit en antithèse autant avec le centre qu'avec ses racines. Les personnages se découvrent non seulement des dimensions politiques et raciales, mais aussi des espaces intimes qui doivent se libérer de l'autorité locale – politique, sexuelle, religieuse. Pour Maryse Condé l'acte de culture est le seul point de référence dans la constitution identitaire. C'est la raison pour laquelle son écriture dépasse largement les frontières du postmodernisme et du postcolonialisme pour se servir des outils offerts par le transculturalisme et le post-nationalisme. Son écriture déconstruit les stéréotypes de la culture occidentale et en même temps démystifie la glorification de l'indigénisme. Elle est une réévaluation et une reconstruction de la culture des peuples colonisés qui propose un modèle non-contaminé par la grille de lecture occidentale, mais qui tente d'agencer les deux types de discours.

Une façon de déconstruire le discours dominant est de subvertir la sémiotique du corps. Le corps de Célanire se trouve dans un «in-between space», selon l'expression d'Homi Bhabha, qui renvoie autant à la culture africaine et antillaise qu'à la culture occidentale. Il subvertit la sémiotique du corps colonisé, par l'investissement avec des éléments culturels hybrides, tels que la contamination avec les esprits de la religion africaine et antillaise, l'hybridation raciale ainsi que le rappel subversif du mythe prométhéen, occidental. Placé dans cet agencement symbolique transculturel, qui rappelle le concept d'hybridité énoncé par Bhabha, le corps de Célanire déconstruit la sémiotique du corps colonisé et devient le lieu des interrogations sur les relations au sein de la société indigène et ceux d'interdépendance des colonisés et des colonisateurs. Le corps

²⁰² Françoise Pfaff, *Entretiens*, Paris, Karthala, 1993, p. 46

²⁰³ Idem

ressuscité de Célianire défie la territorialisation, la normativité, la téléologie et toute autre forme de déterminisme pour introduire de nouvelles perspectives. Le corps de la femme devient espace de redécouverte de soi-même, signifiant dans l'écriture d'un discours authentique qui libère de l'autorité phallogénique et qui «fait soudain circuler une autre façon de connaître, de produire, de communiquer.»²⁰⁴ La corporalité de Célianire se situe dans les marges du discours féministe, phallogénique, historique et politique, par le recours, d'une manière subversive au mythe du colonisé pulsionnel et sauvage.

Un autre mode de déconstruction du discours phallogénique et eurocentrique fait recours au regard. Le regard de l'homme qui voit la sexualité de la femme, des politiciens qui la comprennent comme monnaie d'échange, du colonisateur qui ne voit pas l'humain en elle. Le regard d'étrangère de Célianire qui la place à une distance salutaire et l'amène à une vision critique des diverses communautés qui l'entourent.

L'identité de Célianire émerge à l'intersection du postféminisme, du postmodernisme, du poststructuralisme et du postcolonialisme. Son corps carnavalesqué génère un processus d'auto-interrogation et d'auto-transformation qui mènent à l'articulation d'une subjectivité postféministe. Cette nouvelle forme de conscience favorise une conception pluraliste du féminisme, qui englobe la subjectivité marginale, diasporique, colonisée sans imposer l'hégémonie du féminisme occidental et laissant place aux voix locales, indigènes et postcoloniales²⁰⁵.

La question du corps en tant que Signifiant dans le discours postféministe renvoie à celle du langage. La transgression du corps de Célianire se fait au moyen de la parole et engendre une transgression du regard et de l'espace réservés à la femme traditionnelle des colonies.

Selon Helen Tiffin, la parole est une des formes de lutte contre le colonialisme. Les écrivains produisent des narrations qui reflètent le regard des colonisés, car «the history of postcolonial territories, was, until recently, largely a narrative constructed by the colonizers, its functions, and language(s) in which they are written, operate as a means to cultural control»²⁰⁶ Pour Condé c'est une stratégie de déconstruire par la parole l'autorité

²⁰⁴ Hélène Cixous dans son manifeste, « Le Rire de la Méduse », 1975, L'arc, n° 61, p. 39-54

²⁰⁵ Ann Brooks, *Postfeminisms. Feminism, cultural theory and cultural forms*, London, Routledge, 1997, p. 4

²⁰⁶ Tiffin, Helen, Chris and Alan Lawson, eds. *De-Scribing Empire: Post-Colonialism and Textuality*, London, Routledge, 1994, p.173

centrale, autant européenne que locale, ainsi que l'autorité patriarcale, religieuse ou culturelle.

Célanire est investie d'une voix authentique, émancipée, qui renvoie aux théories postmodernes et postcoloniales, ainsi que des éléments locaux, spécifiques à chaque espace culturel qu'elle traverse, pour se créer une identité en dehors de toute limitation spatiale ou culturelle.

Le transculturalisme²⁰⁷, dans la perspective condéenne, permet à l'être humain de se libérer de toute canonicité, illustrée par le rapport colonisés-colonisateurs, le statut asservi des femmes, les tabous sur l'homosexualité féminine et la transformation des croyances ancestrales en outil de pouvoir et de crimes.

1.2.4 La métamorphose comme anamnèse culturelle

Célanire cou-coupé est conçue au croisement des cultures des Antilles, d'Afrique et de l'Occident et en même temps représente une critique envers ses limites et dogmes concernant les constructions culturelles, politiques, raciales et sexuelles. Le discours condéen déconstruit chacun des éléments qui participent à instaurer l'hégémonie politique et sociale et crée un espace de tension et de questionnement dans la rencontre des traditions et de l'histoire, d'un côté, et des nouvelles valeurs et idéologies de l'autre.

L'acte violent et inhumain dont Célanire est victime représente en même temps la coupure, sur le plan physique, de son statut d'humain et, sur le plan spirituel, de l'appartenance à son espace culturel. Le personnage de Condé représente la recontextualisation, à l'intérieur de la problématique des Caraïbes, du monstre créé par Frankenstein, par lequel l'écrivaine interroge les constructions sociales et culturelles de l'espace hybride des colonies. Créature qui défie les lois de la logique et de la science, elle traverse plusieurs espaces géographiques et culturels pour trouver les réponses de son histoire personnelle.

Par la dialectique qu'elle crée entre présent et passé, mythe et culture, réalité et fiction, Maryse Condé prend la distance nécessaire pour dénoncer les injustices de

²⁰⁷ Maryse Condé affirme dans «Notes sur un retour au pays natal» que «race does not exist [...] only cultures exist», p.14, *Conjonction: revue franco-haïtienne* (supplément 1987).

l'histoire et de la culture des deux côtés, du colonisateur et du colonisé. Condé prend de la distance par rapport aux théories qui proclament l'insularisation de la culture des Caraïbes et dévoile des identités plus complexes. Elle démystifie l'importance des racines africaines et s'éloigne du concept de «marronage», introduit par Edouard Glissant²⁰⁸, en posant sur lui un regard carnavalesque :

À Pau, Aurélie m'a aimé, toute moitié de nègre que j'étais. J'aurais pu l'épouser. Faire des quarterons avec elle. Blanchir la race. Mais moi, je ne voulais pas. Au contraire, j'aurais voulu la noircir la race. Retourner en Afrique. Redevenir cannibale. Remonter dans mon arbre. Raison pour laquelle je me suis marié avec Ofusan, une Wayana.²⁰⁹

Elle profite de l'image idéalisée de l'Afrique, pour dénoncer la hiérarchisation et la ségrégation (moitié de nègre, quarterons, race blanchie/noircie/cannibale) à l'intérieur de la société caribéenne, pour dénoncer les préjugés sociaux et raciaux. Son refus de diviser l'humanité en races trouve expression dans la perspective culturelle qu'elle assigne à l'être humain.

Son voyage, spatial et textuel, amène le questionnement du biculturalisme du sujet caribéen, qui s'identifie avec une Afrique utopique. Condé déconstruit cette formule idéalisée dans les rapports conflictuels de ses héroïnes avec la société traditionnelle africaine. Tout comme Véronica, de *Heremakonon*, Célanire est confrontée à une réalité africaine loin d'être «paradisique», où la violence et l'oppression vont de pair avec la dictature coloniale.

Célanire espère trouver ses racines, son authenticité en Afrique, mais son rêve s'engouffre dans la réalité qui lui dévoile une société pleine de contradictions, de violence et intolérance. Les problèmes raciaux et de hiérarchie des Antilles sont remplacés par l'injustice sociale, par l'autorité patriarcale. La terre natale lui dévoile un nouveau visage de la souffrance : la violence contre les femmes, les iniquités sociales, d'un côté, la barrière culturelle, de l'autre. Entre elle et les habitants de Bingerville il n'y a aucun lien culturel. Le manque de compréhension et de dialogue la rend, aux yeux des indigènes, étrange et dangereuse. Célanire devient l'agent de déconstruction des différences raciales – elle-même produit d'un métissage multiple – pour créer une

²⁰⁸ Edouard Glissant introduit le concept de «marronage» dans son roman *Le quatrième siècle*, comme premier mythe d'origine des populations de Caraïbes

²⁰⁹ Maryse Condé, *Célanire cou-coupé*, p.104

ouverture à travers l'intégration des cultures dans la construction identitaire. Elle fait circuler les valeurs d'un nouvel humanisme d'un espace géopolitique à un autre; elle apprend aux Africains comment se libérer du pouvoir patriarcal, aux Antillaises l'amour libre, aux victimes comment affirmer leur existence par une prise de conscience assumée.

L'hétérogénéité lui sert de matière pour mettre ensemble les éléments qui participent aux constructions identitaires en dehors des différences raciales et sexuelles, pour critiquer les manques et réinventer de nouvelles identités authentiques dans un contexte transculturel. Sans mettre en place d'autres identités, Condé propose dans cet espace carnavalesque, liminal, une perspective multiple sur une vérité qui est toujours relative. Elle refuse d'adopter une position politique, sociale ou raciale privilégiée; ses personnages se confrontent sur une scène ouverte, et chacun exprime sa propre voix. À la place du concept d'enracinement, qui encadre l'identité dans la normativité, elle propose celui d'un permanent devenir. La descendance africaine crée de fausses attentes, des différences absurdes tout comme la créolité ou l'eurocentrisme. L'histoire de la société caribéenne, déployée sur un vaste territoire fragmenté, est l'histoire d'un long processus d'hybridation et de déplacement des esclaves africains, des Européens, des immigrants ainsi que des détenus.

Condé insère cette réalité dans son discours et nous propose le modèle nomade et transculturel de Célianire, qui affirme son identité par une corporalité qui transcende les normes sociales et celles du réel. À la violence, elle oppose la vengeance en tant qu'être surnaturel; aux conventions socioculturelles, elle oppose la prise de conscience de soi-même, et se manifeste autant par la culture que par l'expression d'une sexualité libre.

L'errance signifie pour Condé la condition d'une création libre, capable d'illustrer les multiples aspects de l'identité postmoderne, fragmentée, décentrée et en permanente mutation. Limiter l'identité des Caribéens à leur racine africaine, c'est limiter leur personnalité complexe, forgée à travers un long processus de métissage culturel. L'acte culturel tout comme l'écriture sont, selon Condé, étroitement liés au processus de constitution identitaire, car :

Toute littérature est une recherche et une expression de soi qui passe fatalement par une connaissance des aïeux. Toute littérature est une tentative de se dire, de se situer dans le monde, de se définir dans ses rapports avec les autres et avec soi-même... Il n'y a pas de

romancier pour qui «je» soit un donné. Il faut expliquer ce «je», il faut élucider ce «je», il faut voyager à travers ce «je».²¹⁰

Son discours trouve écho dans les opinions de Stuart Hall²¹¹, pour lequel l'identité ne devrait pas être comprise nécessairement comme un processus de découverte de «racines», mais comme la construction d'une forme «nouvelle», en permanente relation avec les mouvements de la société et du pouvoir, et en constante réévaluation créative des traditions et des expressions culturelles.

Pour Maryse Condé, l'identité devient acte de connaissance, assimilation d'expériences passées, dialogue au-delà de la temporalité avec l'Autre (les aïeux), au-delà des frontières géographiques avec un soi-même toujours recontextualisé, avec un Autre semblable et pourtant incompréhensible. Le passé n'est pourtant que le point de tension, la ligne de fuite de l'identité, parce que, et l'écrivaine montre ses réserves, « il ne faut pas vivre avec le passé [mais] le mettre à mort sinon c'est lui qui tue»²¹²; le passé c'est limiter l'identité. Il représente pour Condé l'espace liminal dans lequel la logique de l'être bascule dans un état d'aliénation où l'individu doit confronter ses «monstres» et, dépassant ces épreuves, se métamorphose complètement. C'est l'état de permanent mouvement qui donne, selon elle, la profondeur et l'authenticité de l'être

C'est le regard de l'étranger qui est le regard de la découverte, de l'étonnement, de l'approfondissement. Si on est trop familier avec un lieu, on est trop enraciné dans un lieu, on ne peut pas écrire avec vérité sur ce lieu. On mythifie.²¹³

En même temps, la *traversée* de Célianire entreprend, avec un œil critique, une révision du passé et du présent collectif. Son histoire est l'histoire de la diaspora noire intercontinentale qui parle autant des crimes de colonisateurs que des crimes au nom du pouvoir, des discriminations raciales à l'intérieur de la société caribéenne, des délires religieux, des déportations, des métissages et des exclusions cachés derrière l'histoire officialisée des blancs.

²¹⁰ Françoise Pfaff, *op.cit.*, pp.108-109

²¹¹ Stuart Hall, 1996 «New Ethnicities» in D. Morley & K-H Chen (eds.) *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, p.445, London, Routledge, pp. 441-449

²¹² Stuart Hall, *op.cit.*, pp.139-140

²¹³ Idem, p.46

Comme réaction à la violation des libertés de l'individu, par l'illogisme et l'injustice, les métamorphoses de Célianire marquent des transgressions des normes sociales, culturelles et religieuses. Elle crée partout où elle passe des espaces non-conventionnels qui scandalisent et transforment en même temps la société. Au mécanisme asservissant du pouvoir, elle oppose comme forme de libération l'acte de culture. Elle met en place l'enseignement pour les orphelins et pour les femmes indigènes, geste qui les investit de pouvoir, parce que la connaissance est l'exclusivité des hommes. Renonçant à l'image d'oblate, Célianire crée le Foyer comme l'espace de l'amour libre entre les races, et offre une maison aux femmes battues et maltraitées par leurs maris. Au niveau social, elle déconstruit, par sa peau métissée, l'image du colonisateur, bien que religieuse, elle marie un blanc, bouleverse la communauté musulmane et fait usage de son pouvoir de séduction pour transgresser les canons et accomplir ses désirs.

Condé pratique une écriture qui va du féminin à l'hybridité de l'individu contemporain et, en ce sens, Célianire est le sujet d'au moins deux formes de métamorphoses discursives, conséquences des altérations en dialogue avec l'autre: l'anamorphose, qui transmet la perception déformée du corps et de l'identité de Célianire subie à travers le regard masculin (objet d'expérience, objet de désir, objet du discours) et l'ani-morphose²¹⁴, qui symbolise dans la distorsion et la métamorphose animale du corps le refus des normes de la société. Pour comprendre mieux le processus d'anamorphose il faut revenir à sa quête identitaire. Dans la perspective dialogique donnée par Mikhail Bakhtin, le soi est compris comme une relation²¹⁵ et c'est ainsi que l'individualité de Célianire se constitue, du jeu des contrastes et des interactions avec l'autre. À travers la tension entre le soi et la communauté, le soi est assimilé aussi comme une pratique discursive au niveau corporel. Célianire est un sujet qui s'écrit continuellement, car dans cette énonciation de soi est toujours présente la trace de l'Autre. Obligée de traverser plusieurs continents, elle se forge une identité multiculturelle, qui sort de la norme, ce qui

²¹⁴ Vivian Sobchack, *Metamorphing, Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*, Minnesota University Press, 2000

²¹⁵ Mikhail Bakhtin, «Forms of Time and the Chronotope in the Novel: Notes Toward a Historical poetics» *The Dialogic imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*, ed. Michael Holquist, tr. Caryl Emerson and Michael Holquist, p.19

crée cet effet d'étrangeté, de l'*unheimlich* qui inquiète et ne peut pas être assimilé en totalité par l'Autre.

L'anamorphose que Célianire subit sous le regard phallocratique, qui la transforme en objet de désir, la rend monstrueuse : «*Célianire était un agent de corruption* »²¹⁶, «*Un vrai sac d'os*»²¹⁷. Son discours, à elle, devient de plus en plus imprévisible devant l'incapacité des autres de voir son aspect humain. Dissimulée sous le voile des pratiques magiques multiculturelles, elle est incompréhensible et les féticheurs «*ne comprenaient pas qui était cette oblat*»²¹⁸.

Son apparition dans la communauté traditionnelle africaine/antillaise contrarie et donne naissance aux antithèses. Elle produit autant la peur et la colère que la fascination et l'amour. Au-delà des normes sociales et morales, la présence de Célianire devient une dénonciation des abus contre les femmes dans les sociétés traditionnelles de l'Afrique et des Antilles. Les femmes sont battues, violées, traitées comme des esclaves autant par les hommes indigènes que par les colonisateurs. Sa pensée avant-gardiste, qui emprunte aux courants de pensée européens, inspire les autres femmes à chercher leur liberté d'expression. Ses idées se déploient dans tous les domaines politiques, sexuels, artistiques et raciaux. Elle a une attitude d'intégration des multiples alternatifs socioculturels qui s'ouvrent à l'émancipation des individus. Les contrastes qui se profilent entre Célianire et les femmes indigènes ou entre elle et Charlotte, la femme de Thomas de Brabant, permettent de saisir les différences culturelles qui la transforment en être monstrueux au regard des autres.

Elle est entraînée dans un dialogue court-circuité par les différences culturelles et surtout par les stéréotypes et les préjugés. La rencontre de la pensée non-canonique de Célianire avec les cultures de l'Afrique brise les stéréotypes identitaires et culturels créés par le colonisateur. Elle propose à travers son personnage l'image nouvelle qui se constitue à travers la réalité d'un monde nomade, hybride, dans une prise de conscience de soi-même dans la diversité culturelle.

Sa métamorphose renvoie à de multiples significations d'ordre *social*, en référence au positionnement de la femme dans la société patriarcale, *politique*, qui

²¹⁶ Maryse Condé, *Célianire cou-coupé*, p.89

²¹⁷ Idem, p.48

²¹⁸ Idem, p.33

évoque les enjeux de la colonisation sur la construction identitaire, et *culturel*, en ce qui a trait à l'exploitation des ressources du multiculturalisme comme potentiel ajouté aux valeurs individuelles.

Comme l'affirme Stuart Hall, l'identité culturelle se trouve dans un permanent mouvement dialectique dans lequel sont entraînés l'étant et le devenir, l'essentiel et l'hybride, pour créer de multiples fragments de soi, à la place d'un soi unique et immobile.

1.2.5. La déterritorialisation de l'être

Pour regagner son identité, Célanire passe par un mouvement de désignification de l'être, qui l'arrache au code culturel de son milieu. Dès sa naissance, le destin de Célanire repose sur le signe de l'anomalie, car, selon les aveux du docteur Pinceau, on lui assigne deux mères : Pisket, image locale de la Méduse, et Mascœur Tonine, personnification de la mère sanctifiée, Maria.

Il s'ensuit, dans ce parcours de déterritorialisation, le geste sanguinaire de Madaska qui porte à l'annulation de l'altérité. En sacrifiant le bébé, il provoque le moment de rupture avec l'ancien ordre et investit Célanire avec le désir de vengeance.

L'entière société se trouve sous le signe de l'aliénation, déstabilisée et déshumanisée :

La société boitait toujours de deux pieds et on voyait toutes qualités d'horreurs. Il faut répéter que l'abolition n'avait pratiquement profité à personne. Elle avait ruiné la majorité des Blancs pays. Quant aux anciens esclaves, depuis le temps, aucune des promesses qu'on leur avait faites n'était tenue. Pas d'école, pas de travail, la misère. Les engagés indiens qui les avaient remplacés ne savaient rien faire. Quant aux Chinois, c'était pire. Ils mettaient le pays en coupe réglée : vol, rapine, brigandage. Ils avaient dévalisé un dépôt d'armes, au fort Saint-Charles et, cagoulés, ils arrêtaient et pillaient les attelages, cambriolaient les habitants et les maisons des nantis.²¹⁹

Dans cette atmosphère de dégradation morale et sociale, le désir de pouvoir et les plaisirs de la chair deviennent les seules monnaies d'échange. Aux injustices sociales, sexuelles et raciales s'ajoutent les aberrations des croyances religieuses mises au profit des notables locaux, qui conduisent au sacrifice des enfants, pour gagner le pouvoir économique ou politique :

²¹⁹ Maryse Condé, *Célanire cou-coupé*, p.116-117

Un commerce de nourrissons fleurissait. Les négresses et les mulâtresses ne voulaient plus de ventre à crédit. Les nouveau-nés qu'elles n'abandonnaient pas dans les orphelinats, elles les vendaient. Ou bien les malfaiteurs les kidnappaient et, à prix d'or, ils faisaient des sacrifices humains pour ceux qui voulaient réussir dans les affaires ou dans la politique. Les moutons, la volaille, les taureaux noirs de Porto Rico ne suffisaient plus. Des bébés, il fallait des bébés. Toujours des bébés. Encore plus de bébés.²²⁰

Réduite à l'état d'être amorphe, sous l'aspect des valeurs morales, Célianire devient l'objet des désirs les plus éclectiques. C'est son désir qui décentre sa corporalité par rapport aux normes de la société et qui régit le devenir-animal. Dans ce mouvement le corps devient un réseau de désirs et d'intensités, les références physiques et cognitives sont effacées et il se transforme en « machine-désirante »²²¹. Défait ainsi de ses anciens attributs, déterritorialisé, aliéné par rapport aux modèles préétablis, le corps métamorphosé renverse ou élude même les lois qui gouvernent l'ancien ordre et ses relations avec le monde. Transformée sous l'intensité du désir incestueux, Célianire devient la version féminine de l'enfance œdipienne :

Elle avait la manie que je jugeais détestable de m'appeler à tout bout de champ « petit papa chéri », de m'assommer avec ses gâteries, entrant sans frapper dans mon cabinet avec des tasses de chocolat et des tranches de gâteau marbré, de m'embrasser dans le cou, de se frotter contre moi comme une chatte. Chaque soir, une fois couchée, il fallait que je lui fasse une lecture que je devais terminer par un baiser, et c'était l'occasion de toutes sortes de mamours que je ne pouvais pas supporter [...] Comme je protestais, elle gémit : « Petit papa chéri, prends-moi. Je t'aime tellement! »²²²

Cette déterritorialisation se produit progressivement, par des petits signes, tels le rejet et le manque d'amour pour sa mère adoptive, jusqu'à laisser l'impression d'avoir été impliquée dans sa mort :

Mon ami Dieudonné Pylône se posait des questions. Ce chien, ce dogue de Cuba, n'appartenait pas à la troupe famélique et galeuse qui hante le marché. Ni vendeur ni pratique ne l'avaient jamais vu fouillant les détritits... D'où sortait-il? Est-ce qu'il était réellement un animal? Est-ce qu'il n'était pas plutôt un mauvais esprit?²²³

²²⁰ Idem

²²¹ Idem

²²² Maryse Condé, *op.cit.* p. 121-122

²²³ Idem, p. 120

Un autre signe serait le clivage de son caractère vers le bas-fond de la moralité. La fille brillante qui «aurait été un objet de fierté»²²⁴ pour les familles de sa ville

En 1894, Célianire a atteint ses dix ans. Toujours aussi jolie et qui, ne cessait-on de répéter, me ressemblait en plus noire! C'était une enfant au caractère très plaisant. Gaie, riieuse, amusante, avec toutes qualités d'histoires de son invention. Mais pas écervelée, suprêmement intelligente.²²⁵

déconcerte son père adoptif par son comportement bizarre.

Trop de femmes de mauvaise vie se sont pâmées devant moi pour que je ne connaisse pas leur manège, et cette enfant le répétait à la perfection [...] elle s'est mis à rouler des yeux, se tortiller, dénuder sa poitrine où pointait les goyaves de ses seins, prendre ma main pour la fourrer dans les endroits les plus inconvenants.²²⁶

Le désir fonctionne comme une forme d'expression déterritorialisante. L'être hybride créé par le docteur Pinceau décompose ses traits humains en réseau de désirs et d'intensité. L'horrible cicatrice sur son cou fonctionne comme lieu de rappel ou de mémoire de la violence dont elle a été victime, comme espace liminal qui renverse la logique du réel. Célianire refuse pourtant de porter le visage d'une victime, comme tant de femmes antillaises, par la prise de conscience de soi.

Son corps, en métamorphose, devient scène de séduction²²⁷; il est, selon Jean Baudrillard «Corps non-psychologique, non sexuel, corps délivré de toute subjectivité et retrouvant la félinité animale de l'objet pur, du mouvement pur, d'une pure transpiration gestuelle.»²²⁸ Célianire séduit pour exprimer sa liberté d'expression. Elle métamorphose son corps pour montrer qu'il ne se trouve sous aucun autre pouvoir que le sien - une liberté qui offense l'ordre patriarcal des Antilles et de l'Afrique. Jean Baudrillard observe une distinction entre la séduction et le désir : «La séduction n'est pas désir : elle est ce qui joue avec le désir»²²⁹. Ainsi, la séduction comme «stratégie de l'absence, de l'esquive, de la métamorphose. Virtualité de substitution illimitée, d'enchaînement sans référence»²³⁰ permettrait à l'être d'exister dans un mouvement perpétuel, tandis que le désir signifierait l'arrêt de ce mouvement : «La séduction n'est pas le lieu du désir mais du vertige, de

²²⁴ Idem, p.122

²²⁵ Idem, p.121

²²⁶ Idem, p.122

²²⁷ Jean Baudrillard, *L'Autre par lui-même*, p.42

²²⁸ Idem, p.42

²²⁹ Idem, p.59

²³⁰ Idem, p.60

l'éclipse, de l'apparition et de la disparition, du scintillement de l'être. C'est un art de la disparition alors que le désir est toujours un désir de mort.»²³¹ Célanire n'est plus l'objet du désir de l'Autre, tel Lavinia, le personnage romantique de Théophile Gautier, mais un adversaire, elle séduit pour préserver son être, qui peut signifier amour ou haine. Célanire, la femme assoiffée d'amour qui, lors de ses jeux d'amour, fixe Hakim « comme le chat la souris qu'il va dévorer ou le serpent python la proie qu'il va avaler avant de s'allonger pour la digérer voluptueusement. »²³², est différente de Célanire, la victime démasquée qui cherche la vengeance : « Tandis que les yeux de Célanire se rallumaient et flamboyaient de méchanceté, sans demander son reste, il se rua vers la porte. »²³³

La séduction donne le visage du monstre et devient une stratégie pour dénoncer et déconstruire ce paradigme du monde circonscrit au désir, comme forme dominante d'émotion. Si le discours fantastique traditionnel prend en considération surtout le processus de transformation au niveau morphologique, à travers lequel les signes corporels et les valeurs humaines se dégradent, le postmodernisme transforme le corps en agent de subversion discursive. L'être humain se désobjectualise et se pense lui-même, dans ses propres termes. La corporalité devient subjective, les constructions traditionnelles sont annulées jusqu'à ce que le corps se transforme dans une dynamique de son environnement²³⁴.

Le contexte sociopolitique et culturel fait de Célanire une séductrice, obligée de construire son identité toujours en miroir par rapport au désir de l'Autre. Elle installe dans son regard des lignes de fuite et d'intensité. Par ailleurs, c'est toujours le regard, de l'autre cette fois-ci, qui instaure l'hésitation sur l'identité de Célanire et qui nous place sur la piste de ses multiples métamorphoses.

Les esprits aawabo, le chien noir, le corps hors-canons de Célanire qui refuse la mémoire mais qui n'arrête pas de chercher le lien avec son passé, constituent une identité circonstancielle et représentent non seulement des entités fantastiques, mais aussi des signes déterritorialisés de la représentation conventionnelle de l'individu. Par ailleurs, dans la narration, la voix de Célanire est coupée, sa parole s'entend à travers les voix des

²³¹ Idem, p.58

²³² Idem, p.71

²³³ Maryse Condé, *op.cit*, p.72

²³⁴ Ollivier Dyens, *La modélisation humaine à l'époque de la technoculture*, Montréal, Université de Montréal, 1996.

groupes qu'elle croise, chargée de leurs doutes, leur perception déformée, assujettie aux canons culturels de l'Autre. La pensée de Célanire devient ainsi étrange, elle crée l'espace d'incertitude qui introduit le personnage fantastique. Son avant-gardisme est interprété comme la manifestation dangereuse des mauvais esprits locaux. Par contre, son pouvoir de séduction ouvre les esprits des opprimé(e)s et soumet ceux qui s'opposent.

Représenté à travers le regard de l'autre, le corps de Célanire devient espace d'ambiguïté, tout comme son identité. La peur inspirée par la non-canonicité de Célanire produit une déformation d'image dans le regard de l'autre; le ruban qui masque sa cicatrice suscite chez les autres une crainte qui annule ses qualités de belle femme et d'oblate et engendre la liquéfaction de sa vraie image. Ce corps inquiétant se laisse représenter à travers l'image créée par la peur et les préjugés de l'autre et domine à travers cette appréhension.

Le regard de Célanire déploie une intensité déterritorialisante dans l'expression de ses sentiments, qui indique un déplacement de l'humain vers l'inhumain,

Quand elle considérait le cercueil et son triste contenu, une lueur d'incendie brûlait au fond de ses yeux. On la sentait sur le point d'entonner « L'hymne à la joie » de la Neuvième symphonie.²³⁵

Son regard transforme le corps en lieu d'échange avec l'autre, car la représentation de l'Autre se superpose à l'expression de soi. Dans son cas, sous la répression du regard de l'Autre qui encode le soi dans ses propres expériences et codes culturels, le corps de Célanire souffre un processus de devenir inhumain, au sens où son comportement n'entre pas dans les canons culturels de l'Autre.

Le corps se défait des liens physiques et acquiert des propriétés migratoires – d'où la fragmentation et le fantastique; il devient le véhicule expressif d'émotions. Spéculant ses habiletés de psychologue, comprises par les autres comme de dons télépathiques surhumains, Célanire laisse croire qu'elle peut prendre la forme d'un animal pour être présente là où il y a justice à rendre – des amies souffrantes ou des coupables à punir :

Le jour précédant la mort de Tanella – et elle était déjà entrée en agonie -, un chien tel qu'on n'en a jamais vu de pareil à Abreby, noir, les crocs étincelants,

²³⁵ Maryse Condé, *Célanire cou-coupé*, p.193

aussi haut qu'une gémissé, aussi musclé qu'un taureau, apparut dans la cour de la concession.²³⁶

Dans le roman de Maryse Condé le mouvement entre soi et l'autre devient une question de regard. La corporalité se liquéfie sous l'intensité du regard et sous l'impulsion du désir elle acquiert des attributs caméléonesques. L'identité de Célianire démontre d'une profonde indétermination, autant sociale que raciale et sexuelle. Cette labilité, qui sert au concept d'ambiguïté fantastique, est due autant à l'inconsistance du soi qu'au refus d'un autre imparfait; l'échange entre le soi et l'autre ne produira dans ce cas aucun déplacement ontologique, ce qui dans les termes de Baudrillard, s'inscrit dans la similitude de la différence.

Selon Jean Baudrillard, la métamorphose, comme acte d'interchangeabilité entre soi et l'autre conduit plutôt à la similitude, au Même :

Il n'y a plus de négation déterminée du sujet, il n'y a plus qu'une indétermination de la position de sujet et de la position de l'autre. Dans l'indétermination, le sujet n'est plus ni l'un ni l'autre, il n'est plus que le Même.²³⁷

Dans l'échange avec l'Autre, l'identité de Célianire subit des mutations parce qu'elle assimile la violence de l'Autre de façon que les différences se retrouvent dans le Même.

Comme produit d'une expérience « scientifique » et identité atypique, sans référent dans la société, ni dans ses codes culturels, Célianire cherche une identité au-delà des canons socioculturels existants, dans le paradigme d'un humanisme universel. Personnage à la frontière des catégories et de l'ineffable, ni blanche ni noire, ni hétérosexuelle ni lesbienne, ni dominatrice, ni esclave, ni humaine (parce que dans ses veines coule le sang d'une poule) ni inhumaine, Célianire relève d'un métissage inattendu et étrange. Chaque étape de son existence accumule la révolte et le désir de vengeance contre la « machine »²³⁸ politique et sociale.

²³⁶ Maryse Condé, *op. cit.*, p.95

²³⁷ Jean Baudrillard, « L'Enfer du Même », dans *La transparence du mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*, Ed. Galilée, Paris, 1990, p.128

²³⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris : Éditions de Minuit, 1975

1.2.6. Devenir animal

Célanire nous met devant la version d'un autre devenir, celui d'une humanité manquante, entraînée dans un processus de décomposition en *lignes d'intensités* et de devenir inhumain. La métamorphose de Célanire en animal, représente une transformation, sur le plan ontologique, sous l'impact violent de l'autre. Ce processus n'est ni métaphore ni déplacement de sens²³⁹, il signifie la déstructuration de l'être humain en séquences de séduction, où le désir de l'Autre devient son nouveau visage. Célanire nous dévoile, dans la dynamique des relations avec les représentants de différentes cultures, la dégradation de l'être humain contraint de vivre selon les lois et les valeurs imposées par la société patriarcale.

Elle détient tous les traits mentionnés par Deleuze et Guattari qui impliquent le devenir-animal. Ce processus commence par le geste meurtrier contre le bébé volé à sa mère au moment de l'accouchement. Son devenir animal va de pair avec la recherche des racines. D'un côté, le désir de vengeance, de l'autre, la suggestion que l'histoire peut être inutile et meurtrière. Ressuscité, le bébé s'installe dans la différence, mais réagit comme un humain ordinaire : il est possédé par un fort désir d'être aimé, de retrouver la terre natale. Plus Célanire avance sur les traces de son histoire, parsemée de crimes et d'injustice, plus son amour est remplacé par le désir de vengeance qui suscite en elle l'irrationnel, l'animalité.

La métamorphose de Célanire tient d'un processus intérieur; elle renaît comme un être humain, mais devient monstre par la violence avec laquelle elle est accueillie à son arrivée au monde. Sa ressuscitation, par le docteur Pinceau, en créature imparfaite à la recherche de l'humanité, coïncide avec le devenir-animal. La structure de Célanire dépend de la distance qu'elle prend par rapport à l'animalité comme conséquence de la violence qu'elle subit, et ensuite de sa métamorphose en animal, l'animorphose, comme un miroir qui distord les émotions, la raison et les valeurs de l'humain. Par cela, elle exprime sa façon de nier la loi et l'ordre des structures sociales et s'impose comme un

²³⁹ Jean Baudrillard, *L'Autre par lui-même*, «Le corps de la métamorphose ne connaît ni la métaphore ni l'opération du sens», p.42

devenir qui nous conduit au fondement ontologique de son évasion du système normatif et répressif de la société.

Pour Célianire, prendre l'apparence d'un animal de proie signifie se révolter contre un Autre vorace, et sa présupposée métamorphose représente une suite des mutations, *in absentia*, qui marquent les différentes étapes de son existence. Ainsi, réagissant contre la société inhumaine, elle découvre en elle-même l'inhumain, l'animal qui se manifeste dans une forme explicite, tout comme Gregor Samsa, pour lequel «La métamorphose [...] éclaire dans un même personnage [...] des pulsions inverses. Elle combine altérité et identité, introduisant à l'animal ce qu'on veut être mais découvrant en même temps l'animal qu'on est.»²⁴⁰

Célianire, qui nous laisse l'impression d'être dirigée par une volonté étrangère, soit une puissance surnaturelle, soit son entourage, pose un regard critique sur la société en utilisant son corps comme témoin de la violence que l'Autre lui inflige. Dans le discours de Condé, les personnages se définissent à partir de leurs différences, en tant qu'altérités. Dans cet apparent vide d'autodétermination, Célianire se dévoile au lecteur comme expression du regard de l'Autre. Condé dénonce, par le manque de détermination de son personnage, l'objectualisation de la femme dans la société patriarcale et colonisatrice, dont l'identité est négociée toujours à travers le regard masculin et colonisateur. Cette pratique, commune aux constructions identitaires collectives, s'appuie sur la mentalité traditionaliste de rapporter tout le monde à soi-même : «opposites and 'others' whose actuality is always subject to the continuous interpretation and reinterpretation of their differences from 'us'»²⁴¹.

Le devenir-animal est par conséquent un acte de révolte par lequel elle s'installe dans sa nouvelle condition pour protester contre la violence. Son devenir se construit par, et devient ainsi, une fonction du regard qui constitue l'élément dialogique entre Célianire et les autochtones.

À Thomas de Brabant, qui vient du même milieu culturel, Célianire ne peut pas dissimuler l'ambiguïté de son regard, trahissant son aliénation identitaire :

Thomas, peu crédule de nature, se demanda tout de suite ce qu'elle cachait derrière ce discours bêtifiant. Les yeux dont elle le brûlait démentaient les

²⁴⁰ Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Armand Colin, Paris, 1974, p.181

²⁴¹ Edward Said, *Orientalism*, New York, 1979, c1994, p.332

platitudes que sa bouche prononçait. Elle s'en moquait pas mal, et de l'Afrique, et de l'apostolat, et du sacerdoce!²⁴²

Le regard devient un espace de tension qui oppose les représentations d'un esprit libre à un imaginaire imprégné de préjugés et de constructions culturelles, et qui naît entre le désir de Célanière d'être elle-même, et le désir des autochtones de garder les canons socioculturels. Transformé en espace de conflit, le regard devient également un moyen d'assujettissement de tous ceux qui s'opposent à oblate assoiffée de justice :

Il lui sembla qu'une fenêtre s'ouvrait au premier étage. Une forme se penchait. Une main lui faisait le geste d'approcher. C'était elle, c'était elle! Galvanisée, elle courut jusqu'à l'entrée, agita à toute volée une sonnette.²⁴³

Ce regard est un point de croisement de l'humain et de l'animal, du réel et de l'irrationnel; il a une double fonction, car c'est le regard d'un fauve qui hypnotise sa proie, mais en même temps le point de détournement du réel par la déformation de la perception de l'autre. Le fantastique s'installe dans la faille produite dans la perception de l'Autre, devenu sujet qui regarde et également objet du regard : « Célanière le fixait comme le chat la souris qu'il va dévorer ou le serpent python la proie qu'il va avaler avant de s'allonger pour la digérer voluptueusement. »²⁴⁴

Le regard de Célanière semble se multiplier par la force de son intensité et altère la perception de l'autre pour mieux assujettir l'objet de son regard par la peur. Quand Charlotte arrive à la porte du Foyer, elle a l'impression de voir sa rivale à une fenêtre: « En même temps, elle (Charlotte) avait l'impression que mille paires d'yeux cachés au creux des portes et des fenêtres l'observaient. »²⁴⁵

Les croyances et les préjugés culturels des autochtones se transforment en miroir qui déforme la vérité. Leur explication pour le comportement bizarre de l'enfant sacrifié n'est pas reliée à l'acte d'injustice, cela se trouve plutôt dans leur croyance en des démons qui s'emparent du corps de la victime pour agir dans le monde des humains.

En effet, enlevé à la mort, le bébé devenait encore plus redoutable. Car ce qui est difficile pour un esprit, bon ou mauvais, c'est de se réincarner. Là, grâce à ce

²⁴² Maryse Condé, *op. cit.*, p.25

²⁴³ *Idem.*

²⁴⁴ *Idem.*, p.71

²⁴⁵ *Idem.*, p.61

petit corps docile, les mauvais esprits, Ogokpi, le super-démon, en premier, paraderaient librement parmi les humains. Jusqu'à sa mort, ils l'utiliseraient pour commettre tous les crimes qui leur passeraient par la tête, toutes les méchancetés dont ils auraient fantaisie. En outre, convaincus qu'on avait cherché à les flouer, ils se vengeraient sauvagement de tous ceux qui avaient participé au sacrifice manqué.²⁴⁶

Avec une goutte d'ironie de la part du narrateur qui désigne Ogokpi par une formule qui atténue sa monstruosité – *le super-démon* –, le cours logique des événements est détourné, pour laisser place à une logique du fantastique, qui attribue les actes de Célianire aux démons trompés et vengeurs, et non aux injustices sociales.

La métamorphose, comprise comme un rapport intrinsèque à soi, résulte ici du dysfonctionnement du réel et moins de l'intervention d'un monde illogique. L'humain régresse vers les bas-fonds de l'animalité, dû à la détérioration des rapports entre soi et le monde. La monstruosité appartient depuis toujours à notre réalité, si nous prenons en considération l'hypothèse de Patrick Day, selon lequel «monsters of fantasy come, not from deep within our minds, but from the forms of identity and selfhood shaped by our conventional reality»²⁴⁷.

Notre réalité, ensemble des forces contradictoires, devient l'espace d'opposition entre deux entités pour lesquelles la réalité n'est pas la même : le soi qui désire s'exprimer dans ses propres termes et la société qui impose ses contraintes. Autrement dit, le sujet vit une réalité différente de celle de l'Autre, il vit la mise en abîme du réel ce qui rend illogique sa propre réalité. Cette forme d'expression s'installe comme une schizophrénie progressive du sujet, selon les intensités du rapport désir-pouvoir, jusqu'à circonscrire l'individu à un ordre complètement aliéné par rapport à la réalité conventionnelle. Rosemary Jackson explique le fantastique par une équation, qui emploie le rationnel et l'irrationnel comme plans divergents dans lesquels s'inscrivent le soi et l'Autre, et qui le désigne comme un complément du réel, «a muted presence, a silenced imaginary other».

²⁴⁶ Idem, p.158

²⁴⁷ Patrick Day, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, Chicago: University of Chicago Press, 1985, p.192

Cette autre réalité opère, par une dé-sémantisation du sujet et de ses rapports au monde, une coupure contre l'ordre du réel qui est fondateur, selon Lacan, de l'ordre symbolique : « By attempting to transform the relations between the imaginary and the symbolic, fantasy hollows out the 'real,' revealing its absence, its 'great Other,' its unspoken and unseen »²⁴⁸.

Le fantastique offre au féminisme un potentiel spéculatif inépuisable. C'est un espace non-conventionnel, qui régit selon ses propres lois et qui déconstruit les préjugés afin que les constructions identitaires de la société puissent être ignorées. Le personnage de Condé déconstruit et parodie l'image de la femme-objet, par l'image féminine dominatrice, qui crée l'événement, par le biais de son être fantastique capable de s'échapper aux contraintes culturelles et matérielles. Incapables de comprendre sa vraie nature et de raisonner comme elle, les autres perçoivent en Célianire la bête dont le masque monstrueux fait ressortir les pouvoirs féminins occultes et meurtriers.

Libéré du poids d'une symbolique normative, l'imaginaire qu'elle potentialise s'installe comme réalité alternative et génératrice des nouvelles expériences. Célianire établit des rapports particuliers avec le monde, elle crée une réalité qu'elle investit avec ses désirs et dans laquelle l'inconscient fait surface. Ressemblant au personnage de Kafka, dont le cauchemar exprime «une impulsion interne de Grégoire Samsa, qui n'obéit plus à sa volonté consciente»²⁴⁹, Célianire devient sujet d'indétermination en dévoilant l'animal en soi, la bête réveillée dans l'humain. Elle est une entité aliénée qui a transgressé tout ordre physique et moral d'une société castratrice.

La métamorphose de Célianire représente un acte de volonté par lequel elle dissout l'identité canonique des femmes, identité que Hakim résume de cette façon; «bêtes de somme et chair à plaisir»²⁵⁰. Le devenir-animal de Célianire est une altération existentielle qui renverse l'entier système de valeurs sociales et culturelles, pour créer des nouveaux sens à l'appui d'un nouveau concept d'humanité. Sa métamorphose correspond à un devenir-animal, dans le sens exprimé par Deleuze et Guattari : «sans qu'il soit réel l'animal qu'il devient», processus par lequel l'être humain extirpe tout ce qui altère sa

²⁴⁸ Rosemary Jackson, *Fantasy: The literature of Subversion*, p.180

²⁴⁹ Paul-Louis Landsberg «Kafka et la métamorphose», dans *Problèmes du personnalisme*, Paris, Seuil, 1952, p.90

²⁵⁰ Maryse Condé, *op.cit.*, p.32

nature. L'animal que devient l'individu, n'a pas une signification symbolique, il désigne l'être humain avant toute construction sociale. Sous cet aspect, de récupération de soi dans un autre paradigme, le concept de devenir-animal se conjugue au concept de «Ur-expressiveness» (les origines de l'expression) proposé par D.B.D. Asker :

...we may look at the concept of animal metamorphosis (myth, natural history and poetry perceived as a method of creating and exposing social, political, and ontological meaning-stories) not as an older, superseded type of metaphor-saturated narrative, but as an original and enduring type of Ur-expressiveness.²⁵¹

Le personnage de Maryse Condé n'est pas une image allégorique ou symbolique, elle représente la dynamique d'une nouvelle sémiotique du féminin et de l'humain. Célianire se situe à l'antipode de Gregor Samsa, qui oppose une résistance passive aux normes de la société. L'insolite de la révolte et de l'expression de liberté de l'être, qu'elle exhibe dans la société patriarcale de la fin du XIXe siècle, la rendent étrange au regard de l'Autre. La métamorphose lui permet de s'échapper aux contraintes identitaires, en décomposant ses traits dans des «dynamiques» et des «mouvements» qui renvoient à la condition animale : l'esprit libre et l'expression inaltérée du désir. Dans ce processus qui l'amène à une identité complexe, les transformations physiques sont employées comme prétexte pour dévoiler les mutations produites au niveau de l'essence.

Personnage négatif, selon les critères de la société, se trouvant sous le signe de l'absence (la mère, l'histoire) et du manque (les normes), Célianire est guidée par le désir de s'accomplir, de trouver son intégrité identitaire selon sa propre conscience. La décomposition de son identité en « lignes de fuite » et « intensités » crée un espace de vacuité dans lequel elle invente une humanité hors canons, post-raciale, post-genre, post-coloniale et transculturelle.

²⁵¹ D.B.D.Asker, *Aspects of Metamorphosis*, Rodopi B.V. Amsterdam-Atlanta, 2001, p.7-8

1.2.7. La maternité et le «degré zéro» du devenir humain

Femme, tu devrais toujours porter le deuil, être couverte de haillons et abîmée dans la pénitence, afin de racheter la faute d'avoir perdu le genre humain. Femme, tu es la porte du diable. C'est toi qui a touché à l'arbre de Satan et qui, la première, a violé la loi divine.

(Tertullien *De cultu feminarum*)

1.2.7.1. La féminité comme construction politique sociale et culturelle

Le postmodernisme dénonce le discours univoque et centralisé, le primat de la loi naturelle, la vérité essentielle, tous inscrits dans le mot d'Ordre du Père. La femme a occupé longtemps la place de l'Autre dans la société, dans une position d'infériorité qui a induit un mode de pensée et d'écriture subalterne. Le fait d'être conçu selon la formule dualiste comme «le deuxième sexe»²⁵², inscrit son image dans l'absence, la marginalité, le rejet et l'exclusion. Le sujet postmoderne refuse la construction dans les limites du binaire du sujet stable et cohérent et, par cela, il offre à la démarche féministe l'ouverture vers une expression multiple hors de l'univers masculin. Une vérité des sexes imposée par la pratique sexuelle en référence au biologique, aux constructions duelles nature/culture, sexe/genre, femme/homme, bien/mal, vérité/mensonge est réfutée au nom de la complexité de l'être humain. Teresa de Lauretis parle du sujet excentrique (*eccentric subject*)²⁵³ qui est en mesure de se penser soi-même dans ses propres cadres épistémologiques, socioculturels et historiques et de produire un discours libéré des normes du pouvoir patriarcal. Le discours féministe essaie en même temps d'éviter les pièges qu'il pourrait contenir, par les dualités raciales colonisées/colonisatrices, noires/blanches, lesbiennes/hétérosexuelles.

La littérature postcoloniale, et nous parlons également des romans de Maryse Condé, dénonce le double assujettissement de la femme par le patriarcat et par le

²⁵² Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

²⁵³ Teresa de Lauretis, *L'eccentric subject*, *Feminist Studies*, vol. 16, no. 1 (Spring 1990), pp. 115-150, p.116

colonisateur. Les personnages de l'écrivaine guadeloupéenne sont des femmes que les hommes traitent comme des esclaves économiques et sexuelles, maltraitées au nom de la religion, excisées, battues, violées, torturées, obligées à un mariage et à une maternité qui deviennent une autre forme d'esclavage. Contrairement aux femmes qui acceptent leur statut de victimes, les personnages de Maryse Condé défendent leur droit d'expression au prix de leur vie, comme Tituba, attachée à sa culture, à son identité. Célanire incarne l'un de ces personnages qui lèvent leur voix contre la domination masculine et coloniale et qui agissent pour que toutes les femmes prennent conscience d'elles-mêmes. Éduquée dans une école de la métropole française, Célanire apporte dans l'univers traditionnel africain et antillais, qui circonscrit le corps des femmes aux pratiques sexuelles et au désir, les idées avancées du féminisme et de la libération sociale.

À la célèbre formule de Simone de Beauvoir « on ne naît pas femme, on le devient » qui dénonce la construction sociale de la femme, Célanire apporte sa vision culturelle de l'être. À travers sa voix, Condé exprime ses propres opinions, qui s'éloignent par endroits des théories féministes, fidèle à sa conception sur la construction identitaire à l'intérieur de l'acte culturel et par la parole. Le discours condéen essaie de libérer ses personnages de toute contrainte normative, de toute pensée binaire. Célanire enseigne aux femmes comment trouver leur propre façon de s'exprimer elles-mêmes. Par la création du Foyer, lieu où l'amour est partagé librement, indifféremment de la race ou de la culture, ce qui scandalise la communauté de Bingerville, elle parodie le féminisme qui emploie comme forme d'expression la corporalité et la sexualité, mais aussi l'incapacité des humains à communiquer entre eux. Et, surtout, elle apprend aux femmes à s'exprimer par la parole.

À la violence du pouvoir, Célanire oppose le discours libéré du poids de l'inhumain. Elle enseigne, séduit et persévère dans sa quête. La violence qui lui est attribuée, est la violence avec laquelle le regard de l'autre l'investit. Elle critique, par cela, l'incapacité des femmes de quitter leur statut de victimes, l'acceptation soumise de toute forme de domination. Pisket, Tanella et Mascœur Tonine sont traitées comme des objets sexuels, pour satisfaire les désirs des hommes. Célanire ébranle la société patriarcale du petit village africain et secoue la conscience endormie des femmes abusées.

1.2.7.2. La déconstruction des stéréotypes de la féminité : la sexualité, la maternité

Les questions identitaires sont devenues des enjeux théoriques majeurs pour les théoriciennes féministes. La définition identitaire est considérée comme une construction phallogocentrique qui, avec la stratification opérée par l'ordre du Père, crée des champs d'exclusion parmi les individus. Les théoriciens en général et surtout les féministes refusent de donner des définitions identitaires figées, car les constructions sociales et symboliques²⁵⁴ s'écroulent sous le poids de la complexité de l'être humain, qui se rapporte inévitablement à plusieurs niveaux d'expérience.

La subjectivité des femmes se caractérise par la diversité et la polyphonie de leurs expériences sociales multiples, de leur corporalité et de leur inconscient. L'identité féminine est multiple et relationnelle²⁵⁵, rétrospective et introspective, en permanent mouvement de construction et déconstruction, également. En ce sens, les constructions binaires n'existent plus, car il n'y a plus de point de référence, de terme de comparaison. Les représentations concernent des images vécues et internalisées, qui sortent du champ restrictif de la symbolique sociale. En ce sens, la restriction imposée par le mariage avec le sexe opposé n'existe plus, le désir suit le chemin d'une voix plurielle et le lesbianisme ne se confronte plus avec l'interdit de genres. Mais encore, la subjectivité féminine ne se définit plus uniquement comme sujet de désir, elle tient compte de toutes ses possibilités (créatives, intellectuelles) et de toutes ses contestations²⁵⁶ afin d'accéder une fois pour toutes à son authenticité, à ses multiples vérités²⁵⁷.

Le mariage et la maternité, intégrés aux institutions du système patriarcal, sont dénoncés comme des lieux d'oppression sexuelle, sociale, économique et politique²⁵⁸,

²⁵⁴ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York : Columbia University Press, 1994, p.44

²⁵⁵ Idem, p.46

²⁵⁶ Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York : Routledge, 1990

²⁵⁷ Monique Wittig parle également d'une identité multiple, circonscrite à des sphères plus complexes que la catégorie des genres « [...] disons qu'une nouvelle définition de la personne et du sujet pour toute l'humanité ne peut être trouvée qu'au-delà des catégories de sexe (femme et homme) et que l'avènement de sujets individuels exige d'abord la destruction des catégories de sexe, la cessation de leur emploi et le rejet de toutes les sciences qui les utilisent comme leurs fondements (pratiquement toutes les sciences humaines) », dans *The straight mind and other essays*, Boston, Beacon Press, 1992, p.83

²⁵⁸ Cf. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, 1975

comme des lieux d'aliénation et d'esclavage pour les femmes. Cette position est révisée par les néo-féministes qui essaient de récupérer l'expérience maternelle en tant qu'espace de conciliation entre l'individuel et le collectif, entre nature et culture, en tant qu'espace ouvert à l'assimilation de la «créativité» et de la «procréation»²⁵⁹. Le roman de Maryse Condé surprend les nombreuses facettes des injustices faites aux femmes, aux Antilles ou en Afrique et essaie de réunir dans son discours plusieurs de ces aspects.

Célanire fait usage de sa volonté pour déconstruire l'image de la femme transformée en objet esthétique et sexuel, image qui acquiert plus de pouvoir par opposition à Tanella. L'oblate arrivée de Paris affiche une beauté diabolique et ensorcelante qui lui sert pour séduire l'Autre. Elle transforme ces marques du fétiche en outils de domination. Derrière cette beauté étonnante et rebelle se cache une volonté dichotomique. Si le monstre de Frankenstein, création d'un humain, est conduit dans ses actions par son désir univoque de vengeance, Célanire, création à la fois divine et humaine, est partagée entre le bien et le mal. Sa beauté agit tantôt comme un correcteur de la réalité monstrueuse de l'Autre, tantôt comme un outil diabolique de la vengeance.

Dans la position de personnage qui vit dans les interstices de la féminité et d'humain, Condé ne veut pas transformer Célanire en solution de notre quête identitaire. Malgré son incontestable féminité, Célanire refuse de se représenter comme une construction féminine, à l'intersection des intérêts personnels et politiques de la société patriarcale, et propose un parcours qui ne se circonscrit ni à l'autorité masculine ni à l'espace domestique ou social. Car l'espace occupé par les femmes françaises (Charlotte), antillaises et africaines est circonscrit à une symbolique féminine, domestique : la maison, l'église, la maison des prostituées ou le lit des maîtres, tandis que l'espace désigné aux hommes est celui de la politique, du secteur public et de la loi.

Célanire transgresse ces constructions socioculturelles pour s'affirmer comme personnalité complexe, avec des opinions concernant la sphère «masculine». Selon la confession qu'elle avait faite à Hakim, ses projets visaient l'émancipation des femmes :

Elle avait une mission : faire de cet humble Foyer des métiers un monument qui survivrait dans les mémoires. Pour la première fois dans L'histoire de la colonie, l'école du Foyer présentait quatre filles au certificat d'études primaires indigènes. Les Africains

²⁵⁹ Marie-Josèphe Dhavernas-Levy, « Biomédecine : la nouvelle donne » dans Yvonne Knibiehler (dir), *Maternité, affaire privée, affaire publique*, p. 98, Paris, Bayard, pp. 93-108, 2001,

asservissaient et mutilaient les femmes. Les Français ne leur apprenaient qu'à tenir une aiguille et manier une paire de ciseaux. Désormais on allait voir ce qu'on allait voir. Elle ne lui cachait pas que ses plans étaient ambitieux. Elle avait beaucoup réfléchi et s'était demandé pourquoi les relations entre les Africains et les Français achoppaient. C'est que les colonisateurs, étant hommes, ne se préoccupaient que des hommes ...Les femmes ne leur venaient jamais à l'idée... Elles étaient lasses de se tuer à la peine, lasses d'être traitées en mineures, lasses d'être humiliées, battues, maltraitées.²⁶⁰

Elle dénonce ainsi le discours qui assujetti à travers les rites d'initiation, les tabous et les interdits, car, comme Adrienne Rich le constate, ces *deixis* discursifs patriarcaux « contribuent au réseau de contraintes aboutissant à la conviction chez les femmes que le mariage et l'orientation sexuelle vers les hommes sont des composantes inévitables de leur existence »²⁶¹, et empêchent les femmes de se définir en dehors de la Parole du Père.

Célanire crée son propre discours, qui consiste autant en une prise de parole, qui arrive au lecteur à travers la voix des autres personnages, qu'en l'exploitation d'autres traits de sa personnalité, tels le regard et l'expression corporelle.

Elle échappe à l'emprise du regard dominateur de l'Autre qu'elle arrive même à transformer en sujet passif, en réflecteur de ses actes. Et ce phénomène est d'autant plus contradictoire car, paradoxalement, la présence de Célanire dans la narration est négociée à travers le regard de l'autre. Ainsi, nous découvrons sa présence à travers les «témoignages» de Hakim, du docteur Pinceau, l'histoire de Tanella et d'Amarante, dont la vie change après la rencontre avec Célanire, mais c'est une image en miroir, altérée souvent par leur propre perception. En tant que personnage sillonnant les espaces irréels, Célanire est inscrite dans le thème du double, qui se détache en même temps de ses classiques. En tant qu'objet du regard, obligée de réagir selon une logique préétablie, elle questionne les lois de la société traditionnelle et patriarcale. L'oblate affable et brillante s'impose en même temps comme sujet réagissant contre toute forme d'agressivité, par son pouvoir de séduction qui réside dans son regard, dans la parole et dans son agir en tant qu'être conscient de lui-même et de sa sexualité. Célanire parodie par son

²⁶⁰ Maryse Condé, *op.cit.*, p.51

²⁶¹ Adrienne Rich, «La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne», *Nouvelles Questions Féministes*, 1981, mars, n01, p.32

comportement non-conformiste non seulement les modèles féminins, esclaves du regard, qui pullulent autant dans la littérature fantastique classique que dans la réalité.

Dans ce sens, Camille Dumoulié analyse la position de la femme comme «objet pris dans le regard» masculin. Ainsi, dans son livre, *Cet obscur objet du désir*²⁶², la critique française observe la position figée que Théophile Gautier²⁶³ réserve à son personnage, Lavinia, en tant qu'objet du plaisir, dont l'unique rôle est d'être regardée. Célianire subit le même traitement, mais la stratégie de Maryse Condé est de dénoncer cette position déshumanisante par la suppression de la voix féminine.

Considérées comme voie d'accès dans le monde fantastique²⁶⁴, toutes ces représentations parodiées sont l'expression du désir complexe qui régit le destin de la fille rejetée par tout le monde. C'est le désir d'être aimée, d'être vue, tout comme Lavinia, d'être connue dans sa différence, qui métamorphose Célianire. Si cette situation semble l'enfermer dans le regard, tel Lavinia, c'est uniquement parce que, d'une manière subversive, elle envahit le regard de l'autre pour mieux déconstruire ses croyances, ses canons.

Tandis que dans l'écriture de Théophile Gautier, le personnage fantastique se trouve dans un processus de transformation suite au désir de l'Autre, manifesté à travers le regard (Lavinia «est prise dans le regard de l'Autre»²⁶⁵), les métamorphoses de Célianire représentent son autodétermination d'imposer une identité non-altérée par le pouvoir. Par cet acte de prise de conscience, Célianire impose dans la dynamique de l'imaginaire fantastique le passage d'un personnage passif, objectualisé, à un personnage autoréflexif et subjectif.

L'image esthétisée de la femme-objet bascule vers celle de la femme-pouvoir. Condé introduit dans son discours plusieurs éléments qui changent la sémiotique du féminin. Par l'ambiguïté qu'il introduit dans l'image immaculée que l'oblate devrait incarner, le ruban attaché en permanence au cou confère à son corps les attributs du masque. Ce signe apporte au discours son potentiel de représenter les aspects essentiels de la personnalité féminine ou de révéler le symbole politique du corps féminin. L'image

²⁶² selon Camille Dumoulié, *Cet obscur objet du désir : essai sur les amours fantastiques*, Paris, L'Harmattan, 1995

²⁶³ Théophile Gautier, *Spirite : nouvelle fantastique*, Paris, Slatkine Reprints, Genève, 1979

²⁶⁴ Cf. Camille Dumoulié, *Cet obscur objet du désir : essai sur les amours fantastiques*, op.cit.

²⁶⁵ Camille Dumoulié, *Cet obscur objet du désir : essai sur les amours fantastiques*, op.cit., p.89

bête-femme transcende les contraintes du genre et à travers le masque, elle construit une représentation grotesque de la femme, qui opère dans le système sémiotique afin de lire autrement la féminité. L'identité de la femme est, dans la culture patriarcale, celle que le regard masculin lui a conférée, mystérieuse, opaque, une identité altérée, éloignée de ses essences: «Thus femininity is that which cannot be represented, and which cannot, therefore, be thought. Woman can only be perceived as the 'other', the negative of the male philosopher's own reflection.»²⁶⁶

Le rejet des normes sociales est interprété comme un acte de dévoration qui induit à la communauté l'image d'animal de proie de Célianire :

Un chasseur qui s'enfonçait dans les bois pour attraper des grives et des ortolans affirma que, dans le devant-jour, il était tombé sur Célianire qui semblait attendre, assise sous un merisier grandes feuilles, les babines barbouillées de sang.²⁶⁷

Le regard masculin, illustré notamment par l'attitude de Hakim envers Célianire, évoque une inhabilité des hommes de dépasser le fardeau des apparences et des constructions sociales pour voir en elle ses valeurs humaines. Hakim participe, par son attitude patriarcale, à la contestation de la subjectivité féminine et considère la sexualité féminine comme monstrueuse. Il ne peut pas accepter la féminité comme altérité, et voit dans la cicatrice de Célianire le signe de la monstruosité, de l'altérité aliénée. En même temps, offrant un modèle alternatif de la masculinité, il trahit l'existence d'un trauma social, une tendance à amener à la surface la reconnaissance d'un acte oppressif dont il a été victime. Hakim, lui-même aliéné, vit dans les marges du système, car son homosexualité n'est pas reconnue :

Certains Français, pourtant, soupçonnaient l'homosexualité de Hakim, qu'on n'avait jamais vu avec une femme. Cependant, même les plus malparlants cachaient leur pensée comme un linge sale au fond d'une commode.²⁶⁸

Si dans le cas de Célianire la société se montre intolérante, l'homosexualité de Hakim est tolérée, même si la société n'est pas prête à accepter cette réalité. Nous sommes obligés de distinguer l'existence d'un fractionnement social, qui rend les individus de la même société aliénés les uns par rapport aux autres. Dans ce contexte, l'exploration du «triangle

²⁶⁶ Patricia Waugh, *Feminine Fiction : Revisiting the Postmodern*, London, Routledge, New York, 1989, p.183

²⁶⁷ Maryse Condé, *op. cit.*, p.206

²⁶⁸ Maryse Condé, *op. cit.*, p.82

amoureux» est une forme de déconstruction des rôles sexuels assignés aux hommes et aux femmes par la société. C'est aussi une forme de déterritorialisation de l'être. Célanire se caractérise par un anamorphisme qui la pousse incessamment à la recherche d'une expression identitaire déterminante pour sa subjectivité, et ces glissements dans les différentes formes de sexualité réveillent en elle la bête - la férocité et la révolte - comme expressions de l'angoisse intérieure.

La métamorphose de Célanire représente la mise en œuvre d'un acte *in absentia* puisque tout le monde se représente ses transformations par le biais des témoignages, mais ni les personnages ni le lecteur n'ont la preuve de ses transformations. Ses changements expriment l'idée qu'il n'existe pas un soi unique et total et que, malgré les croyances, la construction identitaire n'est pas une donnée sociale. Cette identité éclatée est, d'une part, le summum des regards à travers lesquels le soi se définit et, d'autre part, la résultante des interactions de soi avec l'Autre. Selon l'affirmation de Julia Kristeva, l'essence de la féminité se retrouve dans le «vide de l'identité», dans la «négativité»²⁶⁹ qui s'installe comme une ruine du symbolique, de l'ordre patriarcal.

Parlant de l'influence des mythes dans la construction de l'image féminine en tant qu'animal et bête sauvage présente dans l'œuvre de Shakespeare, Jeanne Addison Roberts explique cette liquéfaction identitaire de la femme par la prédisposition masculine d'encadrer leur univers, imposé dans la société :

If the male imagination perceives females as more subject to metamorphoses and more prone to crossing boundaries than males, it may have some basis in Cultural facts. Historically, according to [Nancy] Chodorow, the male has formed his identity by separating and has been more insistent on rigidly defined categories than the female.²⁷⁰

L'identité de Célanire est en permanente mutation parce que le regard de l'Autre n'est jamais le même en relation avec elle. En interaction avec le regard tolérant ou amoureux des femmes, Célanire représente le pouvoir de libre expression, d'autodétermination. Elle leur donne le goût de se retrouver dans un autre espace spirituel, et nous avons l'exemple de Tanella ou de Amarante. Par la constitution du triangle amoureux avec Thomas et

²⁶⁹ Julia Kristeva, «About Chinese Women», *The Kristeva Reader*, Ed. Toril Moi, New York, Columbia UP, 1986, 153-55

²⁷⁰ Jeanne Addison Roberts, *The Shakespearean Wild: Geography, Genus, and Gender*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1991, pp.96-97. Elle cite Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering*, Berkeley, University of California Press, 1978

Elisa, dans le plan du réel, par la violence induite à travers ses métamorphoses en animaux de proie, dans le plan fantastique, Célianire devient le modèle d'une délivrance des gestes dominés par le désir masculin, ainsi que celui d'une libération du dressage social.

La démarche condéenne se constitue comme un reflet inversé des techniques de discipline dont parle Michel Foucault dans *Surveiller et punir*, mais qui ne prend pas en considération les constructions socioculturelles de la sexualité. Le discours de l'écrivaine guadeloupéenne fait ressortir à travers les métamorphoses de Célianire le caractère culturel des gestes sexués, par la superposition de la dé-sexuation de l'image féminine à sa bisexualité. Condé n'est pas étrangère, probablement, à la position prise par Julia Kristeva qui apprécie que « tout sujet parlant porte en lui une bi-sexualité qui est précisément la possibilité d'explorer toutes les ressources de la signification, aussi bien ce qui pose un sens que ce qui le multiplie, le pulvérise, le rénove. »²⁷¹

1.2.7.3. La maternité, prise de parole et degré zéro du devenir

Si les féministes visent l'abolition des différences et de la hiérarchisation entre les sexes, il n'en demeure pas moins vrai que la maternité reste toujours un enjeu central de l'identité féminine, comme ouverture sur une humanité constituée à travers la création, la culture. Définie par les féministes postmodernes comme une construction culturelle, mais pressentie comme un lieu de pouvoir et de savoir des femmes²⁷², la maternité s'inscrit dans le discours condéen comme une figure qui appartient aux « frontières mobiles du moi féminin »²⁷³ et qui s'ouvre à un nouveau type d'identité, forgé sur les fondements du féminisme conjugué à un humanisme qui valorise essentiellement l'acte de culture.

Nous nous proposons dans cette section d'analyser le concept du féminin-maternel dans le paradigme de la métamorphose fantastique, une autre forme de devenir, à travers l'écriture du langage corporel, hors du « parler homme »²⁷⁴.

²⁷¹ Julia Kristeva, *Luttes de femmes*, in *Tel Quel*, n°58, Paris, 1974, p. 99.

²⁷² Hélène Cixous et Luce Irigaray se trouvent parmi les initiatrices de cette pensée

²⁷³ Nancy Chodorow, dans, *The Reproduction of Mothering* discute la construction identitaire de la femme sous ses rapports à l'éthique et à la création, en tant que porteuses d'une culture alternative.

²⁷⁴ Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984, p.25

Le projet condéen s'inscrit dans cette démarche qui vise l'annulation de la culture binaire phallogocentrique, ainsi que la mise en place d'une écriture du langage corporel qui inclut les traces du féminin-maternel. Cette approche se circonscrit aux perspectives théoriques du féminisme selon lesquelles l'assujettissement de l'individu s'exprime et se constitue dans l'économie du langage et des représentations sociales constitutives. L'écriture de Maryse Condé dénonce le concept de la maternité, privant le sujet d'un langage personnel et d'identité et qui est conçu comme une forme de production de sujets à valeur marchande pour la société. En ce sens, le sacrifice de Célianire à sa naissance symbolise l'asservissement de l'individu à l'ordre patriarcal dès sa naissance. Cette position, qui transforme le soi en un Autre sans voix, est assignée aussi à la mère, la marginalisée, l'absente, l'exclue, la refoulée. Telle est Masœur Tonine, la grande absente de l'existence de Célianire dont tout le monde s'est moqué, jusqu'à l'oubli. La maternité représente une nouvelle forme d'aliénation par le dressage corporel et spirituel que les idéologies de l'appareil d'État font subir aux femmes.

La démystification de la maternité à travers l'imaginaire fantastique, qui re-sémantise la corporalité de Célianire à l'intérieur du paradigme de la violence, débouche sur la création d'un nouveau concept de féminité, exprimé en termes masculins, de force et d'intelligence. Dans la société traditionnelle, la figure de la mère suppose l'existence d'un type différent de relation à l'autre, caractérisé par la dévotion et la délicatesse, différent de l'économie du libidinal²⁷⁵ de l'ordre phallique. Privée d'un imago maternel, Célianire n'est pas consciente de la fonction reproductrice que la société assigne aux femmes.

Contrairement aux autres femmes, son désir, issu de l'identité non-humaine, n'est pas obscurci par la peur d'une maternité indésirable. Elle nous offre l'image d'une mère consciente d'elle-même, qui est sexualisée et qui a ses propres désirs. Sa maternité devient ainsi l'espace de vacuité et le potentiel (pro)créateur des femmes qui l'entourent, une source de pouvoir et d'identité. La mort d'Ofusan et de Masœur Tonine représente la déconstruction, dans un registre ironique, du mythe de la maternité et, par cela, de la relation mère-fille, source de perpétuation des constructions culturelles. La maternité se

²⁷⁵ Conformément à Luce Irigaray, la maternité représente une des formes d'opposition à la domination masculine à travers le désir sexuel, qui est réservé dans la société patriarcale aux hommes. Voir *Le Temps de la différence*, p. 111

transforme ainsi dans le signe d'une double absence, absence en tant qu'identité sociale et absence comme voie d'insertion dans le système du pouvoir. Dans l'interstice des représentations normatives, la fille abandonnée au pouvoir des politiciens, qui symbolisent la castration de la parole, apprend par elle-même à s'exprimer en tant que femme, mère et métisse. Elle représente une illustration de la pensée de Luce Irigaray, qui, en dénonçant le langage sexué, masculin, manifeste ses réserves envers les théories de Lacan et Derrida. Contrairement au sujet lacanien qui se constitue dans le langage (de la société), Célianire, privée de l'iconicité du modèle maternel et paternel, fait recours à l'autoréférentialité. Un imaginaire corrosif, alimenté par sa figure ambiguë, par l'espace de la connexion du corps bisexuel désirant et par un nouveau langage féminin, nourrit une écriture de la déviance, de la distorsion du Mot d'Ordre.

S'opposant au statut hétérosexuel de la femme par l'idée de lesbianisme, de bisexualisme et par l'introduction d'une image maternelle éclatée, Célianire déconstruit les stéréotypes socio-sexuels du corps et réclame la lecture d'une histoire Autre de la maternité enfermée dans le biologique²⁷⁶. Elle opère ainsi une coupure dans la sémiotique féminine : en tant qu'inhumain elle est non-humaine et non-fémelle et ne peut pas donner naissance. Ses désirs ne sont donc pas menacés par le spectre d'une maternité indésirable. Cette anomalie transforme son corps en espace liminal qui rassemble et déconstruit le visage grotesque de la maternité. Il est l'image de l'Hydre, qui dévoile une triade matriarcale dans le roman : la figure de la Méduse (Pisket), coupable d'infanticide et qui, selon Cixous, est consciente de sa sexualité, la victime du matricide (Ofusan) et le visage iconique de la Vierge (Masœur Tonine).

Héritière d'une telle ascendance, Célianire nous dévoile une personnalité aux multiples hypostases contradictoires : l'oblate/la possédée, la bisexuelle/le monstre fantastique, la beauté/l'objet des expériences scientifiques, pour questionner la figure canonique de la mère. Son statut normatif supprimé à travers ces masques, la maternité constitue désormais un espace ouvert aux potentiels devenirs et permet la transgression vers une conscience et un corps nouveaux et libres.

Consciente d'elle-même, elle assume son devenir mère et restitue l'image de la femme comme lieu de pouvoir et comme sujet excentrique au discours dominant. Femme

²⁷⁶ Cf. à l'affirmation de Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*

sans racines, mais avec une identité rhizomatique, elle devient l'expression du multiple, et ouvre les binarités traditionnelles à une infinitude de potentialités : l'expérimentation scientifique/le biologique/le culturel, la création/l'appartenance/le devenir, le signe/le corps/l'écriture.

La maternité, assimilée à la parole, est circonscrite ainsi à l'acte de création/procréation dans une lecture et écriture du corps féminin qui intègre la réalité complexe du monde colonial. Les démarcations entre création, espace privilégiant l'écriture des hommes, et la reproduction qui assigne aux femmes la place d'objet dans le discours des hommes, sont ainsi annulées. L'être-femme se conjugue à l'être-mère à travers la culture et la créativité, qui signifie selon Simone de Beauvoir²⁷⁷ une libération et une potentialité de transcendance et d'authenticité.

Familière avec les milieux du féminisme, de la psychanalyse, du poststructuralisme et de la philosophie, Maryse Condé opère sur le langage et sur l'ordre symbolique pour interroger, à partir de cette réalité complexe (qui comprend le colonialisme, le multiculturalisme, le racisme, le patriarcat), le féminin et la maternité comme lieux de la différence et du devenir humain. Elle vise la réalisation d'un soi psychique par la réappropriation de l'inconscient et de l'imaginaire féminins nés de la maternité et de l'expérience du corps féminin, subverti à travers ses nombreuses métamorphoses.

La maternité de Célianire s'intègre dans son devenir comme une forme de transgression des normes sociales, car elle ne l'empêche pas de s'exprimer. Dans la narration, sa décision de devenir mère coïncide avec le moment où le narrateur nous laisse entendre pour la première fois la voix de Célianire : «S'il te plaît! C'est tout ce que je peux être à présent : une bonne mère.»²⁷⁸ On ne lit pas ici une abdication de sa position avant-gardiste, mais la conscience d'une expérience qui conduit l'étrangère indomptable vers un autre niveau de conscience, un nouveau devenir.

Pour Condé, être femme est aussi être mère, car cela fait partie du devenir humain, le seul statut qui n'accepte pas le diktat des idéologies, car, comme l'affirmait aussi Julia Kristeva :

²⁷⁷ Simone de Beauvoir, *La force de choses*, Paris, Gallimard, 1963

²⁷⁸ Maryse Condé, *op.cit.*, p.243

plus profondément, une femme, cela ne peut pas *être* : c'est même ce qui ne va pas dans l'*être*. À partir de là, une pratique de femme ne peut être que négative, à l'encontre de ce qui existe, pour dire que « ce n'est pas ça » et que « ce n'est pas encore ». J'entends donc par « femme » ce qui ne se représente pas, ce qui ne se dit pas, ce qui reste en dehors des nominations et des idéologies.»²⁷⁹

Le changement du statut de la mère est conditionné par l'altérité qui existe déjà en elle-même: cette altérité la pose en maîtresse de son corps et de son identité. La maternité devient ainsi le degré zéro de l'identité, la libération de l'oppression de l'Autre et de la parole de l'Autre, où le mot et le regard ouvrent l'espace de dialogue et d'échange.

1.3. La corporalité évanouie dans la parole

L'incorporation dans la parole

L'analyse des déplacements qui déterminent les changements identitaires de Mircea et de Célanire, nous amène à observer un clivage du corporel vers la substance de la parole, un mouvement de prolongation du corps dans la texture du discours. Ceci n'est pas l'effet stylistique de l'écriture, mais une nouvelle forme de recherche identitaire, qui se reflète dans la recherche d'une nouvelle sémiotique à travers le langage corporel.

Circonscrite au *logos* et assimilée à un triptyque²⁸⁰ contradictoire mais impossible à démonter, l'identité est vue comme permanence de soi à l'intérieur du processus qui met l'individu en relation avec lui-même et avec l'Autre à l'intérieur d'une logique narrative.

Notre démarche dans ce sous-chapitre sera d'examiner la façon dont la corporalité, après une déstructuration en «lignes de fuite» se recompose dans un récit de soi à travers plusieurs *topos* participant à la construction identitaire du sujet postmoderne : l'espace, le regard, le temps, le signe et la mémoire.

²⁷⁹ Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p.519

²⁸⁰ Paul Ricoeur : *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil, 1990. Le premier terme de cette triade, *Idem*, fait référence à l'identité en tant que mêmeté, immuabilité psychosociale de l'être par rapport à soi-même. Le deuxième terme, *ipse*, exprime le caractère invariant de l'être humain dans ses rapports avec l'autre. Le dernier terme, l'*identité narrative*, articule les deux autres, et exprime l'aptitude de l'individu de créer un discours cohérent avec les épisodes disparates de son existence.

1.3.1. Le corps signe

De Platon à nos jours, l'individu en tant que sujet a été systématiquement écrasé sous le poids d'une énonciation impersonnelle. L'individualité s'est désintégrée dans la fonction généralisatrice de la prédication, qui «est définie avant tout comme une fonction d'*altération*»²⁸¹. L'individu, considéré dans sa dimension de sujet parlant, assujéti au mot d'ordre, est enfermé dans l'univocité du signe à l'intérieur d'un système qui s'intègre au contrat social. Fuir la prison idéologique de la langue représente une visée importante pour la recherche identitaire de l'individu postmoderne. Son défi est celui de parvenir à une prédication de lui-même et pour cela il doit trouver un langage propre, dans lequel le corps occupera une place importante. Transformé en sujet principal de cette écriture, il est par lui-même un langage et son devenir est le devenir du langage.

Un premier pas dans cette tentative s'est fait en déconstruisant la prédication impersonnelle de la société par la prise de parole du sujet d'une position d'altérité : une parole hybride où la sexualité, le langage scientifique et des expressions du créole remplacent les structures idéologiques du pouvoir. La parole de Cărtărescu et de Condé fait naître une langue qui représente leur vécu et qui a le pouvoir de figurer matériellement le corps dans la langue – sans être métaphore car elle ne nomme pas, mais fait figurer les mouvements du corps dans les structures mêmes de la langue. Cette langue jouit, accouche, s'approprie le monde et transgresse dans la matérialité comme dans ce passage : «La solitude susurre à mon oreille, désespérée et rassurante à la fois, comme jadis le murmure des intestins de ma mère, que j'entendais dans son utérus»²⁸². Elle devient espace de transgression du sujet dans de nouvelles formes d'incorporation : «elle s'est mise tout à coup à uriner : un jet jaune jaillissait en gouttes de diamant à mes pieds. Pétrifiée dans son énigme, elle devenait une fontaine baroque, d'une beauté ambiguë.»²⁸³

Pour Cărtărescu, le devenir de son personnage passe par l'obligatoire opération de coupure avec la langue de «bois». Le régime communiste est, pour Cărtărescu, ce que l'autorité du Père est pour Kristeva : une autorité à fuir, un système en dehors duquel le sujet peut retrouver sa propre voix. Pour y parvenir, Cărtărescu déplace le sujet dans

²⁸¹ Julia Kristeva, *op.cit.*, p.344

²⁸² Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, p.115

²⁸³ Idem, p. 121

d'autres réalités spatio-temporelles afin de le sortir des stéréotypes de la pensée communiste. Le narrateur d'*Orbitor* fouille dans le passé le plus éloigné de l'humanité, là où la matière est encore pensée pour trouver les germes d'une nouvelle expression :

Elle contenait surtout ce que notre esprit n'a pas connu et ne comprendra jamais, car, d'une certaine façon, ce point *était* notre esprit même, il était pensée qui se pense elle-même, comme une épée qui serait tellement tranchante qu'elle se trancherait elle-même. C'était le passé absolu, sans fissures, c'était de la chair métaphysique homogène et sans fibres, sans différenciation interne, excepté, au début, d'imperceptibles filaments d'avenir.²⁸⁴

Cette chair en devenir est la matière que le narrateur cherche pour transgresser dans une écriture du corps, un corps sexué, désirant, qui sort de la masse amorphe du langage prolétaire. Il se constitue dans cette parole qui représente le point d'agrégation de l'univers dans la pensée, le point dans lequel le signifiant et le signifié se confondent. À partir de ce moment, le devenir de l'être humain est marqué par une relation d'interdépendance et un permanent devenir du corps et de la parole, ainsi que par une narrativité propre qui est vue comme un procès de réinterprétation constante de soi.

Le personnage de Cărtărescu reconnaît son image en tant que signe, en tant qu'unité indestructible, car «*la totalité avait mon visage*»²⁸⁵. C'est le moment où, en se reconnaissant en tant que signe, un processus d'altération s'installe comme exigence d'une re-signification incessante. Le signe refoule la *chora*²⁸⁶ de cet être pré-subjectif, dont seul le désir témoigne de ce qui, dans la vision de Cărtărescu, est le «souffle d'une seule force»²⁸⁷ dynamique associée par Kristeva à la sémiotique. Elle suggère que ce processus de permanent renouvellement de la signification constitue le trait définitoire du sujet autant dans son être que dans son devenir. Pris dans cette mobilité, Mircea doute, après son «plongeon au cœur du dessin» qu'Herman avait tracé sur le crâne d'Anca, qu'il était «remonté à *la même* surface». L'incursion dans les mondes évoqués par ce dessin

²⁸⁴ Idem, pp.81-82

²⁸⁵ Idem, p.112

²⁸⁶ Kristeva se sert de la théorie platonicienne pour définir l'espace chaotique qui « est et devient préalable à la constitution des premiers corps mesurables » (Kristeva, *Polylogue*, p.57) appelé par Platon la *chora*, «un réceptacle mobile de mélange, de contradiction et de mouvement, nécessaire au fonctionnement de la nature avant l'intervention téléologique de Dieu et correspondant à la mère [...] » Soumise à tout sort des pulsions, elle « est une multiplicité de re-jets qui assurent le renouvellement à l'infini de son fonctionnement » (p.58)

²⁸⁷ Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, p.81

initiatique illustre le trait essentiel de l'être humain : le soi conçu comme signe et comme un constant processus de réinterprétation.

Le sujet cǎrtǎrescien évolue parmi les pulsions primaires de la matière informe, image du corps sans organes²⁸⁸ et le ludisme du discours. Dans le processus d'écriture, le jeu de mots, le jeu de sens (jouis-sens), se substitue à la jouissance des pulsions primaires. Son identité se cristallise dans un espace où la corporalité rejoint le langage afin de déconstruire les slogans idéologiques et les dogmes communistes et de retrouver un soi authentique, à travers un récit propre. Reliée à la condition historique de l'être humain, l'identité narrative est un acte d'appropriation de soi. Elle se produit par l'affirmation subjective d'un même immobile, contraint à se transformer durant la quête de soi et la rencontre de l'autre.

Dans *Célanire cou-coupé* la démarche est similaire à celle d'*Orbitor*. Le corps devient signe porteur de savoir et mémoire de la colonisation, décolonisation et de la postcolonialité. Maryse Condé propose un discours qui emploie une écriture du corps, dans laquelle le désir, la sexualité et les connaissances fusionnent dans un nouveau langage qui arrache le corps féminin au corps social. Celui-ci, effacé dans le discours patriarcal, voilé par le silence, se fait visible, ses parties intimes mêlées à la passion, à la violence et à la parole. Le corps devient un espace textuel dans lequel fusionnent le corps social et le corps biologique. Le discours est inscrit dans la peau, sur la cicatrice violacée, qui ressemble à un sexe, dans le corps emprisonné qui a oublié la parole. Le corps de Célanire et des autres femmes qui s'abreuvent à sa parole libératrice, devient signe tandis que les signes muent en chair. La stratégie du discours est la stratégie du corps, elles subvertissent le grand récit et libère le corps et la conscience des structures rigides de la société. Célanire devient la productrice d'un discours du féminin qui dénonce le silence et qui assume la parole, placé entre le mutisme des femmes, elle-même étant enfermée dans ce silence, et le mimétisme de la parole de l'autre, représenté par les représentations que la communauté se fait d'elle. Parler, faire entendre sa voix, signifie dévoiler son corps et éliminer les tabous, les règlements. En même temps, prendre parole en son propre nom, c'est rendre «absent» le corps soumis, le corps de la mère, lui couper la parole qui répète

²⁸⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, «Comment se faire un Corps sans organes?», dans *Mille Plateaux*, p.190

les structures patriarcales et lui redonner le droit de parler en tant que femme-mère-sujet parlant. Cette écriture met en balance la multiplicité des identités féminines : la figure mythologique déconstruite de la mère prête à tout sacrifice, la bisexuelle et la lesbienne qui cherche l'identification avec une autre femme, mais aussi avec l'art, avec le destin social.

L'écriture s'ouvre à une économie signifiante féminine qui suit la métamorphose de la femme aspirant au statut de sujet parlant. La société réduit Célanire au statut d'objet de la parole dans une indifférenciation pré-symbolique, qu'on lit dans sa métamorphose vers l'animalité. Son devenir animal agit comme un agent de désémantisation qui détourne la logique du discours. Le sens est éparpillé entre la symbolique du sacrificiel féminin poussé à l'extrême, représentée par l'oblate, une syntaxe sexuelle questionnant la position de la femme dans le discours, qui se sert du corps hybride, monstrueux, producteur de mutations et d'altérité pour opérer la textuation subversive de la jouissance féminine à l'intérieur de la parole masculine, et le corps en tant qu'*imago* du métissage comme poétique de la relation²⁸⁹, qui s'oppose aux idéologies totalitaires fondées sur l'idée de corps idéal/unitaire/pur.

Les rapports sociaux qui s'établissent entre Célanire et les membres de la société, destinés à différencier, hiérarchiser et discriminer la femme, sont déconstruits à travers les représentations et les pratiques (attitudes, comportements et langage) d'une écriture postmoderne et expérimentale qui remet en cause les oppositions biologique/culturel, appartenance/devenir, corps/écriture.

1.3.2. Le corps mémoire

L'incorporation dans le texte

Les philosophes et les psychologues ont établi depuis longtemps des relations étroites entre les concepts de mémoire et d'identité personnelle. Cependant, s'il y a nombre de similitudes entre les deux concepts, il existe aussi des divergences qui caractérisent leur interdépendance. La corporalité représente une condition essentielle dans l'économie de la mémoire : le corps est traversé par la mémoire, il incarne la

²⁸⁹ Édouard Glissant propose l'idée d'un «devenir partagé» qui privilégie une identité rhizomatique où le Je se prolonge dans l'autre, *Poétique de la Relation*. (Poétique III) Paris, Gallimard, 1990.

mémoire (chez Cărtărescu c'est la mémoire génétique ainsi que la mémoire occulte, la pré-science, tandis que chez Maryse Condé il s'agit de la perpétuation des traditions) et pour l'effacer, le corps doit être lui-même déconstruit.

Le processus de subjectivation passe ainsi par la déconstruction du discours de la grande histoire, devenu norme, et par l'institution du soi primordial²⁹⁰ unique et conscient de sa corporalité ainsi que de ses expériences singulières. Le corps désirant, sexué, est un corps hanté par la mémoire acquise, d'une subjectivité socialisée, un corps investi de sens. Par la recherche d'une mémoire personnelle, le corps cherche à se libérer de toute signification. Dans ce sens, la relation du corps avec l'espace participent à la constitution d'une mémoire singulière.

Mircea Cărtărescu et Maryse Condé établissent une relation spécifique entre les trois pôles du devenir identitaire de Mircea et de Călanire : la mémoire, la mère et la parole (symbole de la connaissance, de la vérité, de l'authenticité). Cependant, chacun des auteurs adopte une position différente dans les rapports qui s'établissent entre ces trois axes qui constituent en même temps les agents de leur métamorphose. Pour l'auteur roumain, la relation avec la mère est une relation symbiotique, le corps de la mère constitue le lieu d'inscription de la trace, tel que souligné par Pierre Nora²⁹¹, et la parole trouve ses ressources de renouvellement dans cette relation mnésique qui le transporte jusqu'à la source de la vérité, qui est la connaissance. Pour Maryse Condé, le cheminement vers un soi authentique passe surtout par l'effacement de la mère dans l'acte mnésique, comme une forme de mémoire fracturée, qui empêche l'histoire de se perpétuer. Pour paraphraser Jacques Derrida, Maryse Condé oppose l'ontologie d'un

²⁹⁰ George Bataille souligne l'éloignement qui s'installe entre deux êtres « Nous essayons de communiquer, mais nulle communication entre nous ne pourra supprimer une différence première. Si vous mourez, ce n'est pas moi qui meurs. Nous sommes, vous et moi, des êtres discontinus [...] nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément [...], mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. Nous supportons mal la situation qui nous rive à l'individualité de hasard, à l'individualité périssable que nous sommes. », *L'érotisme*, Minuit, Paris, 1957, pp.19-21

²⁹¹ Pierre Nora établit l'existence des rapports subjectifs à la mémoire « La voie est ouverte à une tout autre histoire : non plus les déterminants, mais leurs effets ; non plus les actions mémorisées ni même commémorées, mais la trace de ces actions et le jeu de ces commémorations ; pas les événements pour eux-mêmes, mais leur construction dans le temps, l'effacement et la résurgence de leurs significations ; non le passé tel qu'il s'est passé, mais ses réemplois successifs ; pas la tradition, mais la manière dont elle s'est constituée et transmise » Pierre Nora, « Comment on écrit l'histoire de France ? », *Les Lieux de mémoire*, tome 3, vol. 1, Gallimard, 1993, p. 24.

sujet conscient de soi, à l'hantologie²⁹² représentée par l'héritage transmis à travers l'instance maternelle.

C'est dans ce point que ces auteurs se rencontrent : les deux discours questionnent la prise de conscience des récits individuels qui, sans nier l'histoire, dénoncent son décalage par rapport à la mémoire individuelle. Les deux personnages évoluent vers une sortie de la crise logocentrique qui fonde *différemment* le discours historique car ils engagent leur propre mémoire dans un processus de de-historisation, ou d'appropriation de l'histoire, car, comme le souligne Paul Ricœur « l'histoire est *notre* histoire, le sens de l'histoire est notre sens »²⁹³.

Les expériences mnésiques sont plus souvent la preuve d'une mémoire déficitaire, d'une mémoire fragmentée qui essaie de reconstituer l'absence ou de faire l'expérience subjective du souvenir. La permanence de soi, voisinant la conception ricœurienne d'identité narrative, naît chez Cărtărescu, dans la tension entre le récit de soi et la connaissance/vérité, dans une approche intériorisée du temps. Se trouver soi-même signifie refaire l'unité de son monde et, par la suite, l'intégrer dans le processus de son devenir, par la récupération des origines dans le récit de soi, ou encore, par ce que Johanne Villeneuve, en reprenant Francis Yates, nomme « l'art de la mémoire »²⁹⁴.

Malgré le changement profond d'identité qui se produit dans le cas de Mircea, il pense son être comme étant immuable « parce que *nous y sommes déjà* »²⁹⁵ et « parce que, de manière paradoxale et miraculeuse, *nous faisons partie* d'ores et déjà du mécanisme qui nous invente sans cesse »²⁹⁶. Dès lors, la relation à l'Autre s'inscrit dans un permanent mouvement de décomposition et recomposition des binarités pour refaire l'unité du monde :

²⁹² Jacques Derrida, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Ed. Galilée (1993)

²⁹³ Paul Ricœur, *A l'école de la phénoménologie*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1986, p. 34.

²⁹⁴ Johanne Villeneuve, « Le ventre du géant : Mircea Cărtărescu et la mnémotechnique », dans *Intermédialités*, n° 1, « Naître », printemps 2003 dir. Éric Méchoulan.

²⁹⁵ Mircea Cărtărescu, *Op.cit.*, p.265

²⁹⁶ Idem, p.265

Oui, nous possédons chacun un seul neurone, et l'humanité est un cerveau dispersé qui tente désespérément de recouvrer son unité. Alors, je me demande en frémissant si ce n'est pas cela le Jugement dernier et la résurrection : extraire le neurone de chaque humain qui fut, trier le tout, jeter les neurones non viables là où sont «les pleurs et les grincements de dents» et construire avec les neurones parfaits un nouveau cerveau, fantastique, universel, aveuglant, grâce auquel, inconscients et heureux, nous monterions un échelon de plus dans la fractale de l'Être éternel. Mais, les «non-viables»? Mais, l'esprit, l'âme et les sensations des criminels, des pécheurs? De leur côté ne formeraient-ils pas dans la géhenne un cerveau infiniment pervers, un monstre au vu duquel celui de Léonard, composé des parties les plus hideuses des créatures des ténèbres, aurait la beauté d'un archange?²⁹⁷

L'écrivain roumain déjoue la tentative historiographique communiste d'occuper la postérité par l'installation de l'amnésie spatiale et culturelle. Cărtărescu déconstruit toute référence réelle et place ses personnages dans un contexte où la géométrie variable des mythes, des croyances et des petites histoires réinvente la mémoire perdue. À la destruction de la mémoire par la démolition du centre historique de Bucarest dans une vision démesurée du Chef du Parti, à l'endoctrinement politique et la propagande antireligieuse, le narrateur pointe avec une ironie anecdotique le symbole de la nouvelle société communiste et dénonce dans les couleurs les plus sombres le spectre de cette destruction spirituelle :

Elle s'amusa un peu quand elle vit des Chinois. Ils construisaient le socialisme, eux aussi, avec leurs yeux bridés et leur large sourire obligatoire. Les Russes, en échange, avaient toujours l'air sévère et résolu. Une statue précédait invariablement les films soviétiques : celle d'un homme et d'une femme de bronze, lui un marteau au poing, elle une faucille. Ils avaient l'air de s'élançer, mais pour aller où?²⁹⁸

Le narrateur cherche une position i-référentielle par laquelle il s'invente une nouvelle identité et des nouvelles valeurs humanistes, en dialogue avec un Autre complètement transformé. Le discours cărtărescien exploite cette fonction pour contrecarrer l'effet de destruction de l'héritage culturel par l'histoire communiste. Il ressuscite les mythes et les légendes anciens et ramène des références culturelles étrangères à l'espace culturel soviétisé, pour retrouver une partie de son identité supprimée par la domination totalitaire :

²⁹⁷ Idem, pp.263-264

²⁹⁸ Mircea Cărtărescu, *op.cit.*, p.199

Il portait un casque de cuir, noir, à oreillettes, et brandissait un drapeau rouge qui flottait majestueusement derrière lui. Mais il avait beau le brandir haut, son drapeau, on apercevait dans le coin supérieur gauche la faucille et le marteau savamment croisés. Un alchimiste tel que Fulcanelli (hélas! en l'an de grâce 1955, où Maria retrouva Costel après leur brève idylle à Govora, l'occulte auteur du *Mystère des cathédrales* était mort depuis vingt-trois ans, aussi ne pouvait-il pas mirer sa tête ronde et sa moustache à la gauloise dans les vitrines des cinémas prolétariens de notre très cher Bucarest) aurait lu dans les deux symboles *l'unio mystica* du soufre et de l'hydrargyre, sous le signe tout-puissant du Pentagramme.²⁹⁹

Dans ces nouveaux mondes, les souvenirs se matérialisent et deviennent «[pareils] au squelette cristallin d'une aile d'oiseau ou, plutôt, de mammifère volant»³⁰⁰. Ils surgissent dans la conscience de l'auteur telle l'ossature d'un passé personnifié, dans une annulation temporelle et spatiale, dans un oubli du quotidien et de l'histoire en même temps :

Son humérus s'étendait de mon immeuble jusqu'à Bucur Obor, le radius et le cubitus bien soudés allaient d'Obor à Teiul Doamnei, d'où s'élançaient des phalanges d'une longueur excessive, prolongées par des fortes griffes. Quand je vis sur l'une d'elles une sorte de bague en or massif, je sus que je retrouvais (car découvrir, c'est se remémorer) la rue et la maison mystique de ma naissance!³⁰¹

Dans ce territoire liminal qui écarte tout ce qui est conventionnel et normatif, la mémoire n'est plus juste un acte de récupération; elle est aussi un processus ontologique qui permet la transcendance de l'être d'un niveau d'existence et perception à un autre. Le souvenir et le rêve agissent comme des lignes de fuite au niveau de la perception. Le corps humain devient une interface qui fait surgir d'autres mondes à l'intérieur de la machine socialiste et qui intercède leur passage dans le texte.

Chez Maryse Condé, le devenir de la subjectivité féminine se produit à travers le dialogue et le questionnement de la réalité corporelle, à travers la mémoire et la narration de soi. Célanire représente cette subjectivité transculturelle qui replace les catégories différenciées à l'intérieur d'elle-même et de sa corporalité. Sa mémoire est fragmentée, car elle vit dans la rupture avec la tradition naturelle et culturelle, dans la dynamique d'un entre-deux de l'hybride et du métissage. Ses racines sont en permanent mouvement, de

²⁹⁹ Idem, p.193

³⁰⁰ Idem, p.97

³⁰¹ Ibidem

même que sa subjectivité errante. Dans ce contexte, l'hybridité mise en scène par le personnage condéen représente un questionnement pertinent sur la relation entre la mémoire et l'histoire qui, selon Pierre Nora, définit les «lieux de mémoire», caractérisés par leur capacité de se métamorphoser ³⁰² et se recycler continuellement. Inscrite dans le paradigme de l'hybridité, Célanire, comme d'autres personnages de l'univers condéen – Tituba, Veronica – déconstruit le concept d'enracinement historique, qui met en avant la figure du Même, et propose un devenir transcolonial et donc, transculturel.

³⁰² Pierre Nora (dir), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, c.1984-1992.

II. Métamorphoses identitaires, illustrées par le discours de la chair/ la corporalité comme forme de subversion discursive

Dans les chapitres suivants nous analyserons les dispositifs sémiotiques et narratifs par lesquels la métamorphose fantastique de Ding Gou'er, dans *Le pays de l'alcool* de Mo Yan, et celle de Fevvers, dans *Nights at the Circus* de Angela Carter, procurent au discours identitaire les outils nécessaires pour se défaire de l'oppression du logos omnipotent de l'autorité communiste ou patriarcale.

Face au discours du Pouvoir qui cède la place au *logos* en tant que vérité et conscience de soi³⁰³, les personnages de Mo Yan et Angela Carter opposent une rhétorique corporelle du sujet qui revendique sa mise en présence. Car, selon Foucault, «le discours s'annule ainsi, dans sa réalité, en se mettant à l'ordre du signifiant»³⁰⁴, ordre dans lequel le sujet perd son authenticité. La rhétorique violente et parfois grossière du corps – le corps précaire de Ding Gou'er, le corps grotesque de Fevvers – trouve la vérité de l'individu écrasé par le mot d'ordre dans l'indicible, dans la manifestation pulsionnelle de l'humain. Dans les deux récits il s'agit d'un questionnement qui trouve son expression dans les représentations fantastiques, grotesques et carnavalesques de deux personnages. La similitude entre le discours fantastique et le discours idéologique pourrait être retracée dans l'affirmation de Jean Bellemin Noël : « la présence épaisse des mots masque l'absence des choses »³⁰⁵. Cette réalité est représentée dans les deux œuvres par la carnavalisation du corps, à travers une rhétorique axée principalement sur ses désirs, gestes et faiblesses, pour marquer ainsi l'élimination de l'individu en tant que présence physique du discours du Pouvoir.

Le roman de Mo Yan dénonce l'idéologie marxiste, forme hypocrite qui dissimule la pulsion instinctive de l'individu par l'idée, vue comme mensonge intellectuel, car, tel que spécifié par les propos de Jean-Marc Warszawski :

³⁰³ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Gallimard, Paris; 1971, pp. 50-51.

³⁰⁴ Idem, p.51

³⁰⁵ Jean Bellemin-Noël, «Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques», *Littérature*, 2, (1971), p. 112

Le marxisme est devenu une philosophie logocentrique, une philosophie de la formule vraie pour elle-même et non pas pour ce quoi elle renvoie. Ainsi, le concept de lutte des classes est devenu un de ces points de fuite de la pensée, une espèce de tiroir métaphysique, comme en possède toute philosophie idéaliste.³⁰⁶

Contre cette possession diabolique de l'homme par l'idéologie utopique, illustrée à travers l'image qui progresse de la gourmandise malade au cannibalisme, le discours corporel fait resurgir les tensions intérieures de l'individu et sa déshumanisation, sous l'impact de l'idéologie et de la pression collective, comme manifestation du Pouvoir.

Dans le roman d'Angela Carter, Fevvers tente la réappropriation d'une vision de soi par le biais d'une stratégie d'autonomisation du sujet qui devient énonciateur et énoncé dans son propre discours. Fevvers déconstruit l'espace identitaire féminin établi par le regard masculin par un renversement radical de perspective. La femme, assimilée à un objet sexuel ou/et esthétique, s'impose au regard masculin en tant que sujet esthétique du regard et capable d'assumer ses désirs et sa sexualité. Elle crée à l'intérieur des structures rigides de la pensée patriarcale un nouvel imaginaire qui transmet, à travers la représentation carnavalesque de la femme fatale/idéale, la représentation d'un corps percevant, d'une corporalité qui s'inscrit comme présence visuelle dynamique contre la parole figée.

Autant Fevvers que Ding Gou'er créent une sémiotique du corps déjeté/ détourné par le mot d'ordre. À travers les stratégies du discours carnavalesque, le corps transgresse la sémantique du discours idéologique et déstabilise les rapports entre le signifiant et le signifié. Ainsi, la posture chancelante de l'inspecteur ivre déconstruit l'image du personnage investi d'une mission historique. De l'autre côté, l'image ailée de Fevvers déconstruit une entière série typologique de femmes-objets créées par le regard masculin. Le clivage entre les concepts chair/viande/sexualité évacue la construction identitaire de l'ontologie du manque et l'inscrit dans l'immédiateté, dans la présence, à travers le droit de douter, de se questionner, de vivre l'angoisse. Le système monologique des deux discours, communiste et patriarcal, est brisé par le rire satirique de la vampe et du faux héros hollywoodien. La parole est annulée par la mise en discours de cette corporalité

³⁰⁶ Jean-Marc Warszawski, *Histoire et document (Essai)*,
http://www.musicologie.org/publirem/jmw/hd_07doute.html

aliénée qui écrit le soi de chair et de passion. Par la parodie des conventions modernes du dialogue, comme le badinage verbomoteur, l'obscénité du langage, les traces du langage idéologique parodiées, la franchise, l'insolence, les deux récits offrent une piste de réflexion sur les structures de la conversation et du dialogue qu'ils bousculent.

Le récit de soi, contrairement aux deux romans précédents, se construit par le biais du langage corporel, dans l'indétermination du corps humain, qui devient un masque dissimulant la vérité. La personne, en tant que masque créé par le langage, est déconstruite par le biais du désir pour dévoiler le corps. Les deux récits dénoncent, à travers la tension langage/désir, la fusion qui a été opérée par la culture entre la notion de la personne et celle du corps, et proposent le concept d'identité incarnée.

Dans ce qui suit, nous étudierons la problématique de la construction identitaire dans le contexte de la double métamorphose, thériomorphe et ontologique, en questionnant la rupture créée entre l'identité socioculturelle et le corps, et la nécessité d'inclure, dans le concept d'identité, la corporalité comme moyen expressif de subjectivation.

2.1. MO YAN

2.1.1. PRÉSENTATION DE L'ÉCRIVAIN

Né en 1956, dans la province du Shandong, Mo Yan (*celui qui ne parle pas*), dont le nom réel est Guan/Guo Moye, connaît un parcours sinueux, qui le met en contact avec la vie paysanne et celle de l'armée, avant de consacrer son temps à l'écriture, en 1981. Son premier roman, *Le Clan du sorgho* (1986), qui a inspiré le scénario du film *Le Sorgho rouge* (1987), a consacré Mo Yan comme un des écrivains importants de la Chine. Parmi ses quelques quatre-vingts romans, essais et recueils de nouvelles, les romans tels *La mélopée de l'ail paradisiaque* (1990), *Le Chantier* (1993), *Le Radis de cristal* (1985), *Les Treize pas* (1989), *Le Pays de l'Alcool* (2000), *Beaux seins, belles fesses* (1997), *Le supplice du santal* (2001), *Enfant de fer* (2004) et *Le maître a de plus en plus d'humour* (2005), lui ont valu la comparaison avec Gabriel Garcia Marquez.

L'écriture de Mo Yan, improprement considéré «a marginal root-seeking writer»³⁰⁷, appartient plutôt à la littérature des écrivains avant-gardistes qui ont subverti tout ce qui était sacré pour la génération révolutionnaire de l'époque Mao-Deng. Son discours, marqué dès le début par la dépolitisation du langage, est rapidement devenu l'espace des expériences dans lesquelles le sujet, tout en perdant son identité historique, sociale et politique, acquiert une subjectivité éclatée, décentrée et décorporalisée. Analysant ce phénomène parmi les écrivains avant-gardistes, même si elle exclut Mo Yan de cette catégorie, Jing Wang observe :

Although their carnivalesque self-exile in the imaginary takes various forms – a realm indistinguishable from the dream state and mirage (Ge Fei and Sun Ganlu), the hyperspace of violence (Yu Hua), the hallucinatory (Can Xue), the tautological mental maze (Bei Cun), the fabulous and the fantastic (Ma Yuan), and the personal historical (Su Tong) – they share with each other a common thematic interest in “the legendary”, “the dilapidated spectacle of history”, “violent death”, an unresolved complex involving the

³⁰⁷ Xiaobin Yang, *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, p.207

father, the paralogic of coincidence, and for Yu Hua and Ge Fej in particular, the sadistic urge to disembowel the human body (especially a beautiful female body).³⁰⁸

Caractérisés par une grande diversité thématique et discursive, les textes de Mo Yan – de *Sorgho rouge*, un des romans les plus importants de l’auteur, au *Pays de l’alcool* et aux derniers romans *Beaux seins, belles fesses* et *Le supplice de santal* – évoluent de la prédisposition pour l’idéalisation du passé héroïque vers un discours parodique et subversif. Son premier roman important, *Le Sorgho rouge*, s’inscrit dans cette vision glorieuse du passé. Il fait référence à l’expérience tragique de la guerre de résistance contre le Japon et dénonce la crise subie par la nation chinoise d’un ton légèrement nostalgique qui idéalise le passé contre le présent barbare. Le personnage principal est déjà placé au milieu des contradictions : il garde son aura de sujet historique, mais éprouve les ravages des désirs somatiques, ce qui le rend à égale mesure héros et canaille. Progressivement, l’écriture de Mo Yan développe un sens subversif qui apporte, à chaque nouveau texte, les stratégies postmodernes dans la dénonciation de l’histoire sanguinaire de la Chine et des comportements aberrants nés dans les nombreuses périodes de transition qui ont marqué le pays. L’écrivain chinois se penche avec le même intérêt, tant sur l’analyse des événements qui ont eu lieu au début du siècle, pour parler de la «révolte de boxers», que sur les nombreux moments de transition d’une étape à l’autre dans l’histoire communiste. Dans cette lignée programmatique, *Le pays de l’alcool* critique, avec une ironie sarcastique, la déshumanisation de masse pendant la période communiste et la transition vers l’économie de marché. L’auteur fait une réflexion sur la dégradation de la vie et sur la violence de la Chine post-1989, toutes deux reliées à la fonction sociale du vin.

Le Pays de l’alcool ou l’ivresse existentielle

L’élaboration du roman *Le pays de l’alcool* débute trois mois après les dramatiques événements de Tiananmen, au printemps 1989, et s’achève en 1992. Il s’agit d’une période caractérisée par l’insoumission envers le discours du Maître, la déconstruction de ce que Xiaobin Yang appelle «historical subjectivity (from which the political discourse derives) and representational subjectivity (from which the literary

³⁰⁸ Jing Wang, *China's Avant-Garde Fiction*, Duke University Press, 1998, p.11

canon develops)»³⁰⁹ et son remplacement par un nouveau paradigme non-canonique, qui privilégie la narration décentrée, la marginalité, le sujet fragmenté, etc. La dénonciation de la corruption nomenclaturiste et de la violence régnant dans la société se fait par le biais d'un discours subversif et critique, employant les stratégies postmodernes. Cette démarche déconstructive se poursuit à plusieurs niveaux discursifs. Ainsi, la réalité, relevant d'un ordre sociopolitique schizoïde, est renversée par la fragmentation chronologique, narrative, et par la présence d'un sujet lacunaire. De même, le discours postmoderne de ce roman, remplaçant la narrativité linéaire et homogène par fragmentation et l'autoréférentialité, est une parodie du langage de bois du régime communiste et, en égale mesure, de ses valeurs. Mo Yan s'attaque à la grandiloquence et l'incohérence du discours maoïste, qu'il déconstruit par l'emploi de gestes des plus démesurés : à l'agressivité du discours, cachée derrière les grands idéaux humanistes, il rajoute l'aberrance des actes contre l'être humain – le cannibalisme, l'alcoolisme et l'adultère. Dans la même logique, à l'excès discursif des officialités, le narrateur attache le registre distordu et fragmenté de la réalité. L'auteur problématise les archétypes narratologiques et les structures rigides de la langue, ainsi que l'idéologisation du discours. Engagé politiquement, le langage révolutionnaire est remplacé par un discours désengagé, subjectif, subversif et vulgaire. Au niveau de la subjectivité, l'instance narrative omnisciente est remplacée par l'instance auctoriale qui représente en même temps le narrateur et le personnage. La voix auto-ironique et l'autoréflexivité remplacent la voix sentencieuse au poids historique. L'examen autoréflexif du sujet narratif produit une critique socioculturelle, tissée autour du rôle du vin dans la décadence du sujet historique et de l'idéologie communiste.

Le dispositif discursif, très élaboré, est difficile à suivre, car l'auteur emploie différentes techniques d'écriture pour chaque plan narratif. Le récit, délibérément digressif, est divisé en trois discours distincts qui ont le même référent, mais des perspectives distinctes. D'un discours à l'autre, l'objectivité dans la représentation du réel se dilue et laisse place à un regard subjectif multiplié. Le texte poursuit les stratégies narratives postmodernes et sa structure hétéroclite renverse le paradigme narratif

³⁰⁹ Xiaobin Yang, *op.cit.*, p.11

moderne, monologique et unitaire. Le texte de Mo Yan présente aussi les qualités d'un discours méta-critique qui engage l'auteur/narrateur dans une réflexion sur l'acte d'écriture durant le régime communiste, qualifié par Li Yidou, son partenaire fictif de dialogue, de «réalisme cruel» caractérisant le socialisme révolutionnaire. Ce dispositif discursif, multiplié et replié sur lui-même, autocritique, illustre une technique postmoderne de mise en abîme de l'acte narratif.

La structure du *Pays de l'alcool* suit un mouvement circulaire des plans narratifs. Reliés entre eux par une correspondance qui prend la forme d'un métadiscours, le roman de Mo Yan et les nouvelles de Li Yidou ciblent le même aspect : les mystères de Jiuguo tissés autour de l'alcool.

L'architecture du roman reprend, à chaque niveau narratif, des éléments discursifs antérieurs. Consolidé de cette manière, le discours s'enrichit progressivement par l'accumulation d'informations sur les événements et les personnages des deux narrations. En même temps, la structure répétitive, caractéristique des productions postmodernes, produit une saturation de sens qui renverse la logique discursive et produit un effet carnavalesque de la narration.

Le plan métanarratif, qui suggère un ancrage autoréférentiel hypothétique, devient un métadiscours sur l'acte de la réception critique de l'œuvre littéraire, ce qui permet à Mo Yan de faire le point sur le paysage littéraire et critique de la Chine moderne. Occasionnée par la correspondance entre Mo Yan et Li Yidou, cette forme de métacritique remet en question autant la réception que l'acte même de l'écriture, de sorte que *Le Pays de l'alcool* se présente aussi comme un art du roman.

La correspondance entre Mo Yan, le narrateur, et Li Yidou, doctorant en alcool à l'université de Jiuguo et aspirant à la carrière d'écrivain, devient le point d'intersection entre le plan narratif principal, une fiction qui raconte le voyage de l'inspecteur Ding Gou'er à Jiuguo, et le plan narratif secondaire, représenté par les nouvelles de Li Yidou.

Après avoir abandonné Ding Gou'er dans une fosse au milieu de nulle part, écrasé par ses désirs incontrôlables, Mo Yan, l'auteur/narrateur, entre dans la nouvelle en refaisant le voyage de son personnage avec l'intention de lui trouver une fin meilleure.

Or, l'histoire semble se répéter et la «victime» sera cette fois-ci le narrateur en personne. Créer une narration fragmentée et ouverte relève de son intention de briser les canons littéraires de la modernité.

Mo Yan se sert délibérément de cet espace imaginaire, Jiuguo, quelque part en Chine, comme lieu d'action pour créer une zone indéterminée. Cela lui permet d'y attacher sans danger les actes criminels et corrompus de la nomenklatura ainsi que de briser tous les canons discursifs et identitaires. Le fantastique sert ainsi de mode de subversion du paradigme canonique de la modernité chinoise. La relation intratextuelle entre l'espace fictif (la ville où voyage Ding Gou'er) et l'espace réel (la ville de Li Yidou) transforme Jiuguo en lieu de l'incertain qui efface la frontière entre le réel et l'irréel. Cet espace liminal représente l'endroit parfait pour questionner les constructions identitaires à l'intérieur de l'espace idéologique communiste. Le recours au fantastique représente, pour beaucoup d'autres écrivains chinois, la seule possibilité de se prononcer contre cette idéologie sans être censurés³¹⁰.

2.1.2. Postmodernité et post-maoïsme

Aperçu du postmodernisme chinois

Le postmodernisme fait son apparition en Chine au début des années 1980, avec l'introduction, dans le milieu universitaire de Beijing, des textes appartenant aux penseurs occidentaux tels Fredric Jameson, Habermas, Derrida, Foucault, etc. La découverte de ces œuvres met fin à l'idéologie maoïste dans le paysage intellectuel chinois.

Durant les années 1990, le postmodernisme est devenu une notion fréquemment utilisée par les théoriciens chinois dans leur tentative de définir les transformations socio-économiques qui se produisaient en Chine. Considérée comme un pays du tiers monde, la

³¹⁰voir l'article «Mo Yan : paysan affamé, écrivain assoiffé de vérité» par Dominique Bari «On ne comprend pas toujours quels sont les ressorts de la censure. *Beaux seins, belles fesses* a en fait été publié en Chine en 1995, avec quelques coupures. Il a même obtenu un prix au Yunnan. Ce prix a déclenché les critiques. On a vu dans ce roman une réécriture de l'histoire officielle de la guerre civile entre le mouvement communiste et le Guomintang. Le livre a été retiré de la vente. Ce qui n'empêcha pas les copies pirates. *Le Pays de l'alcool*, édité en 1993, n'a en revanche eu aucun problème.» <http://www.humanite.fr/journal/2004-03-18/2004-03-18-390281>

Chine n'avait pas les conditions socioculturelles de la post-industrialisation ou du capitalisme transnational, les éléments clés du discours postmoderne.

La définition jamesonienne du postmodernisme, compris comme une logique culturelle du capitalisme tardif, a permis aux théoriciens chinois d'opérer avec des concepts différents dans le paradigme moderne-postmoderne pour remplacer les théories sur le couple capitalisme-socialisme émises par Hegel et Marx. Ainsi, le postmodernisme chinois, loin d'être défini dans les termes socio-économiques de la société de consommation globalisée, se définit plutôt comme un paradigme culturel qui réagit contre un discours politico-culturel.

En ce qui concerne la pertinence de la discussion sur le postmodernisme en Chine, les théoriciens ont parfois des positions antagonistes. Avant 1990, Wang Ning plaçait le postmodernisme dans une position auxiliaire, parce que les conditions socio-économiques du pays ne le favorisaient pas : «our country is still situated at the primary stage of socialism and the realization of the four modernizations is still a goal that needs much endeavor»³¹¹. Il ignorait que, pour Jameson, le capitalisme ne signifiait pas le sommet de la civilisation et que la situation économique n'était pas importante dans la définition des nouvelles conditions socioculturelles. Ainsi, le théoricien allait jusqu'à éloigner l'idée de l'apparition du postmodernisme en Chine vu les conditions spécifiques du postmodernisme occidental qui se caractérise par des traditions littéraires distinctes de la réalité chinoise. Cependant, à la suite des changements intervenus après 1990, il change son opinion et n'écarte pas l'idée selon laquelle le postmodernisme pourrait devenir le courant culturel prédominant en Chine.

Sur une position totalement opposée, un autre critique, Zhang Yiwu, considère que le postmodernisme, en tant que phénomène culturel global spécifique à la société contemporaine postindustrielle, s'impose aussi dans les pays du tiers monde, par la globalisation de la communication et de l'information.

Les théoriciens sont pourtant du même avis sur l'idée d'une modernité *révolutionnaire* qui remplace le socialisme révolutionnaire, relation tributaire aux macrostructures socioculturelles créées par l'autorité centrale du parti communiste.

³¹¹ Xiaobin Yang, *op.cit.*, p.233

Suivant cette logique, le caractère réactionnaire hérité par la postmodernité de la période antérieure s'inscrit dans la spécificité de la société chinoise :

In the present lexicon of the master discourse, the old concepts such as revolution, emancipation, socialism, and international communism are not replaced by but find their new variations in the new keywords of Chinese modernity such as *commercialisation*, *globalization*, and *transnational capitalism*. I argue that the latter set of terms, far from having dissociated from the revolutionary idea, retains the logic of revolutionary modernity – that is the radical change and progress of society – so as to justify its legitimacy.³¹²

Par ailleurs, Xiaobin Yang considère que le concept postmoderne devrait être discuté dans le contexte spécifique du pays, et qu'il serait inapproprié d'ignorer le paysage politique dans sa discussion. Ainsi, il invoque l'utilisation du terme «postsocialiste»³¹³, introduit par Arif Dirlik, comme «self-questioned and self-disseminated potential of the Mao-Deng socialist idea/ideal.»³¹⁴

Xiaobin Yang remplace le terme *postmodern* par celui de *post-Mao-Deng* : «it is inevitable for us to focus the study of Chinese postmodernism on politico-cultural mentality rather than material civilization.»³¹⁵ Si le postmodernisme déconstruit les grands récits de la modernité, le post-Mao-Deng subvertit le discours politique communiste.

What is inseparable from the literary idea of the modern is, therefore, not only the emancipatory politico-cultural agenda – the Mao-Deng regimes being its particular expressions- but also the formalistic literary paradigm as such, in other words, the mode of absolutizing and totalizing discourse. In this respect the complicity between literary modernity and politico-cultural totalization in the Mao-Deng regimes can be traced back to their common origin. As a literary paradigm, then, the Mao-Deng discourse that prescribes unified historical imperatives corresponds to the representational subjectivism in modern Chinese fiction to a great extent. It is the same subjectively centered totality and rationality that construct modernity in both sociopolitical arbitrariness and literary/aesthetic absoluteness.³¹⁶

³¹² Xiaobin Yang, *op.cit.*, p.234

³¹³ Arif Dirlik, Zhang Xudong, *Postmodernism and China*, Durham, Duke University Press, 1997, 374

³¹⁴ Xiaobin Yang, *op.cit.*, p.242

³¹⁵ Xiaobin Yang, *op.cit.*, p.235

³¹⁶ Idem, p.243

La plupart des critiques considèrent que la modernité chinoise est un phénomène assez inégal du point de vue spatio-temporel et culturel. Analysé dans les coordonnées spatio-temporelles, le discours de la modernité chinoise est hétérogène et instaure des différences entre le Sud et le Nord de la Chine. Cette période est marquée par l'hégémonie de deux discours distincts, l'époque maoïste et l'époque Deng. La première, marquée par le motif de la «fièvre culturelle», essaie de siniser le marxisme. Elle prend fin en 1979. L'époque suivante essaie, d'une manière aussi utopique que la période précédente, de donner une vision plus pragmatique à l'idéologie maoïste et de créer une économie d'envergure internationale.

La fiction de la période post-Mao manifeste une contradiction : après l'exorcisme du culte de Mao dans les années 1980, la littérature chinoise connaît un revirement de l'obsession maoïste qui influence le champ fictionnel chinois vers le milieu de la décennie 1980. Dans les textes des écrivains dont la mission était de faire la réforme littéraire et de rééduquer les masses (y compris les écrivains préoccupés par la «recherche des racines»), la Révolution Culturelle représente un idéal abandonné, traumatisant. La singularité ne se trouve pas encore de place dans l'utopie d'une société égalitaire.

L'individu se construit à l'intérieur du discours économique-hédoniste comme un être politisé, investi toujours de sa mission historique, portée à l'échelle nationale. L'être qui n'a pas le droit à l'autodétermination, complètement dénudé de lui-même, est censé contribuer à l'autodétermination d'une nation.

Les textes qui portent sur ce phénomène, désacralisé et marqué par l'ambivalence, oscillent entre historicité et fiction, entre tragique et absurde. La Révolution Culturelle prend la consistance schizophrénique d'un drame existentiel campé entre le désir et l'action, entre la réalité et l'imaginaire. Cette tension est responsable du chiasme énorme qui se produit entre la matérialité de l'existence et la quête spirituelle.

En 1987, l'École d'avant-garde (xianfeng pai) définit l'acte de l'écriture comme un acte politique marqué par l'anxiété, ou comme un acte de résistance contre le maoïsme. Pour cette nouvelle génération rebelle, le slogan à la mode est : «The burden of a nation is truly not as that of a singular 'I'»³¹⁷.

³¹⁷ He Xiangyang, 'Shenfu' yu 'lianzu' : Jianping xungenhou wenxue wenhua zhuti de liubian' (Fathers on trial and nostalgia for ancestors : Notes on the transformation of literary and cultural subjectivity after the

La période Mao-Deng est responsable de la création d'un sujet historique, conscient de sa mission dans le progrès de l'histoire, une identité «without any thought of self», «the spirit of absolute selflessness»³¹⁸, cohérent, stable et universel, pour lequel la liberté représentait le respect de la raison. Cette identité, asservie à l'histoire, est assimilée au destin de la foule uniformisée. À celle-ci, l'État-Nation sert d'unique conscience bâtie sur un système idéologique qui annule la singularité de l'être pour créer les grands récits du discours politique socialiste.

Après les événements de Tiananmen en 1989, quand des milliers d'étudiants et d'intellectuels ont été écrasés par les chars, une grande partie des intellectuels ont été obligés de quitter le pays (Tang Lizhi, Liu Zaifu, Liu Bingyan etc). Leur discours, engagé dans des réflexions historico-culturelles faisant le point sur la période moderne, est remplacé, après leur départ, par l'industrie culturelle qui se lance dans la production des genres appartenant à la sous-culture ou à la contre-culture. La littérature et les produits culturels se métamorphosent sous la pression de l'économie de marché. Les tabous de la culture élitiste sont brisés et, dans le paysage culturel, de nouveaux sujets s'imposent comme la sexualité, la prostitution, la violence et la corruption.

Dans ce contexte s'installe la crise des valeurs, qui commence par la crise de l'image de l'intellectuel. Obligé de se plier devant les exigences de l'économie du marché, cet éducateur des masses, personnification de l'indestructibilité de la culture chinoise, doit renoncer à son aura et descendre dans la rue pour gagner sa vie, ce qui ébranle profondément le système de valeurs des masses. Considéré auparavant comme un ouvrier culturel, sa subjectivité s'adapte au processus de transition de sa position de promoteur culturel au sein du parti communiste à une nouvelle identité sociale qui se définit par la résistance au contrôle bureaucratique et par son autonomie dans la relation avec les structures politiques.

La subjectivité post-maoïste se concrétise dans l'effort de l'individu d'arriver à une conscience de soi, de se redéfinir en tant qu'intellectuel autonome, autodéterminé et libre d'esprit. Intégrée à une identité collective totalisante, la crise identitaire se manifeste autant par rapport aux valeurs représentées par les changements de l'image des

root-searching mouvement), *Wenxue pinglun (Literary review)* 5 N(1992) p.41 cité par Jing Wang dans *China's Avant-Garde Fiction*, p.2

³¹⁸ Mao, *Selected Works*, 2 :337-38

intellectuels et par leur message, que par les rapports socio-économiques entre les individus. La société chinoise est progressivement érodée par l'immixtion des modèles occidentaux dans la culture, ce qui donne naissance aux conflits entre les désirs personnels et les normes socialistes. Le sujet dépersonnalisé, figé dans son rôle d'ouvrier à l'intérieur de la notion de classe, voit ses modèles et l'hégémonie sociale annulés, une fois les modèles occidentaux implantés dans l'imaginaire socioculturel.

Les actants de la culture sont maintenant appelés les «hooligans»³¹⁹ et un grand nombre d'éducateurs du peuple ont été remplacés par des gens sans études qui viennent d'espaces socioculturels marginaux. La littérature connaît un phénomène d'éloignement des anciens rapports établis avec «le centre». L'auteur renonce à son aura d'éducateur, l'acte d'écriture n'est plus un acte idéologique, mais un acte subversif qui abroge le langage académique pour chercher des ressources dans la langue de l'argot, la parodie, l'ironie, etc. Entre la culture officielle de centre et la sous-culture, s'établit une relation intertextuelle; le langage élitiste, idéologisant, devient sujet d'ironie, de parodie dans les productions artistiques des «hooligans».

Adoptant le point de vue de Jean-François Lyotard qui considère que les signes du postmodernisme se retrouvent déjà dans la modernité, Xiaobin Yang comprend le post-Mao-Deng comme un paradigme alternatif qui choisit des référents politico-culturels pour s'opposer au modernisme idéologique :

The post-Mao-Deng politico-cultural paradigm, I suggest, does not necessarily manifest itself chronologically after Mao's and/or Deng's reigns, just as postmodern cultural paradigm does not come out after the modern age but indicates a deconstruction of the modern paradigm from within.³²⁰

La rhétorique de la modernité, immobilisée dans les cadres rationalistes-matérialistes du régime totalitaire, constitue la plaque tournante de la postmodernité chinoise. L'individu postmoderne s'attaque à la déconstruction du sujet moderne au sein même de la rhétorique moderne : « Thus, a postmodern subjectivity is a self-questioning and deconstructive one, which breaches the absolute, rational, and totalistic oppression of both the politico-historical Mao-Deng and culturo-literary modern. »³²¹

³¹⁹ Sheryl WuDunn, « The World from China's Kerouac :The Communists Are Uncool», New York Times Book Review, 10 janvier 1993, 3, 23

³²⁰ Xiaobin Yang, *op.cit.*, p.243

³²¹ Idem, p.246

La déconstruction du discours centré sur l'économie matérialiste se fait de l'intérieur, par le dévoilement de l'éloignement entre le discours et la pratique socialiste. Le *sujet historique* et le *sujet représentationnel*³²² de la période maoïste, ayant le rôle de servir les impératifs de la grande histoire, sont remplacés par l'individu problématique postmoderne. Celui-ci est préoccupé à construire sa propre histoire dans un espace caractérisé par l'éclatement des valeurs, la fragmentation de la société et de ses normes, projetée sur le fond des transformations de la société postmoderne, de la mort des idéologies, du vide spirituel et de la dissolution des hiérarchies.

Une des voix postmodernes qui a créé une rupture par rapport au discours politisé, est celle de Can Xue qui propose une écriture subjective, proche de l'écriture de Mo Yan par la déshistorisation du personnage et par la violence dans laquelle l'humain est submergé :

But Can Xue is far from interested in delivering another antirevolutionary testimony. Her victims are all disembodied and dehistoricized, as is the origin of the violence with which they are afflicted. She draws us step by step to the killing field located in the psyche of anonymous, historically unidentifiable victims. Hers is a vicious circle that always brings us back, after a journey through the savage imagery of schizophrenia and cannibalism, to the same closure - the cemetery of the mind. Eternity reappears in the form of the blustering vortex of violence.³²³

Pour dénoncer la voracité identitaire du régime, les intellectuels vont chercher, dans la culture pré-maoïste et dans la contemporanéité occidentale, les traits définissant un être libre en dehors des canons politico-culturels de la période Mao-Deng. Le discours postmoderne offre une vision éclatée de l'être, révolté et révolutionnaire dans sa quête de liberté, décentré et déshumanisé, déconnecté symboliquement de l'univers politisé de la période moderne. La société consumériste, par le développement des marchés (biens, services, information et industries culturelles), crée un individu aux désirs aiguisés et une subjectivité modelée dans la diversité et la multitude, adaptée à la globalisation et à la commercialisation :

³²² Cf. Marston Anderson, cité par Xiaobin Yang, p.11

³²³ Jing Wang, p. 5-6

L'individu postmoderne présente, en revanche, des contours indéfinis. Obéissant au principe des sincérités successives, il est en état de vagabondage affectif, idéologique et professionnel. L'individu d'aujourd'hui est devenu fluide, éparpillé. Il n'hésite pas à virevolter d'une tribu à l'autre, et ses attitudes se fragmentent en fonction de ses aspirations, de ses émotions du moment. Guidé par la revendication du droit d'être absolument soi-même, il multiplie des comportements qui pouvaient auparavant sembler contradictoires : banquier le jour, raver le soir !³²⁴

Découvrant le plaisir d'écrire pour l'amusement, les avant-gardistes, tels Ma Yuan, Yu Hua et Ge Fei, renversent le poids d'une conscience anxieuse qui avait accablé pour une longue période les intellectuels chinois dans leur désir de jouer le rôle de missionnaires politiques. La nouvelle génération avait banni autant le rationalisme politique que la recherche des racines transmise de génération en génération, de Shen Congwen à Wang Zengqi et ensuite aux écrivains de la période 1980 - 1987.

Les avant-gardistes font sentir leur présence pendant le déclin de la période utopique et la propagation massive des concepts relevant de la réforme politique et de l'économie de marché. Leur critique envers la Révolution Culturelle se produit par l'exploitation exagérée du thème de la violence, métaphore éloquente pour décrire cet événement. Leur écriture était vue comme une impiété envers l'histoire. Les avant-gardistes, déçus par ce que l'époque de l'héroïsme et de l'humanisme des années 1980 leur a offert, expérimentent alors un discours subversif employant un langage de la «depression of the creativity»³²⁵, dont le sujet manque de racines, de mémoire, de substance et de sens. Selon Jing Wang, la tension entre les générations littéraires s'exprime de cette façon : «The pure consumption of violence as an aesthetic form was inconceivable, and not surprisingly, utterly sacrilegious, to survivors of turbulent historical trauma».³²⁶ Ainsi,

The avant-gardists were oblivious to all taboos, of course, having practiced the art of blasphemy to such near perfection that by comparison even Mo Yan's parade of

³²⁴ Nicolas Riou, *Pub Fiction. Société postmoderne et nouvelles tendances publicitaires*, Ed. d'Organisation, 1999, p. 53

³²⁵ Jing Wang, *op.cit.*, p.3

³²⁶ Idem, pp.4-5

scatological imagery appeared tame. The antihumanist imagination of brutality in a typical scene from '1986' is a hair-raiser by all standards.³²⁷

La recomposition de l'identité postmoderne autoréflexive, fragmentée et décentrée se fait dans une société excessive et sans limites. Cette subjectivité nouvelle, qui caractérise également le personnage de Mo Yan, se produit entre le vide intérieur, né de la difficulté d'individuation et une réalité sociale mouvante, dans laquelle l'individu est objectualisé.

L'auteur essaie de trouver quelques axes constituants de l'être humain pour remettre en perspective de possibles réflexions sur la constitution d'une identité humaniste en dehors des canons sociopolitiques, sans toutefois proposer de solution en échange. Le personnage, dont l'existence se profile à travers la tension créée entre le maoïsme et le modèle occidental, mue à l'intérieur des espaces hybrides et emprunte des éléments mythologiques et oniriques afin d'être intégré dans le bourdonnement d'un réel pour le moins grotesque.

Dans la partie qui suit, nous nous proposons d'examiner la perception de ce devenir identitaire, associé par Mo Yan à un nomadisme physique/spatial, et de questionner par cela l'image figée de l'être humain dans les structures rhétoriques du discours idéologique, qui intègre le «je» dans le «nous» et qui fragilise et aliène le sujet. Nous proposons ainsi l'analyse du discours de Mo Yan sous l'angle de la métamorphose intérieure de l'inspecteur durant son voyage à Jiuguo, parcours qui touche la géographie spirituelle et intellectuelle de l'être à la confluence de deux régimes sociopolitiques et culturels: la société maoïste et l'économie du marché.

2.1.3. La métamorphose comme voyage

Le voyage, le nomadisme, la métamorphose

Dans le roman de Mo Yan, certains thèmes sont reliés entre eux : le voyage, la sexualité et la gourmandise (suggérée dans le roman par la consommation de viande et

³²⁷ Idem, p.5

d'alcool) qui dégénère en cannibalisme. Ils concourent ensemble à la subversion de la rhétorique socialiste et à la déconstruction de l'individu omnipotent et omniscient créé par l'idéologie maoïste. Ces thèmes fonctionnent comme le double tranchant d'un couteau : outils pour une critique contre les vices qui nuisent au communisme, ils participent en même temps à la subversion de cette idéologie.

Le thème du voyage dans un pays imaginaire permet à l'auteur de s'attaquer à l'injustice et à l'absurdité du régime maoïste ainsi qu'à la décadence de la nouvelle société, emportée par les promesses de l'économie du marché. Il donne aussi à l'auteur l'occasion d'explorer les espaces transgéographiques, transculturels et transtemporels situés en dehors de l'idéologie communiste, comme éléments constitutifs de l'identité.

Pour se situer dans cet espace *trans*, le sujet doit se libérer des rapports qui le circonscrivent à la normativité - le langage, le gestuel, la pensée. Par son idéologie qui vise la création d'une identité collective, le totalitarisme situe le sujet dans une position minoritaire. Contre une langue dominante, celle du pouvoir, l'individu est obligé de trouver une langue étrangère, afin de devenir nomade, selon l'expression de Deleuze et Guattari, dans sa propre langue.

Cette distanciation de la langue normative, idéologique, est une façon de créer des lignes de fuite qui décentreront le sujet vers un devenir-animal. Elle se produit à partir du langage, qui asservit, pour s'emparer du corps, qui est l'asservi, et prend l'aspect d'un voyage initiatique, où chaque étape, marquée par la violence, la barbarie, la pulsion, représente une transgression figurative qui renvoie à une transgression ontologique. Ding Gou'er voyage dans un espace caractérisé par l'ambiguïté, à la limite du réel et du fantastique, du logique et de l'irrationnel, de la tradition communiste et du renouveau économique. Ses expériences sont reliées à la langue, dans son étrangeté par rapport au *Dasein* et à la corporalité. Car le langage devient l'espace qui sépare l'être de son être biologique et qui le rend être gouvernable. *Le Pays de l'alcool* met en place une discoursivité transgressive situant au centre de ses préoccupations le questionnement concernant une nouvelle identité, qui refuse de se circonscrire aux canons communistes et à la culture consumériste occidentale. L'une des stratégies utilisées est l'emploi de l'intertextualité qui permet au langage de situer le sujet dans une position «in-

between»³²⁸, renvoyant au nomadisme intérieur, qui permet le décodage du langage idéologique à travers des discours provenant d'un autre temps, d'une autre tradition ou d'une autre culture.

Parmi les textes qui inspirent le niveau parodique dans le discours de Mo Yan, se trouve le roman *Voyage en Occident*³²⁹ ou *Xiyouji*, de Wu Cheng'en, l'un des plus beaux récits chinois de voyage, publié pour la première fois au XVI^e siècle. Il relate le voyage, entrepris par le bouddhiste chinois Hiuan Tsang en Inde, pour trouver les livres sacrés, récit qui renvoie entre autres au cannibalisme. L'auteur raconte les épreuves auxquelles sont soumis les personnages partis à la recherche des soutras. Le voyage de Ding Gou'er réitère certains de ces motifs, mais il est loin des exploits héroïques présentés dans le *Voyage en Occident*. L'inspecteur échoue à chaque épreuve à laquelle il est soumis. Ses désirs l'emportent au-delà de sa conscience et il oublie le but de sa mission autant que son rôle historique (éclaircir le mystère des mangeurs d'enfants). Cela fait que sa trajectoire, loin de suivre une graphie ascensionnelle, intellectuelle et spirituelle, devient une descente en enfer, représenté symboliquement par ses désirs charnels et les mines de Jiuguo.

2.1.3.1. La zone liminale de l'être humain

Le schéma conceptuel du voyage initiatique, élaboré au niveau narratif par Arnold van Gennep, rejoint le concept de liminalité, tel qu'énoncé dans les études d'Edward Said et d'Homi Bhabha, qui est mis en relation avec le concept culturel d'hybridité. La discussion des deux perspectives nous offre un outil comparatif entre le voyage spatial et celui identitaire de Ding Gou'er. Les deux parcours, soumis à des épreuves initiatiques, soutiennent la métamorphose de l'inspecteur.

En général, le thème du voyage dans la littérature fantastique est relié aux essais initiatiques propulsant le héros vers d'autres étapes dans son parcours, par une série

³²⁸ Pour Homi Bhabha, le liminal est une étape de transition entre deux positions identitaires fixes, «in-between», un espace où l'hybridité culturelle peut se produire en dehors des contraintes culturelles, des canons et des hiérarchies. Cette précision nous permet de voir dans la société de Jiuguo un lieu de transition du sujet idéologique chinois d'une étape à l'autre, un «entre-lieux», un espace transculturel, transgressif, etc, dans Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. London ; New York: Routledge, 1994

³²⁹ Idem, p.212

d'épreuves destinées à lui révéler les secrets de l'évolution spirituelle et intellectuelle. L'errance, la confrontation aux dangers physiques, psychologiques et psychiques font partie du devenir de l'être humain. Cependant, dans la littérature traditionnelle (voir par exemple le *Voyage en Occident*) et même dans la littérature moderne, les épreuves initiatiques s'identifient à l'endurance physique ou psychique et surtout à la capacité de jugement du héros.

Dans la narration de Mo Yan, ces expériences s'attaquent aux valeurs humaines et aux constructions culturelles et idéologiques du sujet. Durant son voyage, l'imaginaire communiste de l'inspecteur est profondément ébranlé par une réalité convertie aux valeurs de l'économie du marché, qui ne garde que les apparences de l'ancien régime.

La mission de l'inspecteur suit un parcours parsemé de tentations : l'adultère, la gourmandise et la violence. Sur le plan géographique, Ding Gou'er voyage entre la capitale, centre de résistance des valeurs maoïstes, et la périphérie, à Jiuguo, où les nouvelles idées capitalistes sont sur le point de modifier complètement le paysage politique.

Ce parcours est un prétexte pour dévoiler la dimension intérieure du sujet *communiste-en-transition-vers-l'économie-du-marché*, soumise à de profondes tensions dans le contexte des changements sociopolitiques et culturels de la Chine post-maoïste.

Les images oniriques subvertissent l'image du réalisme socialiste et deviennent le véhicule parodique de la chute de Ding Gou'er, de son statut de sujet historique, du modèle d'héroïsme, dans l'enfer du monde matériel représenté par la gourmandise des gens de Jiuguo. Quitter la capitale représente un départ absolu, marqué par la perte totale des références, qui laisse présager une crise d'identité. Jiuguo est l'espace des secrets et des mystères qui attendent d'être élucidés. Il constitue la ligne de séparation et, par cela, une relation en tension entre ce qui veut percer l'ancien ordre et ce qui ne veut pas être révélé, entre les espaces extérieurs et intérieurs. L'expérience humaine est elle-même ce lieu jalonné par des lignes de partage, visant des états intérieurs qui désignent certaines crises d'identité. Le voyage intérieur se caractérise par les mêmes moments de transition que le voyage extérieur, tels que proposés dans la théorie sur les espaces « liminaux » d'Arnold van Gennep dans *Les Rites de passage*. Inspiré par la binarité sacré/profane et par le concept d'espace « liminal » dans la théorie de Victor Turner, van Gennep décèle

les trois étapes des rituels de transition dans l'existence des individus. Elles représentent des lieux de transformation entre les différentes étapes de séparation et de réintégration à un certain état. Dans la perspective donnée par le théoricien, l'espace liminal indique un moment d'ambiguïté, une posture marginale et un état de transition entre l'ancien et le nouveau monde dans lequel l'individu sera incorporé.

Le voyage de l'inspecteur débute par une initiation aux meurtres rituels des enfants contrairement à la quête traditionnelle des valeurs «sacrées» comme «l'idéal, la justice, le respect, l'honneur, l'amour»³³⁰. Le narrateur fait référence aux actions violentes contre les jeunes qui se sont révoltés à Tiananmen en 1989, et dans un sens plus général à l'annulation identitaire du peuple chinois. Il parcourt la «zone préliminaire», ou avant le seuil, située dans le monde réel. Cette étape coïncide avec le déplacement de Ding Gou'er dans le plan du réel, de la capitale à Jiuguo. La «zone liminaire» ou le seuil, lieu de transition entre le monde réel et le monde surnaturel, coïncide avec le banquet organisé par les représentants de la mine. La «zone postliminaire» ou après le seuil, est un espace situé dans un monde inconnu et surnaturel, un «autre monde»³³¹ qui correspond aux déambulations de l'inspecteur dans un univers illogique et irréel. Cet univers illogique est représenté en plan réel par l'arrivée à Jiuguo, par les descentes successives dans la mine, dans la rue, dans l'appartement de Jin Gangzuan, et par la chute finale et fatale dans la fosse septique.

La première étape débute au moment où il est investi de la mission de trouver la vérité concernant la consommation d'enfants à Jiuguo. Dans l'esprit de l'idéologie socialiste, le raisonnement de l'inspecteur et son esprit critique sont clairs et objectifs; celui-ci se questionne sur les injustices de la société et agit en héros exemplaire de la société socialiste :

Repensant aux ordres que les femmes venaient de lancer : «Tenez bien la corde! Ne la lâchez pas!», Ding Gou'er sentit monter en lui une colère incoercible. Quelle blague! pensa-t-il, puisqu'ils sont attachés, comment pourraient-ils lâcher la corde?³³²

Renversée par l'image carnavalesque d'un aventurier irresponsable, son aura de héros sera rapidement ruinée : «Malgré les lourdes responsabilités qui reposent sur ses épaules,

³³⁰ Mo Yan, *Le pays de l'alcool*, p.420

³³¹ Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, Chicago, University Press, 1960, pp. 10-11.

³³² Mo Yan, *Le Pays de l'alcool*, p.26

un bon inspecteur ne peut pas opposer les femmes et ses lourdes responsabilités, elles en font partie.³³³ »

Le narrateur introduit progressivement dans le discours le concept de corps dans ses variantes de chair/viande/sexualité, à travers l'image de la femme comme objet sexuel et (re)producteur, ainsi que par le biais de l'image grotesque des enfants ressemblant aux brochettes de mouton et renvoyant autant au cannibalisme qu'à l'annulation identitaire.

Dès son arrivée à Jiuguo, sa détermination de trouver les coupables s'estompe derrière l'ironie, l'ambiguïté et la subjectivité du discours. Cet espace fonctionne comme pivot entre la réalité et le fantastique. Toute sa logique est renversée et le monde autour de lui dégénère vers une fin absurde, dans laquelle la raison est remplacée par l'immoralité. La descente dans la mine est l'équivalent de la zone liminaire, qui fait le passage entre le réel et le fantastique.

La consommation du plat, qui, par sa similarité avec un enfant, introduit la logique de l'irrationnel, amorce l'étape «postliminaire» dans le voyage de l'inspecteur. La ressemblance est si forte que l'inspecteur n'est plus sûr si sa perception est juste ou si le talent du cuisinier égale la réalité. Cette ambiguïté fait facilement basculer le monde réel dans le fantastique. Abandonné par sa conscience, Ding Gou'er perd complètement le contrôle des événements qui s'ensuivent.

Le voyage de l'inspecteur, loin d'être mimétique, pourrait être interprété comme l'allégorie d'une progression/régression physique ou spirituelle dans une temporalité subjective et une topographie aux frontières du réel et de l'imaginaire. Dans son cas, ce cheminement est le produit d'un dialogue constant entre un imaginaire idéalisé et un réel abject inscrit dans les canons socialistes. L'identité de l'inspecteur est pleine d'ambiguïtés; il est le héros du Parquet, investi d'une importante mission, mais en même temps incapable d'agir pour accomplir sa mission, troublé par ses désirs.

En outre, si le but du voyage est de sauver la nation, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'un voyage intérieur qui changera profondément Ding Gou'er. Le voyage, vu généralement comme un «itinéraire vers le centre» de soi-même après un «détour par

³³³ Idem, p.12

autrui»³³⁴, s'inscrit dans une dialectique ontologique, par tout ce que lui apporte la dynamique de la rencontre avec l'Autre. Cette expérience représente pour Ding Gou'er la découverte d'un soi fragmenté dans la relation avec soi-même et avec l'autre. Son manque de conscience va l'amener à l'oubli des responsabilités et, au lieu de grandir, de devenir un homme capable d'affronter l'autre et de servir ses fonctions sociales et historiques, il ne fait que descendre dans l'enfer de la gourmandise, de l'alcool et de l'adultère. Ding Gou'er est entraîné dans une aventure dans laquelle le corps est séparé de sa conscience et le sujet est fragmenté.

Présenté au début comme un déplacement dont les repères spatio-temporels sont réels, le voyage s'insinue à l'intérieur de l'être et suit une géographie fantastique de la conscience et du désir. L'être et son double, le narrateur et son personnage, se rencontrent à l'intersection des deux mondes, la réalité et la fiction, dans un temps qui traverse la mémoire alimentée par l'inconscient collectif des légendes taoïstes et des slogans maoïstes. Séparé de sa conscience, le corps n'est plus qu'un *alter ego* devenu un territoire désert (un espace vidé de soi) en rupture avec l'autre et en opposition à lui-même.

Le fantastique, doublé par le discours postmoderne, annule la logique du sens et transforme la quête de l'inspecteur en spectacle grotesque. Non seulement Ding Gou'er perd son regard objectif après qu'il ait eu l'impression d'avoir consommé la chair de l'enfant, mais ses désirs l'éloignent également définitivement de sa mission, de telle manière que le voyage tourne en parodie. Le désir fonctionne comme une forme d'expression déterritorialisante. Ses tentations l'amènent à un éloignement de soi et à une transformation intérieure qui évacue les valeurs traditionnelles, mais sans en proposer d'autres en échange.

Nous nous proposons, dans ce qui suit, d'analyser le discours de Mo Yan sous l'angle de la métamorphose intérieure de l'inspecteur circonscrite à un espace qui est de l'ordre spirituel et intellectuel et qui est influencé par deux régimes sociopolitiques et culturels: le régime maoïste et celui de l'économie du marché.

³³⁴ Cf. Salah Stetié, dans *Travel Writing and Cultural Memory — Écriture du voyage et mémoire culturelle*, Maria Alzira Seixo (ed.), Rodopi, Amsterdam — Atlanta GA, 2000,

2.1.4. Déconstruction idéologique et devenir animal

Devenir inhumain

Le devenir inhumain fait référence aux traits déshumanisants, diaboliques, des individus sous l'impact de l'idéologie qui, à force d'exclure la subjectivité dans la construction identitaire, laisse place à des identités schizophréniques nées dans la futilité de la réalité sociopolitique.

Le roman cible principalement l'identité de l'inspecteur, mais d'autres personnages, en arrière-plan, changent également d'identité sous le fardeau du discours maître. Leurs identités sont surprises ensemble dans le processus de transformation, car, dans la société communiste caractérisée par l'égalité entre individuel et multiplicité, l'individu s'efface à l'intérieur des masses. Ainsi, une métamorphose entraîne nécessairement un processus de transformation générale, comme dans le principe du domino.

L'entrée dans la réalité de Ding Gou'er se produit à son arrivée à Jiuguo, moment où les conditions précaires de son voyage se superposent à la violence langagière de la femme chauffeur et de ses concitoyens. Les conditions de voyage et de la route «creusée de fondrières qui ralentissaient la marche du camion dont les amortisseurs lançaient de terribles grincements»³³⁵ ironisent le discours maître qui promet un bel avenir à la nation.

Dès le début de la narration, la violence verbale : « le chauffeur injuriait à la fois la route et les hommes; ces paroles très grossières, sortant de la bouche d'une assez jolie femme, relevaient de l'humour noir»³³⁶ montre la décadence de la société, les tensions de pouvoir entre ses membres, et constitue un préambule aux futurs événements qui épiceront le parcours de l'inspecteur.

La société est formée par des dispositifs de pouvoir agencés selon la volonté du maître. Ces dispositifs de pouvoir sont constitués par les institutions du Parti, les entreprises et par des personnages influents, qui s'insèrent à l'intérieur de ces structures grâce à l'économie du marché. Ils sont, selon Deleuze, pris dans des agencements de

³³⁵ Mo Yan, *Le pays de l'alcool*, p.11

³³⁶ Idem.

désir³³⁷ qui contient aussi des points de déterritorialisation. L'individu devient ainsi, un être assujéti non au pouvoir de l'État, mais au désir, un être soumis au primat des pulsions primaires. À son arrivée à Jiuguo, Ding Gou'er est conduit à la mine, directement au banquet organisé par Jin Gangzuan, le secrétaire du comité de la propagande du Parti. La descente dans la mine correspond à son déclin en tant qu'humain, surveillé par les gens du parti. L'image de l'inspecteur, conduit dans les galeries souterraines, est doublée par celle de l'individu qui descend en compagnie des initiateurs, dans la zone viscérale de l'être humain, image des pulsions primaires. Ses initiateurs sont des individus dépersonnalisés et sans nom, «Tête-en-brosse», la femme chauffeur, les filles en rouge, etc. Par contre, le secrétaire du Parti porte un nom, Jin Gangzuan, (re)producteur du discours maître et aussi Yu Yichi, individu hors norme, pour marquer la différence entre producteurs et produits du discours. Ding Gou'er fait ce cheminement entre l'état de lucidité et d'ivresse et choisit chaque fois la voie de la corruption, détournant ironiquement le langage idéologique : «Vous avez bien le temps, buvez, si nous y allons dès le premier verre, je risque de perdre mon emploi. On doit toujours faire les bonnes choses deux fois.»³³⁸

Ceux qui conduisent l'inspecteur du Parquet vers sa propre ruine sont eux-mêmes des individus agressés par l'idéologie maoïste. Son discours uniformise les identités, manipule l'activité intellectuelle, abuse la maternité et la féminité, impose des normes morales aberrantes. Le trauma psychique irradie au niveau physique, la violence qui s'insinue dans la pensée de l'inspecteur ressort en dehors comme dégradation des attitudes et de l'apparence physique. La déterritorialisation, selon la formulation deleuzienne, se produit à travers le désir et attire de nouveaux agencements : le Parquet, le comité de la propagande, la direction de l'usine, l'Institut de cuisine, l'auberge de Yu Yichi.

La dynamique entre soi et l'Autre est régressive, et le soi est annulé par l'intérêt collectif et par ces agencements dans lesquels le désir mène le jeu. Sous l'effet du désir et de la peur, l'inspecteur s'éloigne de ses repères cognitifs et moraux, son corps se

³³⁷ Gilles Deleuze, *Désir et plaisir*, Le texte est une lettre de Deleuze à Michel Foucault, datant de 1977 (*La volonté de savoir* date de 1976), et composée d'un ensemble de notes (de A à H). Paru d'abord dans *Le magazine littéraire*, n°325, octobre 1994, et repris dans G. Deleuze, *Deux régimes de fous*, Minit, 2003. <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1353>

³³⁸ Mo Yan, *Le pays de l'alcool*, p. 28

transforme en «machine-désirante»³³⁹ coupée de sa conscience métamorphosée en papillon :

Le bras de Ding Gou'er qui tenait l'arme commençait à faiblir. Le canon baissait peu à peu. Sa vue se brouilla, le beau papillon qui s'était rétracté dans sa chrysalide sortait de nouveau, une sensation de terreur lourde comme un roc énorme pesait sur ses épaules, il sentait qu'il vacillait, ses os menaçaient de se déliter à tout moment, devant lui s'étendait une mare d'eau boueuse insondable, dégageant une odeur fétide, c'était la fin si l'on y tombait, un malheur infini.³⁴⁰

Une fois sa confiance ébranlée, l'inspecteur plonge dans la mare des désirs et tentations. La buverie au banquet représente le début de sa déchéance, le point de déterritorialisation. Jouant avec la tendance généralisée de la société vers l'excès, le secrétaire de la propagande se sert de son art persuasif pour susciter les remords de l'inspecteur, une forme dissimulée d'agression identitaire,

-Je vous prie, camarade Ding, ne faites pas de manières!

Ding Gou'er examinait ce bras, en proie à la plus vive inquiétude. Il est vrai qu'il ressemblait beaucoup à un gros morceau de racine de lotus, mais davantage encore à un bras véritable. Son goût était envoûtant, assez proche, il est vrai aussi, de la saveur sucrée de la racine de lotus, mais son parfum lui était en revanche totalement inconnu. Commençant à ressentir quelques remords, il rangea le pistolet dans son porte-documents.³⁴¹

et pour lui inculquer le sentiment de culpabilité : «-Parfait, le camarade Ding Gou'er et nous faisons cause commune, vous avez mangé le bras d'un petit garçon!»³⁴². Le doute qu'il sème dans l'esprit de l'inspecteur s'avère un outil répressif efficace d'inclusion dans le système. Une fois participant à cette orgie cannibale, l'individu est absorbé dans les interstices du mécanisme d'asservissement, il perd son intégrité et son droit d'être différent.

L'inspecteur tombe dans la ruse de sa propre excessivité, se laissant accabler par ses sens excités : « Ses papilles gustatives acclamèrent à l'unisson, les muscles de ses joues se contractèrent, de sa gorge jaillit une petite main pour s'emparer aussitôt de cette

³³⁹ Deleuze et Guattari, 1980, p.291

³⁴⁰ Idem, p.106

³⁴¹ Mo Yan, *Le pays de l'alcool*, p.111

³⁴² Idem, p.112

chose. »³⁴³ L'image de la conscience séparée de son corps soûlé, est une allégorie de l'opposition des individus, des intellectuels en particulier, aux crimes et aux abus du système. Elle amorce en même temps le devenir-animal de Ding Gou'er, à l'intérieur de son devenir monstre. Mo Yan suggère que la domination fonctionne uniquement au niveau des apparences, qui deviennent monstrueuses sous l'effet du désir. Le corps devient un masque vide et l'individu rétrécit à l'intérieur de sa conscience. C'est dans la conscience de Ding Gou'er que le refus des normes se produit. C'est un devenir-animal et en même temps la déterritorialisation de l'individu assujetti.

En tant que masque, son corps sert comme outil de parodie, de dénonciation de la dépravation et de l'iniquité sociale. Son voyage tourne au grotesque et l'inspecteur devient le pastiche du héros communiste qui sauve toujours le peuple. Ding Gou'er échoue dans toutes les épreuves qu'il rencontre sur son chemin. L'aventure avec la femme chauffeur complète le registre de son déclin et ironise ses aptitudes d'amant. Sa rencontre dévoile une autre facette des agressions infligées par le système contre les femmes. Le narrateur rapproche, par le biais du désir, la femme et l'alcool, en transférant sur la femme les fonctions cathartiques de l'alcool.

Le parti, converti dans l'autorité que Jin Gangzuan exerce sur sa femme et sur les habitants de la ville, acquiert une fonction phallique. Le discours du maître se superpose au discours du père et le secrétaire du parti devient le performeur de ce discours, c'est lui qui prononce la loi et qui opère des mutations dans le savoir du peuple. Il impose sa propre voix comme loi. Le régime totalitaire double, dans ce récit, le régime fantastique par l'ambiguïté des personnages. Dans leur vie privée, les individus portent le visage d'êtres humains ordinaires, parents, maris, femmes ou amis, menés par des sentiments de joie, de colère et d'amour. Ils se déshumanisent sous l'effet des principes du Parti qui transcendent le sentiment d'humanité et se placent au-dessus de la nature humaine et des sentiments. Ainsi, les valeurs humaines deviennent relatives alors que les principes du Parti deviennent absolus, au-delà de tous les doutes et de tous les défis.

Le Pays de l'alcool est un monde aliéné qui parodie l'humanité paranoïaque créée par le système maoïste. Les différences entre le communisme et le monde occidental sont décrites d'une façon ironique : «Les gratte-ciel de New York s'élancent vers le paradis,

³⁴³ Ibidem

ceux de la ville de Jiuguo s'enfoncent vers l'enfer.»³⁴⁴ Ding Gou'er devient le réflecteur de ce monde et au lieu de le changer, il se laisse entraîner dans la chute vers l'enfer : «Il se souvenait que la femme chauffeur habitait les étages inférieurs de l'immeuble et pourtant l'escalier tournait et tournait comme s'il descendait droit vers les enfers.»³⁴⁵ L'inspecteur, dont la propre morale est douteuse, change sous l'impact de valeurs corrompues de Jin Gangzuan et de son entourage. Ses valeurs se dégradent progressivement, il participe au banquet organisé à la mine, couche avec la femme de Jin Gangzuan et tue Yu Yichi et la femme chauffeur. Tout se passe dans un état d'ivresse permanente. Son corps descend dans l'enfer des sensations, sa conscience ne peut pas le sauver et se sépare de son corps l'observant de haut comme un étranger impossible à contrôler. Sa déshumanisation se réalise dans l'interaction avec les gens corrompus de Jiuguo. L'ivresse est une parodie qui représente le discours maoïste en train de soûler, au figuré, la collectivité et la jeter dans un monde irrationnel et violent. L'effet de cette idéologie irrationnelle fait basculer l'inspecteur dans un état d'inconscience et de délire complet. Son aspect physique, après le banquet, parodie l'état de dégradation du peuple comme effet de ce discours absurde. Le narrateur surprend plusieurs aspects de cette dégradation: le cynisme de Jin Gangzuan, la férocité des filles en rouge, servantes fidèles et corrompues du Parti,

Les jeunes filles en rouge entourèrent la table et se mirent toutes ensemble à se remplir la bouche en prenant les mets à pleines mains. Elles arboraient une expression de cruauté complètement différente de celle qu'elles avaient un instant plus tôt.³⁴⁶

l'excessivité dans laquelle est tombée toute la communauté, incluant Ding Gou'er,

Quand le secrétaire du Parti, ou le directeur de la mine, lui servit l'autre moitié du bras, il posa ses baguettes et, sans craindre de se salir les doigts, s'en empara des deux mains et le dévora avidement.

Tous ceux qui se trouvaient dans la pièce éclatèrent de rire. Ding Gou'er mangea le bras. Le secrétaire du Parti et le directeur de la mine invitèrent les jeunes filles en rouge à trinquer. Celles-ci firent toutes sortes de manières, mais finirent par boire avec Ding Gou'er vingt et un verres en tout.³⁴⁷

³⁴⁴ Mo Yan, *op. cit.*, p. 116

³⁴⁵ *Idem*, p. 253

³⁴⁶ *Idem.*, p. 113

³⁴⁷ *Ibidem.*

L'immodération gastronomique renvoie à la décadence de la société chinoise contemporaine. La gourmandise transforme, dans l'imagination de l'inspecteur, un groupe d'enfants en « brochette de mouton », image qui anticipe la propension cannibale des personnages, leur devenir inhumain. Cette métaphore alimentaire dévoile un univers déformé par l'excès, la passion malade et l'avidité : « Exhalant un doux parfum, les enfants ressemblaient à une énorme brochette de viande de mouton grillée couverte d'aromates rouges et verts. »³⁴⁸

La ruine du sujet historique, dont les responsabilités sociales prévalent devant toute autre réalité, commence par l'excessivité gourmande de l'inspecteur. Le voyage intérieur de Ding Gou'er sert à dénoncer la scission (« Collé au plafond, il sanglotait pour son enveloppe charnelle à demi-morte »³⁴⁹) entre la conscience et les désirs primaires qui opèrent dans la construction identitaire de l'individu, à la confluence de deux discours, maoïste et capitaliste. Cette séquence, de dédoublement par la scission de la conscience et du corps de l'individu confronté à ses pulsions,

Il vit sa propre enveloppe corporelle assise sur une chaise, aussi molle qu'un tas de viande; son cou était appuyé contre le dossier, sa tête penchait sur le côté comme une gourde à vin renversée, et de l'alcool s'écoulait de sa bouche.³⁵⁰

fait partie du processus de métamorphose identitaire. La tension qui naît de la fragmentation entre la conscience et le corps, dans ces conditions, d'une normativité sociale inflexible et des aberrations idéologiques incontrôlables, arrive à son apogée. La chute de l'inspecteur devient inévitable, comme seule forme d'opposition, qui anéantit l'être humain.

Finalement, les quatre jeunes filles en rouge transportèrent ma carcasse. Elles sortirent de la salle à manger en me traînant, progressant dans le couloir recouvert d'un tapis en fibres synthétiques comme si elles tiraient un cadavre [...] Petite pute, mon corps est peut-être soûl, mais pas mon esprit. Je m'envolais à trois pieds au-dessus de ma tête en déployant tranquillement mes ailes pour suivre mon corps. J'observais tristement ce corps indigne.³⁵¹

³⁴⁸ Mo Yan, *op.cit.*, p.25

³⁴⁹ Idem, p.114

³⁵⁰ Idem, p.113-114

³⁵¹ Idem., p.114

La conscience inaltérée, coupée de son lien avec le corps, ne peut pas arrêter la ruine complète de l'être charnel : « Cette fois, je finis par comprendre : si mon corps était transformé en cendres, moi aussi je ne serais plus qu'une fumée légère. Sa disparition serait aussi la mienne. Hé, mon corps, réveille-toi! »³⁵² Mais l'excessivité gourmande entraîne l'inspecteur plus loin dans l'abjection, à travers le jeu de séduction mené entre lui et la femme de Jin Gangzuan. Ding Gou'er est incapable de s'opposer à ses désirs sexuels et à l'attraction que la femme chauffeur exerce sur lui. Faute d'avoir couché avec la femme du secrétaire enquêté, il se retrouve dans la situation grotesque et risible de changer la place de chasseur avec celle de proie : « Face à la femme fesses à l'air, face à la gueule noire du pistolet, il s'assit avec une telle dignité, un visage tellement serein, qu'il avait finalement tout d'un héros d'exception. »³⁵³

Le héros de salon, subit humiliation après humiliation, dans son orgueil masculin,

Elle s'agrippa au dos de Ding Gou'er, envoya un coup de pied dans ses jambes et un coup de genou dans son ventre. [...] La femme referma ses mâchoires d'un coup sec, et Ding Gou'er poussa une longue plainte [...] Dans l'histoire des conquêtes galantes de l'inspecteur, c'était une défaite douloureuse, merde alors, quelle fille de pute! il l'injurait en son for intérieur tout en crachant le sang, tête baissée.³⁵⁴

dans son intégrité professionnelle,

Ensuite voici ce qui se produisit : alors qu'il sentait le corps de la femme se couvrir de transpiration et rouler sur lui à la manière d'une loche d'étang, un rire froid parvint du haut de la pièce. [...]

-Bon, camarade Ding Gou'er, inspecteur spécial, à présent nous devons avoir une bonne discussion, dit sur un ton ironique Jin Gangzuan en mettant la pellicule dans sa poche.

-Parfait! dit Jin Gangzuan en continuant à tendre les muscles de sa joue. L'inspecteur sur les épaules duquel repose une lourde tâche a donc les membres inférieurs paralysés par ses excès!³⁵⁵

et dans son désir d'autodétermination.

Le papillon coloré semblait las. Ses ailes devenaient de plus en plus lourdes, comme si elles avaient été imprégnées de rosée. Finalement il se posa sur le support métallique du

³⁵² Mo Yan, *op.cit.*, p.120

³⁵³ *Idem.*, p.217

³⁵⁴ *Idem.*, p.211-212

³⁵⁵ *Idem.*, p. 219-220

lustre, agita tristement ses antennes en constatant que son écorce charnelle s'était écroulé sur le sol.³⁵⁶

L'excessivité et le désir sont entretenus par le pouvoir pour contrôler la société. Ils deviennent l'expression d'une nouvelle idéologie et le point d'articulation vers un autre agencement - l'économie de marché. Les agents du pouvoir participent aux actes cannibales et les cultivent pour maintenir leur domination. Le désir devient la valeur absolue, car il agence le champ social³⁵⁷ :

Pourquoi l'homme a-t-il une bouche? Pour manger et boire! Il nous faut faire manger et boire à volonté ceux qui viennent dans notre ville. Leur faire manger et boire les choses les plus variées, manger à se délecter, à en devenir accros. Leur faire comprendre que manger et boire, ce n'est pas seulement répondre à un besoin vital, mais que la boisson et la nourriture permettent de prendre conscience du goût véritable de la vie, de sa philosophie. Il faut leur faire réaliser que l'acte de manger et de boire n'est pas seulement une activité physiologique, mais que c'est un processus de formation spirituelle, d'appréciation de la beauté.³⁵⁸

Le cannibalisme devient ainsi la stratégie clé pour passer du discours maoïste à celui de l'économie du marché. Les valeurs sont reconverties, l'être humain transformé à travers l'ivresse idéologique en outil de production, représenté d'ailleurs dans le roman, d'une façon allégorique, sous l'image de l'âne. L'image de l'humain est désormais objet de désir, outil de plaisir, présenté sous les aspects les plus promiscus, car la gourmandise dégénère en cannibalisme et adultère.

Ce voyage devient pour Ding Gou'er la voie de l'initiation dans le nouveau processus de formation spirituelle par la nourriture et la sexualité, les nouveaux agents socioculturels mais qui ne portent pas nécessairement vers la constitution d'une nouvelle conscience. Le spirituel se remplit de désir et le plaisir devient le nouveau but à atteindre en tant que sujet social. Chercher le plaisir devient une expression de l'excessivité qui caractérise la nouvelle société. Ce désir transforme toute action en négation de ce qu'est l'objet désiré. Le regard masculin transforme la femme en objet sexuel, la faim détruit la vie et la transforme en nourriture. Sous l'impact du désir, tout se transforme et les valeurs morales aussi. Ce processus est par ailleurs un acte de transformation de la réalité, parce

³⁵⁶ Mo Yan, *op. cit.*, p.224

³⁵⁷ Deleuze, *Désir et plaisir*, p.180-181, 1977

³⁵⁸ Idem.

que l'être qui désire a besoin de (re)créer son propre univers. La réalité objective demande une justification pour l'acte de destruction, et par le geste d'ingurgitation elle devient illégitime. Le narrateur du *Pays de l'alcool* transforme, avec une ironie acérée, cette culpabilité en initiation spirituelle. Le réalisme socialiste est converti en réalité sienne, le discours idéologique est transféré sur le plan des pulsions primaires : par l'assimilation alimentaire et par l'adultère le sujet intériorise la violence et l'agressivité qu'il subit, à travers la consommation, comme un acte de violence. Il s'approprie cette réalité étrangère pour mieux survivre, elle est une forme d'intégration dans un système, mais en même temps, acte de négation de ce même système.

Mo Yan crée dans son récit une perspective conflictuelle, du sujet scindé entre le désir agissant comme générateur de Conscience de soi³⁵⁹ et le désir vu comme processus de production. Ce dernier est relié par Deleuze et Guattari, qui changent la perspective sous laquelle les psychanalystes ont présenté le désir et l'inconscient, à la dimension sociale, à laquelle il devient le moteur de l'action. L'individu vit dans des sociétés qui se constituent en méta-machines et représente le nœud organique du réseau des machines, la boucle entre l'économie et les désirs individuels. Les méta-machines, représentées par l'État ou par d'autres organismes, comme les médias, utilisent leur désir pour créer des systèmes de dominance, souvent totalitaires.

Le discours de *Pays de l'alcool* attaque autant les dispositifs totalitaires d'asservissement du sujet, que le méga dispositif médiatique auquel est branchée l'industrie hollywoodienne, en parodiant le modèle du héros invincible, incarné par Rick Hunter et qui a percé les murs de l'idéologie communiste. La méta-machine idéologique ou consumériste agit d'une façon autoritaire sur les flux libres pour empêcher les fuites et territorialise l'individu dans un espace des règles, contraintes et microfascismes. Elle est une machine hégémonique qui s'alimente de l'excès du désir des individus. Cette machine accumule du désir qu'elle libère vers ses nœuds, de sorte qu'elle devienne productrice de désir par le désir. Autant dans le roman de Mo Yan que dans des films comme *Matrix*, la méta-machine développe sa propre conscience et transforme l'humain en simple outil, allant jusqu'à le déposséder de son corps et de sa conscience.

³⁵⁹ Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, 1947, TEL, 1979, pp.11-13

Les désirs de Ding Gou'er, enrégimenté dans le système disciplinaire, sont satisfaits pour mieux l'intégrer dans cette structure. L'opposition de l'inspecteur est faible et sa territorialisation est presque un succès pour la machine maoïste. Le système oppressif joue avec la tendance vers l'excès de l'inspecteur, pour l'arrêter de détruire le réseau. Les membres du parti sont eux aussi intégrés dans ce circuit de désirs. La machine exploite les désirs sexuels de Ding Gou'er et lui offre l'occasion de les assouvir. En même temps, elle lui crée d'autres désirs, gourmands, pour lui rendre impossible la fuite du système.

Une fois participant à l'acte cannibale, il ne peut plus s'en sortir. Son opposition devient de plus en plus faible jusqu'à être ingérée par la machine. Le devenir inhumain de Ding Gou'er est cette fusion du corps avec la machine totalitaire ayant comme résultat la décomposition des deux en dispositifs et intensités de désirs. L'individu se décompose en lignes d'instincts primaires tandis que le système s'effondre sous son propre échafaudage de désirs. L'exacerbation des sens pousse l'individu à sortir du système et aller chercher plus d'argent et plus de plaisir. Les mères vendent leurs enfants, les hommes se jettent sur des falaises en cueillant les nids d'hirondelles parce que les Occidentaux, attirés par les plats extravagants de Jiuguo, percent le mur du système communiste avec un nouveau concept : celui de l'économie de marché. .

La perte de contrôle engendrée par l'exacerbation des désirs conduit au comportement barbare de la communauté. Le cannibalisme est la forme extrême de dégradation humaine et la déshumanisation de l'inspecteur ne se produit, ni au moment de la consommation, ni quand il commet l'adultère, qui ne sont que des étapes de la dégradation, mais au moment où il abandonne sa mission de dénoncer le cannibalisme des habitants de Jiuguo. Le crime le plus grave est l'acceptation tacite de l'acte de cannibalisme, qui allégorise les crimes perpétrés par les communistes, en référence directe aux événements de Tiananmen.

Sa dégradation, visible dans son apparence physique qui renvoie à un fou, atteint son point culminant au moment de la chute ultime dans une fosse septique.

2.1.4.1. Devenir inhumain ou devenir postmoderne ?

La métamorphose de Ding Gou'er ne désigne pas un imaginaire portant sur «une symbolique» ou un «bestiaire».³⁶⁰ Les changements intrinsèques qui ébranlent l'existence de l'inspecteur sont reliés à ses expériences vécues en relation avec l'Autre à travers le système socioculturel, lui-même en transformation. Les personnages de Mo Yan évoluent entre la persistance de l'inconscient traumatisé du passé et la brutalité de la nouvelle économie capitaliste. Les transformations qui s'opèrent à l'intérieur du personnage se manifestent dans son apparence extérieure désarticulée. Elle se produit au niveau de la tenue vestimentaire qui est normative pour l'encadrement de l'individu dans la société communiste chinoise. L'imposition de l'uniforme et l'obligation de porter le même modèle et la même couleur de vêtements annulent toute différenciation entre les individus.

La perte progressive de l'apparence normative ainsi que l'allure détraquée de l'inspecteur sont le reflet des changements intérieurs qu'il subit sous le choc de la violence passée et présente. Le personnage de Mo Yan subit une métamorphose intérieure qui change son identité et, par cela, son apparence extérieure expliquée comme telle par Catherine Malabou :

Les personnages se métamorphosent à l'intérieur, par des signes qui dévoilent ces changements. Et ces signes se matérialisent et deviennent visibles. Ce qui est fantastique, c'est que ces seuils se voient en vous, en moi, comme le nez au milieu de la figure.³⁶¹

Les mutations auxquelles l'inspecteur est exposé graduellement sont accompagnées par des signes extérieurs autant dans son aspect et son attitude que dans le décor. Les gestes de la déshumanisation se produisent généralement dans un mouvement descendant : la descente dans la mine, la descente de l'appartement de la femme chauffeur et la chute dans la fosse. Sa désintégration en tant qu'être humain continue dans des espaces sans issues : la salle des festins, la chambre à coucher et la chambre de l'auberge.

Dès l'arrivée de l'inspecteur à Jiuguo, le décor se présente sous un angle désolant. L'atmosphère est imprégnée de nervosité et de vulgarité :

³⁶⁰ Catherine Malabou, *op.cit.*, p.132

³⁶¹ Idem, p.129

La route était creusée de fondrières qui ralentissaient la marche du camion dont les amortisseurs lançaient de terribles grincements. La tête des occupants de la cabine ne cessait de cogner contre le plafond, et le chauffeur injuriait à la fois la route et les hommes; ces paroles très grossières, sortant de la bouche d'une assez jolie femme, relevaient de l'humour noir [...] La route était de plus en plus défoncée et le camion serpentait comme un ver de terre.³⁶²

Le mode diégétique de la narration suit les transformations intérieures de l'inspecteur. Le désir du narrateur est de montrer le chaos social et moral qui règne encore dans la société post-maoïste. La dégénérescence des lieux se conjugue à la déchéance de Ding Gou'er à travers un processus de subjectivation.

Pour mieux accentuer cette fusion lieu-personnage, le narrateur se sert de la mythologie qui marie lieux et personnages légendaires pour subvertir le rôle du personnage historique dans «l'édification d'une nouvelle société», slogan idéologique très fréquent dans la société communiste.

Le personnage historique est déconstruit et parodié dans le contraste entre l'idéal qu'il devrait incarner et l'incapacité de l'inspecteur de s'opposer aux tentations qui se présentent à chaque pas. La logique du personnage historique se disloque en même temps que la réalité autour de lui. L'auteur vise à démasquer autant l'illogisme du discours historique que sa violence et oppose, à la démesure séduisante de l'idéologie, l'atrocité du réel.

Le début de l'histoire est une critique de la société chaotique qui s'oppose aux slogans communistes dirigés vers la construction d'une société parfaite. Après avoir débarqué dans un endroit loin de l'idéal communiste, l'inspecteur doit franchir la porte de la mine, équivalente à celle de l'enfer, qui a le rôle de séparer le monde réel, inauthentique et saturé des slogans communistes, du monde irréel, pourtant reflet fidèle des réalités sociales. Il participe aux festins démesurés, qui contrastent avec la pauvreté du peuple et la politique du parti communiste et se laisse entraîner dans le banquet cannibale et la beuverie irraisonnable des cadres de Jiuguo. Parsemées tout au long de la narration, les preuves de la futilité sociopolitique ont le rôle de démystifier l'hypocrisie qui se cache derrière cette idéologie. Ding Gou'er fait des découvertes déconcertantes sur l'immoralité qui règne dans la région, mais lui aussi tombe dans la ruse des tentations:

³⁶² Mo Yan, *op.cit.*, pp,11-12

l'aventure avec la femme de Jin Gangzuan, le secrétaire du parti, et la neuvième amante du nain Yu Yichi, le festin à la mine et à l'auberge du nain. L'inspecteur abandonne son rôle de justicier pour celui de criminel, il tue la femme chauffeur et son amant et finit sa vie dans une fosse septique, avec la vision d'un banquet auquel il participe à côté de tous les personnages corrompus de Jiuguo.

La fragmentation et le dysfonctionnement de la narration renvoient à la logique communiste et postcommuniste altérée et subvertissent le discours collectif, dominant, qui nie la légitimité d'une subjectivité individuelle. Le contrat signé par les parents avec l'institut de cuisine démontre à quel point l'être humain est minimalisé par l'idéologie maoïste et réduit en simple outil, tandis qu'il est transformé en marchandise dans l'économie de marché :

-Donc, cet enfant n'est pas un être humain, c'est cela?

-Oui, oui, c'est ça, ce n'est pas un être humain, répondit Yuanbao.

-Donc, tu nous vends une marchandise spéciale, ce n'est pas un enfant, n'est-ce pas?

-Oui, oui.

-Tu nous fournis de la marchandise, nous te donnons de l'argent. Tu as voulu vendre, nous avons voulu acheter. C'est donc une transaction menée sur un pied d'égalité, de l'argent contre de la marchandise, il n'y a aucune embrouille, n'est-ce pas?³⁶³

Toutes les indéterminations de la narration, ainsi que la fragmentation produite par les rêves, l'ivresse, les doutes, les apparences qui trompent, portent à la constitution d'une subjectivité déficiente, qui subit d'importantes mutations en tant qu'être humain, et qui subvertit le sujet historique.

L'existence d'une très fine ligne de démarcation entre le devenir inhumain et le devenir post-humain démontre l'habileté de l'écriture pratiquée par Mo Yan, qui réussit très bien à garder un équilibre. Par la dégradation des traits humains de l'inspecteur en jouant avec les bas instincts de l'individu, l'auteur dévoile la violence qui se cache derrière les fausses promesses idéologiques. La déconstruction des canons idéologiques et des modèles occidentaux, à l'aide de la parodie et de l'ironie, ouvre une piste de réflexion sur les identités post-humaines.

³⁶³ Mo Yan, *op.cit.*, p.98-99

2.1.5. Le devenir chinois

La subjectivité nomade : du sujet idéologique au devenir chinois

Les transformations radicales socio-politiques dans la Chine post-maoïste ont entraîné d'importantes mutations dans le discours identitaire. La juxtaposition de la période postsocialiste et des facteurs culturels, économiques et politiques occidentaux ont créé un contexte spécifique qui a produit des mutations identitaires importantes. Xiaobin Tang avait très bien saisi la spécificité de ce contexte qui remplace le totalitarisme communiste par la liberté «sauvage» du capitalisme, deux situations dans lesquelles la représentation de l'individualité est tributaire à une vision globalisante : «Between political unfreedom and market indifference there is no real choice.»³⁶⁴

Tandis que la modernité socialiste est dominée par la logique du travail qui agit comme moteur des transformations de l'homme et de son univers, le post-maoïsme propose la vision d'un sujet en permanent devenir. Le cadre postmoderne de la reconfiguration des pratiques sociopolitiques et culturelles et de la redéfinition identitaire chinoise est très particulier, car la dialectique discursive engagée entre le processus socioéconomique de la Chine moderne avec le modernisme euro-américain, trouve son correspondant dans la période postsocialiste. Ainsi, la culture chinoise de la période prérévolutionnaire, greffée sur l'idéologie marxiste, est caractérisée par le théoricien Xudong Zhang comme :

Deracinated from the ground of its 'private' history and replanted in an alien world system, a new social and discursive organ is at work within that alien structure that strives to make 'the modern' its own. China's immediate past of communist revolution and socialist construction not only stands as a defiant project of working out a society's own possibility nourished in its situation (Mao's practice of 'making marxism Chinese' is, therefore, seen as both nationalistic and iconoclastic); it also marks the climax of the absorption of the historical vision (and heritage, so long as Marxism remains a self-critique of the bourgeois history) of the West.³⁶⁵

³⁶⁴ Xiaobin Tang, *Politics, ideology, and literary discourse in modern China: theoretical interventions and cultural critique*, «The Function of New Theory: What Does It Mean to Talk about Postmodernism in China?», Duke University Press, 1993 p.292

³⁶⁵ Xudong Zhang, «On Some Motifs in the Chinese 'Cultural Fever' of the Late 1980s : Social Change, Ideology, and Theory» dans *Social Text*, No.3, (Summer, 1994, pp.129-156), Duke University Press, p.131

La modernité chinoise rencontre les réalités socioculturelles de la période post-maoïste très complexes, telles l'apparition de l'économie de marché qui fonctionne simultanément avec les structures socialistes, l'existence de la diaspora chinoise partout dans le monde et le dialogue permanent avec l'Occident

What we need to keep in mind, especially with reference to the PRC, is that postmodernity is not just what comes after the modern but rather what comes after particular manifestations of the modern in China's historical circumstances, that the postmodern is also the postrevolutionary and the postsocialist. One of the ironies of postmodernity in China, visible in some of the contributions in this volume, is that while the ultimate justification for the use of the term may lie in spatial fracturing and temporal dissonance, which call into question any claims to cultural authenticity, Chinese postmodernists insists nevertheless on marking Chinese postmodernity as something authentically Chinese.³⁶⁶

Cette spécificité du postmodernisme chinois se trouve dans la superposition du nouveau paradigme postmoderne sur la structure socioculturelle de la Chine moderne. Tant le modernisme socialiste que le post-socialisme ayant adopté l'économie de marché favorisent une perspective collectiviste de l'identité chinoise. Dans ce contexte, l'individuel s'oppose en permanence à une collectivité dévoratrice, oppressive. Le «Madman» de Lu Xun est une des voix qui opposent l'individuel à l'action suppressive de la société.

Le sujet idéologique

Le discours marxiste confronte la modernité des pays socialistes à une idéologie qui conçoit l'identité individuelle à l'intérieur du paradigme de classe et de la production de masse. L'individu est intégré dans un système de valeurs englobant, généralisant et abstrait qui exclut l'individualité. Dans ce contexte, la logique du sujet se compose à l'intérieur du concept de «classe», qui suppose la désobjectivation au niveau individuel, la négation des singularités, et qui conduit à l'apparition du sujet collectif totalisant. Ce processus idéologique exclut «toute particularité des dispositifs et des sphères de subjectivation»³⁶⁷, et la subjectivité se constitue à l'intérieur du processus de production,

³⁶⁶ Arif Dirlik, Zhang Xudong, *Introduction : Postmodernism and China*, (Autumn, 1997, pp.1-18), p.4

³⁶⁷ Jacques Rancière, «Peuple ou multitudes ?», <http://multitudes.samizdat.net/Peuple-ou-multitudes.html>

définie par l'objet produit. Le sujet communiste, dont la conscience de soi n'est qu'une somme de slogans idéologiques, n'a pas d'autre histoire que celle collective.

Sur le fond de ce vide identitaire, l'émergence des pratiques capitalistes conduit à l'effondrement du discours réaliste, et à la crise de représentation identitaire, incapables de se confronter aux nouvelles réalités de l'économie du marché. Le personnage de Mo Yan perd son aura de sujet historique, vu comme «one who possesses a consciousness of the mission to serve, or even lead, the progress of history»³⁶⁸, mais qui n'a pas les outils pour réagir devant la différence. Il est condamné à l'annulation de son être parce qu'il est incapable de se projeter lui-même dans le processus de devenir qui définit chaque être humain.

Le concept de nomadisme identitaire qui caractérise la subjectivité postindustrielle pourrait être assimilé également aux transformations de l'identité postsocialiste. Rosi Braidotti définit ce processus en tant que mouvement identitaire pour lequel «the point is not to know who we are, but rather what, at last, we want to become, how to represent mutations, changes and transformations, rather than Being in its classical modes.»³⁶⁹

Devenir postmoderne

Le devenir humain est un processus de symbolisation par l'appropriation d'un discours relié au devenir intime de l'individu. La prochaine étape est le devenir communiste par l'appropriation du discours idéologique du Parti. Le conflit qui naît entre les deux discours porte au devenir inhumain, dans lequel les valeurs du premier sont contredites par celles du deuxième. Le devenir postmoderne est, par la suite, un processus de désymbolisation au niveau intime par la déconstruction des représentations traditionnelles et par la déconnexion de l'être intime des représentations sociopolitiques de la société. Le devenir postmoderne commence par le déclin du grand sujet et par son absence comme référence pour la constitution des subjectivités. Dans la littérature post-maoïste, le grand sujet est représenté par le sujet historique, possesseur d'une conscience nationale et communiste. La littérature avant-gardiste chinoise a porté ce sujet de sa

³⁶⁸ Xiaobin Yang cite Chou Ying-Hsiung dans *The Chinese Postmodern*, p.11

³⁶⁹ Rosi Braidotti, *Metamorphoses, Towards a Materialist Theory of Becoming*, p.2

dimension historique à l'éclatement en d'innombrables sujets décentrés, représentés par le fou, l'ivre, la prostituée, le criminel, la mère criminelle, etc.

L'écriture de Mo Yan situe la subjectivité dans la tension créée par le pouvoir entre les forces externes, collectives et objectives, et celles internes et subjectives. Il inscrit sa démarche narrative dans un processus de récupération du savoir qui se produit dans la progression du sujet non-unitaire dans l'espace des contradictions sociales, politiques, éthiques ou technologiques.

Il est difficile de porter la discussion sur la subjectivité sans prendre en considération les nouvelles théories qui relient le sujet et les forces extérieures avec lesquelles il interagit. La pensée deleuzienne permet à la subjectivité de quitter le territoire métaphysique et de se définir dans les paramètres du savoir et de la rationalité. Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans *Mille Plateaux*, concevaient une individualité libérée des frontières imposées par les normes identitaires, en pensant le soi dans sa différence sans le rapporter au Même. Le devenir deleuzien, le devenir-animal, est un processus qui trouve ses similarités dans l'écriture. Il se produit dans un rappel de mémoire pour des non-lieux de la conscience et dans une interrelation intense mais non-dominante.

Foucault pense la subjectivité comme un processus, donc en permanent changement nomadique qui s'établit dans les tensions de pouvoir entre la collectivité et l'individu. Considérée de cet angle, la subjectivité est un processus social, ce qui détermine le sujet de quitter le terrain de la psychanalyse sans abandonner son inconscient, il se constitue comme subjectivité sociale.

Vu le parcours sinueux et perdant de Ding Gou'er, nous nous posons la question légitime, à savoir, si nous sommes en mesure de penser son identité en tant que devenir, et s'il s'agit d'un devenir, peut-on parler d'un devenir post-moderne?

Tout d'abord, nous sommes obligés de retourner à ce que la pensée poststructuraliste apporte de nouveau dans la discussion sur la subjectivité. À partir du concept de *Dasein* heideggérien, qui initie un long et sophistiqué parcours de la pensée poststructuraliste, l'être se caractérise dans sa dynamique identitaire par un permanent devenir et surtout en rupture avec la mémoire et la tradition, comprises sous l'angle de la normativité.

Des penseurs tels Deleuze, Guattari, Foucault et Irigaray, dans leur analyse de la subjectivité comme sujet du pouvoir, ont pris en considération l'individu, non seulement en tant qu'individualité immergée dans son inconscient, mais également comme une subjectivité conçue dans la dynamique sociale.

L'écriture de Mo Yan exploite amplement ce lieu d'interconnectivité, autant par les nombreux liens qui s'ouvrent à son personnage avec l'autre, que par les rapports méta-textuels créés entre le narrateur et l'auteur à travers l'acte de l'écriture.

Les rapports au pouvoir de Ding Gou'er révèlent une tension permanente du sujet pris dans la machine disciplinaire. Au début de la narration, il est un individu puissant, investi du pouvoir donné par son travail, à l'intérieur du Parquet. Ce fait lui donne l'assurance, une attitude offensive comme être social qui l'implique dans le combat du crime et des injustices. Il manifeste de la compassion envers les moins puissants, comme en témoignent sa réaction à la vue des enfants attachés et son indignation devant toute injustice sociale :

Repensant aux ordres que les femmes venaient de lancer : «Tenez bien la corde! Ne la lâchez pas!» Ding Gou'er sentit monter en lui une colère incoercible. Quelle blague! pensa-t-il; puisqu'ils sont attachés, comment pourraient-ils lâcher la corde?

Adossé à l'arbre, il demanda sur un ton glacial à l'une des femmes :

-Pourquoi les attachez-vous?³⁷⁰

Le départ à Jiuguo représente le début de son déclin dans les rapports au pouvoir, en tant que rapport de forces extérieures mais aussi intérieures. Son enquête représente une menace pour le statut de ceux qui représentent le pouvoir social et donne naissance à une tension qui transforme l'inspecteur, confronté à ses propres doutes et faiblesses, en perdant. Mo Yan nous dévoile ainsi la conviction du peuple conformément à laquelle l'individu est toujours assujéti au pouvoir communiste. Il associe le pouvoir de l'État à l'agression, la ruse, le mensonge et le dogmatisme. Contrairement au concept deleuzien d'égalité entre l'individu et la multitude, l'État représente, dans le récit de Mo Yan, le mécanisme par lequel les différences sont aplaties.

L'État est représenté par le directeur de la mine, le secrétaire Jin Gangzuan, mais le propriétaire de l'auberge, Yu Yichi, qui indique le pouvoir de l'économie du marché est son correspondant qui agit de l'ombre. À son arrivée à Jiuguo, l'inspecteur est

³⁷⁰ Mo Yan, *op.cit.*, p.26

plein d'assurance et son comportement dégage une confiance en soi, manifestée par l'agressivité verbale, comme forme de domination psychologique, visible dans ses discussions avec la femme chauffeur et avec les travailleurs. Ce sentiment de pouvoir se relie aux pulsions primaires et génère en lui le désir sexuel, associé à la potence politique.

Les rapports de force changent à l'interaction avec les représentants du pouvoir, qu'il défie sans avoir les habiletés nécessaires pour une telle confrontation. Mo Yan transfère ainsi le caractère manipulateur de l'idéologie communiste sur le comportement individuel de ses agents. L'inspecteur ne peut pas se soustraire à l'investissement idéologique de la consommation et accepte le défi de boire et de participer au banquet comme un défi personnel, pour défendre sa masculinité blessée. Cet épisode dévoile l'existence d'une permanente tension entre les individus, née des préjugés normatifs de la société.

L'exercice du pouvoir suit la logique d'emboîtement des poupées russes. Les employés de la mine sont inférieurs à l'inspecteur, les femmes sont inférieures aux hommes, les bureaux locaux du Parti sont inférieurs au Parquet. Pourtant, le changement économique et politique qui s'est produit après les événements de 1989, place au milieu des contradictions l'ordre social et les rapports de pouvoir.

Les agents de l'ancien pouvoir communiste essaient de garder leur pouvoir à tout prix et l'une des stratégies consiste dans la déstabilisation de la confiance en soi de l'inspecteur. Simulant leur intérêt face à ses principes et valeurs, ils les détournent dans le but de l'obliger à participer aux crimes sur lesquels il enquête. L'inspecteur doit boire parce que c'est la règle de la mine, parce qu'il ne doit pas gaspiller et parce que sinon il sera «un fils de pute». Il se laisse ainsi entraîner dans l'excessivité par l'arrogance que lui donne sa position dans la société : agent du pouvoir politique et de la phallocratie, encouragée par le système communiste.

Son sentiment de puissance, en tant qu'employé du gouvernement, lui inspire le désir de pouvoir en tant qu'homme. Son excessivité de pouvoir incitée, traduite par son excès gourmand, il se laisse attirer aussi dans l'univers de l'excessivité sexuelle. Mo Yan reprend le thème de la lutte de classe, pour l'amener, d'une façon parodique, dans l'alcôve, dans le petit univers de la rue et dans les décombres des institutions officielles. Surpris par Jin Gangzuan avec sa femme dans sa propre maison, Ding Gou'er est

concerné uniquement par sa position d'inspecteur : « L'inspecteur maîtrisa ses «pensées bourgeoises dissolues», s'encouragea en lui-même à afficher «une imposante droiture prolétarienne», et s'assit avec autant de majesté que le mont Tai. »³⁷¹

L'économie libidinale représente, pour Foucault, Deleuze et Irigaray, une piste qui nous permet de comprendre la subjectivité dans son nouveau contexte. Analysant l'impact de cette économie sur l'évolution ultérieure de la construction identitaire, Rosi Braidotti relie la mémoire, l'affectivité et le désir à la construction d'une subjectivité politique :

The embodiedness of the subject is a form of bodily materiality, not of the natural, biological kind. I take the body as the complex interplay of highly constructed social and symbolic forces: it is not an essence, let alone a biological substance, but a play of forces, a surface of intensities, pure simulacra without originals. This 'intensive' redefinition of the body situates it within a complex interplay of social and affective forces. This is a clear move away from the psychoanalytic idea of the body as a map of semiotic inscriptions and culturally enforced codes. I see it instead as a transformer and a relay point for the flow of energies: a surface of intensities.³⁷²

Le désir sexuel de l'inspecteur est un résultat de son interaction au niveau social, relationnel avec la femme. Sa masculinité est une manifestation politique, par laquelle il veut imposer sa volonté, sa loi. L'image d'un soi-même puissant à l'échelle sociale doit être renforcée par celle d'une virilité dominante. Il essaie ainsi de s'appropriier la femme avec agressivité, verbale et physique, sans respect de la différence.

Dans le conflit qui se crée entre la conscience transformée en papillon, donc clairement coupée de son corps, et l'être charnel de l'inspecteur, Mo Yan saisit cette négociation entre les formes de pouvoir surpris par Rosi Braidotti dans son livre :

Power is negative (potestas) in that it prohibits and constrains. It is also positive (potentia) in that it empowers and enables. The constant negotiation between the two poles of power can also be formulated in political terms in the notion of subjectivity as power and desire. This view posits the subject as a term in a process, which is co-extensive with both power and the resistance to it. Narrativity is a crucial binding force here, but I interpret it as a collective, politically-invested process of sharing in and contributing to the making of myths, operational fictions, significant figurations of the kind of subjects we are in the process of becoming. This notion of narrativity cannot be

³⁷¹ Mo Yan, *op.cit.*, p.217

³⁷² Rosi Braidotti, *Towards a materialist Theory of Becoming*, p.21

adequately contained within the semiological paradigm but needs to be embedded and embodied in a form of neo-materialism.³⁷³

L'aperçu que Mo Yan nous offre sur la construction identitaire féminine s'inspire des quelques modèles féminins qui peuplent l'imaginaire communiste. Il déconstruit l'image de la femme égale aux hommes dans le métier, et au lieu de révéler ses qualités de travailleur modèle, l'auteur nous présente, dans la femme chauffeur, une féminité masculinisée, brutale, vulgaire et adultère. Elle est faible devant son mari, parce qu'elle est asservie à son pouvoir politique. Mo Yan dénonce les rapports conjugaux, absorbés par la sphère du politique et transformés en relation de travail et interpersonnelles. La femme de Jin Gangzuan est un outil de production, elle produit de la nourriture de qualité (ses propres enfants) pour son mari, l'agent du pouvoir. Elle est également instrument de diversion, mis au service du Parti, par l'intermédiaire de son mari.

Un autre modèle de féminité, qui participe à la déconstruction de l'image uniformisatrice de la femme, est celui de la mère, incarné par le double visage de la belle-mère, indifférente à sa fille et préoccupée uniquement par sa carrière et par sa propre beauté, et par la figure de la femme qui procrée des enfants pour les vendre à l'Institut de cuisine.

Le discours de Mo Yan déconstruit les modèles existants pour laisser la place aux identités non-canoniques. La voie qu'il ouvre est en dehors de la normativité sociale, car il nous propose la folie dans le cas de la belle-mère et de la femme chauffeur.

Le pays de l'alcool suit le voyage d'un personnage à triple visage, si nous pensons à la triade auteur-narrateur-personnage, qui passe par la violence idéologique communiste vers une économie de marché capitaliste qui démontre tout autant de cruauté que la première.

Les transformations que l'inspecteur subit au niveau des apparences sont le résultat des métamorphoses en tant que sujet en quête d'une conscience propre. L'inspecteur fait l'expérience de sa propre limite, en tant que sujet idéologique qui se trouve dans l'impossibilité d'avoir sa propre subjectivité. Il éprouve ainsi l'effet de la déshumanisation et cela entraîne sa déterritorialisation, sa délivrance des canons idéologiques.

³⁷³ Rosi Braidotti, *Towards a materialist Theory of Becoming*, p. 21-22

Les stratégies postmodernes de fragmentation et de déconstruction permettent à Mo Yan de jouer avec l'identité de son personnage, qu'il recompose dans cette triple identité auteur-narrateur-personnage, par un désir d'accentuer dans l'individu ce que Deleuze définit comme «concentration, accumulation, coïncidence d'un certain nombre de singularités préindividuelles convergentes»³⁷⁴. Les trois visages qui constituent le personnage, on dirait générique, du *Pays de l'alcool*, se trouvent sur la ligne d'indétermination qui est aussi la courbe du devenir, selon la théorie deleuzienne. Cette courbe qui marque la déterritorialisation, indique aussi le segment des espaces déséquilibrés où se produisent les mutations identitaires. Le personnage de Mo Yan se constitue selon une vision du fragmenté, de l'éclatement de l'identité ailleurs que dans la norme, ouvrant une territorialité qui permet la création des pulsions et des champs opératoires inédits dans la construction identitaire. Dans le cas du roman *Le Pays de l'alcool*, il s'agit des excès du désir, culinaires et sexuels, ainsi que des excès discursifs.

Ils déterminent le nomadisme identitaire, processus qui renvoie à des situations limites, de déterritorialisation géographique, intrinsèque ou socioculturelle. Ces conditions, créées par une très forte territorialisation dans les normes des régimes dominants totalitaires, coloniaux, euro-centriques ou patriarcaux, créent une urgence d'exprimer le désir de liberté dans ses propres codes. Ce besoin de sortir des codes officiels porte à l'oubli de la tradition et au refus des normes, qui engendrent les devenirs minoritaires – et devenir minoritaire signifie retrouver une certaine liberté.

³⁷⁴ Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Ed. Minit, 1988, p. 85

2.2. ANGELA CARTER

Dans ce sous-chapitre nous nous proposons de suivre la métamorphose de Fevvers dans son devenir d'*homo ludens*, comme étape qui franchit les limites de la société patriarcale, et l'ouverture qu'elle crée par la prise de conscience qui se manifeste surtout dans sa capacité d'autodétermination.

Examinant le féminisme marxiste et le postmodernisme, Angela Carter identifie les constructions socioculturelles qui enferment la femme dans une normativité assujettissante, en nous livrant un discours dans lequel elle réunit les extrêmes : le féminisme engagé et celui utopique³⁷⁵. Son œuvre insère l'acte politique dans le discours et questionne, spécifiquement dans *Nights at the Circus*, le corps en tant que territoire à se réapproprier, geste qui passe par la déterritorialisation de l'être en intensités propres au désir animal. Rapprochée de Célianire par la même attitude envers son devenir, Fevvers, sous la domination de la nature (le genre) et de la société patriarcale, se découvre une dimension politique par laquelle elle s'invente un territoire gouverné uniquement par la culture.

Élevée dans une maison de prostitution, artiste de cirque et sujet conscient de son pouvoir de séduction, Fevvers est dans une position d'illégitimité dans la société patriarcale. Différente par rapport aux autres femmes, avec ses ailes qui incarnent le pouvoir phallique, Fevvers délivre, à travers des stratégies postmodernes, un discours qui déloge les prostituées de leur statut marginal dans la société, de vicieuses qui essayent uniquement de connaître le plaisir, et les inscrit dans la légitimité, en tant qu'objets du pouvoir économique et politique de la phallocratie à la recherche d'une subjectivité distincte.

Le devenir de Fevvers est celui d'une femme qui se trouve au départ dans la position d'objet du regard masculin et, à travers des métamorphoses corporelles, car puisque c'est le corps l'instrument de son objectification, c'est à travers le langage corporel qu'elle aboutira à contrôler sa position de sujet parlant en société, elle sera celle qui contrôlera le regard masculin. Comme dans le cas des autres personnages du corpus,

³⁷⁵ Magali Cornier Michaels, *Feminism and the Postmodern Impulse Post World War II*, p. 171

son devenir humain (femme/sujet politique/identité culturelle) s'appuie sur les métamorphoses fantastiques, qui subvertissent le discours sociopolitique de la société phallogocentrique.

2.2.1. PRÉSENTATION DE L'ÉCRIVAINNE

Angela Olive Stalker, née le 7 mai 1940 à Eastbourne, Sussex, est l'une des romancières les plus importantes du XXe siècle, autant dans la littérature anglaise que dans la littérature internationale. Le roman *Nights at the Circus* s'inscrit dans son œuvre comme l'un des plus importants. Elle a commencé à publier en 1966 des romans, *Shadow Dance* (1966), *The Magic Toyshop* (1967), *Several Perceptions* (1968), *Heroes and Villains* (1969), *Love* (1971), *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), *The Passion of New Eve* (1977), *Nights at the Circus* (1984), *Wise Children* (1991), plusieurs histoires courtes, *Fireworks : Nine Profane pieces* (1974), *The Bloody Chamber and other stories* (1979), *Black Venus's Tale* (1980), *Black Venus* (1985) et l'ouvrage posthume intitulé *American Ghosts and Old World Wonders* (1993). *The Sadeian Women : An Exercices in Cultural History* (1979) compte parmi ses œuvres de facture non-fictionnelle les plus appréciées.

À sa mort, en 1992, suite à un cancer, Angela Carter était reconnue internationalement non seulement comme écrivaine, mais aussi comme professeure dans plusieurs universités d'Europe, d'Australie et des États-Unis. Ses voyages à l'étranger - elle a vécu deux ans au Japon- lui ont permis de poser un regard différent sur la culture occidentale, perspective qui se reflète amplement dans ses romans.

Son œuvre couvre un large champ d'intérêts dans des domaines variés appartenant autant à la fiction qu'à l'espace non-fictionnel. Elle a écrit pour la radio, le film et la télévision et a travaillé également comme journaliste. Cette expérience transparaît dans l'écriture de *Nights at the Circus*, où nous pouvons remarquer sa fascination pour l'approche des sujets à sensation ou marginaux, ainsi que pour la télévision et le média en général.

Nights at the Circus est, de ce point de vue, un prolongement des questionnements qu'elle aborde dans le quotidien, dans la sphère non-fictionnelle.

Similairement au roman de Maryse Condé, *Célanire cou-coupé*, l'action de *Nights at the Circus* est placée à la fin du XIXe siècle, bien que son discours traite des sujets actuels du féminisme portant sur les constructions identitaires, sur l'autodétermination et la confiance en soi. Dès 1967, dans *Notes for a Theory of Sixties Style*, Angela Carter discute déjà l'abolition du symbolisme dans la construction identitaire des femmes

On the whole, though, girls have been emancipated from the stiff forms of iconic sexuality. Thanks to social change, to contraception, to equal pay for equal work, there is no need for this iconography any more; both men and women's clothes today say, « Look at me and touch me if I want you. » Velvet is back, skin anti-skin, mimic nakedness.³⁷⁶

Tel que précisé par Helen Stoddard, dans son livre *Angela Carter's « Nights at the Circus »*, l'histoire de Fevvers renvoie au modèle féminin inspiré par la personnalité de Margaret Thatcher « Fevvers character and actions that specifically relate to aspects of British culture and society during the period of Margaret Thatcher's prime ministership (1979-90). »³⁷⁷ Les traits communs des deux personnages « a thirst for elevation, status and fortune with powerful populism, given credibility partly from a continual reference to her humble origins as a grocer's daughter »³⁷⁸ permet à Angela Carter de nous livrer un discours corrosif sur la position marginale des femmes dans la société, de la perspective d'une corporalité contraignante. À travers des métamorphoses fantastiques, plus ou moins visibles, Fevvers et les autres personnages expriment leur soi authentique par le biais d'une corporalité délivrée des conventions socioculturelles.

Nights at the Circus, paru en 1984, exploite les ressources du fantastique, du féminisme et du postmodernisme, pour nous introduire dans l'univers à la fois marginal, spectaculaire et fabuleux de Fevvers. Par l'entremise de son personnage fantastique, l'écrivaine anglaise s'offre les outils pertinents pour déconstruire l'image de la femme assujettie au pouvoir phallique et au symbolisme de la représentation, ouvrant une

³⁷⁶ Angela Carter, "Notes For a Theory of Sixties Style" (1967), reproduit dans *Nothing Sacred: Selected Writings*, London, Virago, 1982, pp.86-87

<http://www.arts.gla.ac.uk/SESL/EngLit/ugrad/litstud/carter.htm#Hung>

³⁷⁷³⁷⁷ Helen Stoddard, *Angela Carter's « Nights at the Circus »*, London and New York, Routledge, 2007

³⁷⁸ Idem.

perspective sur ce qu'on appelle le devenir de *la nouvelle femme*. Pourtant, cette appellation ne fait pas référence uniquement au modèle féminin contemporain. Carter imbrique visiblement dans la personnalité de Fevvers une entière tradition, établie dans la culture anglaise par les voix féminines entre la période victorienne, qui a imposé l'illustre figure de la reine Elizabeth I, connue sous le nom de « Iron Lady », jusqu'au « thatcherisme », à la fin du XXe siècle. L'assujettissement corporel au système rigide des lois et des symboles, qui vont du corset imposée dans la tenue de la reine Victoria au sac à main accroché en permanence au bras de Margaret Thatcher³⁷⁹, représente un thème important dans le discours carterien. Empruntant les traits d'intelligence et d'autodétermination des personnages féminins qui ont fait leur place dans l'histoire de l'Angleterre, mais aussi de ceux qui ont marqué la période moderne et contemporaine dans le média (Mae West, Marilyn Monroe), le personnage de Fevvers se construit comme une articulation entre le discours de libération corporelle du symbolisme socioculturel et l'affirmation de la femme ayant acquis la conscience de soi.

Fevvers se confronte avec les conséquences d'une existence à la périphérie de la société et à la limite du crédible, entre le spectaculaire et le miraculeux. Arrivée à l'adolescence, elle se métamorphose en un être hybride, femme-oiseau, image qui participe à la déconstruction des canons de la femme en tant qu'objet esthétique et sexuel. Ses ailes l'inscrivent dans l'image grotesque d'un objet destiné à satisfaire la curiosité et les désirs extravagants des hommes, mais également impose une lecture carnavalesque de la femme qui refuse la norme, par une corporalité « excessive ».

Personnage central du roman, Fevvers est la fille adoptive de Lizzie, partisane du marxisme et du féminisme. Carter emploie les figures oxymoroniques des deux femmes pour réunir les éléments de la construction identitaire féminine à l'intérieur du concept carnavalesque de classe, qui suggère l'aliénation de l'individu dans l'acte de la (re)production. Comme le suggère Magali Cornier Michaels, Fevvers et Lizzie s'inscrivent dans une approche plurielle de la subjectivité féminine, elles sont des

³⁷⁹ Helen Stoddard, *Angela Carter's « Nights at the Circus »*, *op.cit.*, p.9

représentations qui reflètent «a material analysis of existing means of subject constructions and a carnivalized version of female self-construction»³⁸⁰.

Le roman est divisé en trois parties. Le premier segment du roman, «London», consiste dans l'entrevue de Walser et de Fevvers, en présence de Lizzie, où les deux femmes racontent la vie de l'artiste. L'intention de Walser est de présenter Fevvers comme une farce, «a Great Humbugs of the world»³⁸¹. Bien que Walser soit celui qui fait l'entrevue, c'est Fevvers et Lizzie qui contrôlent le jeu, par la confrontation du scepticisme de Walser envers son authenticité comme personne. Le spectacle dans lequel Fevvers joue avec le désir et le regard du public, et des hommes en particulier, réveille sa curiosité. Se questionnant toujours sur son authenticité, Walser décide alors de joindre le cirque pour révéler l'histoire de Fevvers.

La deuxième partie, «Petersbourg», se concentre sur la transformation de Walser en clown enchanté par le monde magique du cirque et sur la découverte de son amour pour Fevvers. Ainsi, le sujet masculin est décentré lui-même par rapport au pouvoir et placé dans la position de l'altérité. La figure du clown est l'image carnalisée de l'homme en relation avec ce nouvel univers féminin, obligé de réfléchir sur un «mode nouveau de relations humaines, opposé aux rapports socio-hiérarchiques tout-puissants de la vie courante»³⁸². Dans cette partie la voix narrative est plus accentuée que celles de Fevvers, Lizzie ou Walser, qui avaient été le moteur de la narration dans la première partie du roman. Leurs histoires s'entrecroisent avec celles des amies de Fevvers, des femmes qui dénoncent, par leur statut différent, la position d'objet dans la société patriarcale. La galerie de personnages féminins est représentée par une multitude de perspectives fantastiques. Chacun nous renvoie à une autre époque de l'histoire du fantastique et se relie d'une façon différente à la réalité. Merveille appartient au fantastique miraculeux, Mignon est l'illustration du fantastique grotesque, Fevvers oscille entre le fantastique utopique et absurde et le Shaman se situe dans la descendance du réalisme magique.

³⁸⁰ Magali Cornier Michaels, *Feminism and the Postmodern Impulse Post World War II*, p.184, Albany: State University of New York Press, 1996.

³⁸¹ Angela Carter, *Nights at the Circus*, p.11

³⁸² Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p. 170

La dernière partie, «Sibérie», est celle où surgit le fantastique sous l'aspect de *réalisme magique*. La progression des personnages à l'intérieur de Sibérie annule la logique temporelle et spatiale et amène l'installation dans la narration d'un monde utopique, d'une logique sublimée, contraire à l'illogisme rencontré dans les autres deux parties du roman. Le train qui transporte le cirque déraile et les personnages se perdent dans l'immensité de la Sibérie. On rencontre dans cette section des situations et des personnages extraordinaires qui renvoient au rêve d'un monde meilleur de Lizzie. Des communautés utopiques et des personnages ex-centriques se mêlent dans les destins des Walsler et Fevvers. Les événements les séparent, mais ils se rencontrent à la fin du roman. Cette partie réunit la voix du narrateur avec celles des personnages. Carter accorde, d'ailleurs, une attention spéciale à la reconsidération de la voix narrative au long de tout son œuvre. Son écriture nous invite de faire attention en permanence au clivage très bien dissimulé des éléments autobiographiques ou du réel vers la fiction.

Déployé entre sa variante utopique, qu'on reconnaît dans le discours marxiste de Lizzie ou dans l'organisation de la communauté dirigée par la Comtesse P., et la version du réalisme magique, qu'on reconnaît dans la dernière partie du récit, le discours fantastique fait usage de sa capacité de déstabiliser la logique du réel pour permettre la manifestation des nouvelles formes de représentation identitaire.

Dans *Nights at the Circus*, le fantastique est «contaminé» par les caractéristiques du postmodernisme parmi lesquelles on signale le carnivalesque, la métafictionnalité et l'auto-référentialité. Certaines stratégies, comme l'autorefléxivité, qui caractérise le devenir de Fevvers, le carnivalesque et la métafictionnalité, leur sont communes.

2.2.2. Le croisement du discours postmoderne et des stratégies subversives du fantastique dans la construction du soi

La postmodernité, qui ramène en discussion les réflexions du sujet moderne sur la représentation de l'image de soi, s'attache au désir de l'individu de comprendre et dépasser les limites et les interdits qui caractérisent la pensée moderne concernant la construction identitaire. L'esprit postmoderne relève d'une sensibilité qui, proche des

stratégies du fantastique, permet, selon l'affirmation de Michel Foucault dans son discours sur l'éthique, de couper avec le soi et le sens traditionnel et de se redéfinir autrement.

Les écrivains qui choisissent la recherche de nouvelles identités à travers la littérature fantastique y trouvent une infinitude de possibilités de rompre avec les constructions binaires de la modernité et de proposer tout autant de nouvelles perspectives pour le devenir du sujet. Nous évitons le syntagme «définition du sujet», car nous avons vu dans les théories poststructuralistes discutées dans le chapitre d'introduction qu'une définition du sujet n'est jamais satisfaisante puisque l'être humain se trouve dans un devenir continu. En même temps, les conditions de la pensée binaire étant trop limitatives pour le sujet postmoderne, le discours fantastique opère une brèche dans les constructions culturelles de la société. En ce sens, le fantastique ne fait qu'ajouter de nouvelles stratégies à celles du postmodernisme, pour revisiter la représentation de l'individu.

La conception fantastique du roman n'exclut pas la réalité, par contre, à partir de cela, l'univers proposé devient plausible. Le fantastique se manifeste au niveau de la temporalité, de l'espace, et assimile chaque personnage du roman dans son tourbillon. Il s'insinue dans le roman, à l'intérieur de ce mouvement de va-et-vient entre l'espace londonien, conçu en termes conventionnels et celui sibérien, comme l'espace du rêve et de l'impossible. Dans le discours fantastique traditionnel, le personnage fantastique est une construction dérivée de la pratique religieuse ou mythologique du personnage *focalisateur*, il est en relation avec ses convictions et ses sentiments – généralement de peur ou d'étonnement. Le fantastique opère dans cette situation au niveau de l'imaginaire et de la conscience. L'individu entre en rapport avec les représentations issues au niveau des pratiques culturelles et religieuses.

Les configurations insolites de l'imaginaire fantastique, questionnant l'architecture de l'ordre social, justifient dans le discours postmoderne, selon l'affirmation de Brian Atteberry,

the practice of fantasists, who have always been willing to play with the inconsequential until it explodes into myth. So, too, fantasists like Crowley bear out the theories of

Postmodernists by generating stories in which we recognize the parts of ourselves that defy any other means of analysis.³⁸³

Le roman d'Angela Carter se situe à l'intersection du postmodernisme et du fantastique, ce qui lui permet de jouer avec les structures du discours traditionnel. Le postmodernisme engage, dans sa dimension politique, une réflexion sur la hiérarchisation de la société, opérée par le discours historique, dont le résultat se lit dans l'apparition de l'Autre marginal. La présence de Fevvers produit un renversement de l'ordre social, avec son statut de prostituée qui occupe une position de pouvoir dans la société. Son altérité, définie selon ses propres normes, est renforcée avec des attributs de pouvoir par le discours fantastique, qui lui offre les outils avec lesquels elle peut contrôler sa position dans la société.

Fevvers est un être indéterminé, son identité est le lieu des contradictions apparentes : femme et oiseau, vierge et prostituée, sujet et objet. Incarnant l'image d'un ange, elle représente l'expression du défi contre le pouvoir phallique.

Dans cette image, le discours postmoderne croise celui du fantastique. La fonction de l'ange (*messenger* de Dieu) occupe la place d'être liminal et, par cela, marque la rupture avec les traditions. L'ange n'est plus un messenger innocent du Dieu, par contre il est, dans la personne de Fevvers, celui qui défie les traditions, qui brise les anciennes constructions féminines. Elle est la version grotesque de l'ancienne beauté, Venus, qui a inspiré les artistes à travers les siècles dans la perpétuation de l'idéal féminin. Avec ses ailes et ses bras, Fevvers est la version carnavalesque de la femme qui détient les attributs d'un double pouvoir (les ailes et les bras manquent dans l'image de Venus) lui permettant de se trouver sa propre place dans la société.

L'ordre social s'impose à travers le discours du Pouvoir et les convictions marxistes de Lizzie, reflet des opinions de l'écrivaine, dénoncent l'oppression de la femme par la société patriarcale. Puisque le contrôle de l'être humain se fait à travers le contrôle du corps, par son dressage³⁸⁴, Fevvers lui oppose la dynamique de son corps en devenir, du sujet-en-procès. Le recours au «dressage» de son propre corps, dans le

³⁸³ Brian Atteberry, *Strategies of Fantasy*, p. 50

³⁸⁴ cf. Michel Foucault : *Surveiller et punir*, Éditions Gallimard, Paris, 1975

spectacle, est une façon de déconstruire le contrôle de l'autre sur soi. L'aérialiste joue avec ce concept, puisque contrôler son corps signifie dominer le regard de l'autre.

Investie du pouvoir, elle assume son autodétermination et la position d'autorité comme formes de résistance à la culture occidentale : «Look at me! With a grand, proud ironic grace, she exhibited herself before the eyes of the audience as if she were a marvelous present too good to be played with. Look, not touch».³⁸⁵

Fevvers s'impose également dans la position de *focalisateur*³⁸⁶, représenté habituellement dans les récits fantastiques traditionnels par un point de vue masculin. Dans *Nights at the Circus* c'est le point de vue de la Venus Cockney, le personnage féminin fantastique, qu'on suit à travers l'histoire. Elle s'impose simultanément comme narrateur, sujet et objet de la narration :

Ma Nelson, contemplating the existence of my two arms, all complete, now puts her mind to the question: what might the Winged Victory have been holding in 'em when the forgotten master first released her from the marble that had contained her inexhaustible spirit? And Ma Nelson soon came up with the answer: a sword'.³⁸⁷

Fevvers assume son pouvoir et occupe le rôle actif de narrateur. Elle contrôle avec Lizzie la narration, tandis que Walser devient le personnage passif. Au début, il observe et manifeste des doutes sur l'identité de Fevvers, mais à la fin il est absorbé par ce monde renversé qu'il accepte tout comme il accepte Fevvers dans sa complexité.

Pour faire place à ce nouvel ordre, Angela Carter déconstruit le monde ancien en introduisant dans le discours la logique carnavalesque qui trouve écho dans l'univers du cirque et dans le monde irréel de la Sibérie – « a limbo to which we had no map »³⁸⁸.

La Sibérie est l'espace idéal pour la manifestation de l'illogisme, car il s'agit d'un espace ouvert, indéfini, qui dissout les structures spatio-temporelles de la culture occidentale.

Le temps perd ses attributs, la succession, la chronologie, il devient séquentiel. Fevvers se trouve en deux moments successifs dans le Musée des femmes monstres et dans le train qui transporte le cirque vers la Sibérie. Des échos bergsoniens, qui nous renvoient à la notion de temps subjectif, se retrouvent dans les mesures différentes du

³⁸⁵ Angela Carter, *Nights at the Circus*, p. 15

³⁸⁶ Gerard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

³⁸⁷ Angela Carter, *Nights at the Circus*, p.37

³⁸⁸ Idem, p.225

temps de Fevvers et de Walser, selon la perception de chacun d'entre eux. L'espace aussi acquiert des dimensions irréelles, les tigres disparaissent dans un univers parallèle, représenté par l'image des miroirs.

Le fantastique relève de l'arbitraire de la logique et de la réalité, et les deux femmes, Fevvers et Lizzie, sont impliquées dès le début dans la dysfonction de cette logique qui gouverne la culture occidentale. Le cirque leur permet de renverser la dialectique du monde, dominé par la figure du Même, et d'offrir en échange une pluralité d'identités, dont le principal trait est l'ambiguïté sexuelle, qui subvertit la construction binaire du genre. Le discours d'Angela Carter se rapproche de la pensée de Monique Wittig³⁸⁹, par son désir de déplacer le devenir de la femme en dehors des constructions binaires, et de montrer la diversité d'identités qui existe dans ce devenir femme en créant une large galerie de figures féminines signifiant pour Fevvers «la nouvelle femme». Son propre devenir se place entre les deux identités: d'oiseau et de femme. Cependant, Fevvers, héritière de cette tradition, qui perpétue l'image de l'hétérosexualité, subit des métamorphoses faisant référence à la binarité du genre : les ailes lui poussent comme symbole du pouvoir phallique. Par contre, la dynamique qui s'installe entre elle, Lizzie et les autres femmes du Cirque engage un imaginaire en dehors de la dichotomie homme/femme et dans une dialectique d'ordre social et moral qui cible les stéréotypes culturels tels Venus, Victoria, l'ange, la prostituée, etc.

Le devenir de Fevvers réunit les stratégies du postmodernisme et du fantastique pour rompre avec la logique binaire de la société occidentale, pour retrouver sa position de sujet parlant et pour créer une ouverture aux identités irréductibles à la figure de l'Un.

2.2.3. La métamorphose de Fevvers et le passage du figuré au figural

Dans le concept du «figural» défini par J.-F. Lyotard³⁹⁰ comme «toute trace du primaire dans le secondaire», on retrouve un surplus de sens qui confère à la figure un dynamisme de signification :

Le figural [...] produit la définition paradoxale d'une figure-défigurante et défigurée : pour autant que ce qu'elle donne à *voir* n'est pas le produit fini d'un processus de mise en

³⁸⁹ Monique Wittig, *Le corps lesbien*, Ed. de Minuit, 1973

³⁹⁰ Jean François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971

forme [...], mais l'espace ouvert au processus en œuvre, à sa dynamique et à son devenir.³⁹¹

Cette dynamique naît des intensités qui produisent la «différence»; les composants du figural se trouvent dans le langage mais ne sont pas du langage et c'est ce qui produit la transgression du discours. Pour intérioriser le monde extérieur plurivoque, le langage est déconstruit par les pulsions, les intensités du figural. Dans les tensions naissant entre la figure d'oiseau et les intensités qui traversent cette image, le devenir de Fevvers se profile au-delà des constructions identitaires du discours phallogocentrique.

Fevvers, installée dans l'espace carnavalesque du cirque, crée une dynamique subversive du discours à travers les tensions inscrites dans la dimension figurale de femme aux ailes/femme oiseau/femme ange.

La métamorphose physique de Fevvers constitue le support d'une métamorphose identitaire et également des mutations au niveau de la signification du discours. L'oiseau a un champ de signification très large qui opère à plusieurs niveaux. L'image de l'ange se lie, dans l'inconscient collectif, au merveilleux et au sacré. L'ange peut se déplacer dans l'espace et dans le temps sans se subordonner à un ordre chronologique. Fevvers déstabilise cette image par la description qu'elle donne d'elle-même comme *ange de la mort*, un ange échoué dans la promiscuité ou un ange de la vengeance. L'aspect fantastique qui dérive de cette construction entraîne l'érosion de la réalité et permet à Fevvers d'utiliser ses attributs dans l'invention d'une féminité comme espace carnavalesque pour déconstruire le regard patriarcal de la société, qui a créé l'image stéréotype de la femme. Être fantastique et indéterminé, Fevvers est un sujet en procès. La fille adoptive de Lizzie est en train de devenir autrement qu'elle est, car elle construit sa propre identité sur un territoire dégagé de toute convention. Se faisant écho de la pensée de Luce Irigaray, qui comprend la position du sujet féminin par rapport au masculin³⁹²; ses ailes sont un investissement du pouvoir phallique, ainsi que son épée. Elle acquiert la confiance en soi avec ces attributs du pouvoir, mais cela ne l'empêche pas de se questionner sur ce qu'elle est et sur ce qu'elle devient *Am I what I know I am? Or*

³⁹¹ Olivier Scheffer, « Qu'est-ce que le figural ? », p.919, in *Critique*, novembre 1999, n° 630, pp. 912-925.

³⁹² Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming*, pp. 35-36

am I what he thinks I am? Cette question est une prise de conscience de soi qui marque une nouvelle étape dans son devenir. En se posant cette question, elle découvre la voie pour contrôler les autres. C'est à l'aide de ce qui fait sa différence, ses ailes, qu'elle s'impose dans le regard de l'Autre et le contrôle. Elle s'installe consciemment dans sa position d'altérité, en rassurant son identité indéterminée (se faisant colorer les ailes, elle met une distance par rapport à l'image de l'ange, mais accentue celle du carnaval). Fevvers prend le contrôle sur le regard de l'Autre et, dans le reflet des «yeux qui lui disaient qui était elle»³⁹³, nous lisons son pouvoir de séduction. Le personnage de Carter est mystérieux et ludique en égale mesure, parce qu'elle construit son identité sous le signe de l'ambiguïté. Son jeu détermine la question «Is she fiction or is she fact?»³⁹⁴, laquelle devient l'enjeu du roman, car, sous le signe de l'ambiguïté, le personnage se libère de la signification acquise sous l'image de la femme comme altérité inventée par l'ordre phallique. Elle déconstruit cette image par sa double désignation comme sujet conscient de soi et objet du désir en même temps. Elle commence par devenir l'objet du désir et capte le regard des spectateurs :

God, she looked huge. Her crimson, purple wings, in flight, obscured the roof-tree of the Imperial Circus. Yet those marmoreal, immense arms and legs of hers, as they made leisurely, swimming movements through the air, looked palely unconvincing, as if arbitrarily tacked on to the bird attire.

Walsler, drawn to the ring like a moth to a flame, thought, as he had before: "she looks wonderful,

but she doesn't look right" ...³⁹⁵

Consciente du pouvoir acquis, Fevvers bascule l'univers de l'Autre dans le paradigme du carnavalesque. Par son pouvoir de séduction, elle détourne l'attention de l'Autre vers sa performance et la garde prisonnière au milieu d'un tourbillon de sensations. Par son jeu, elle détourne les lois du monde réel et renverse les rapports de pouvoir :

The slowness of her trajectory, her modest chug at twenty-five m.p.h. was the whole trick. It made the Charivaris huff.

With her right hand, she caught hold of the trapeze.

There was a clean, twanging snap.

³⁹³ Angela Carter, *Nights at the Circus*, p.290

³⁹⁴ Idem, p. 147

³⁹⁵ Idem, p. 159

A rope broke.

The Colonel, watching her, now, in besotted terror, as, a moment before, he'd gazed in besotted ecstasy... And now 'The Ride of the Valkyries' (superbly played) broke down on an aghast discord as the trapeze dropped Fevvers a dozen feet and left her swinging to and fro like a pendulum above the tiny eye of sawdust, the vortex of gravity, down there, down below... She even poked out her tongue. Musicians, horns and fiddles dangling from their hands, the Colonel, Walsler, watched, helpless, hearts in mouths, for an endless minute; the Charivaris, on edge, watched.³⁹⁶

Son identité fluide détruit la frontière entre le sujet et l'objet, de même que celle entre le réel et l'irréel. Si, dans le discours fantastique traditionnel, l'être fantastique est l'objet épistémologique de la narration caractérisé par la passivité – car il est l'objet de la connaissance du *focalisateur*³⁹⁷ – Fevvers renverse cette convention littéraire et s'installe du côté du *focalisateur* en détournant sa perspective. Ce n'est plus elle l'objet focalisé mais les spectateurs. Le *focalisateur* mène la narration, tout ce qui se passe est en concordance avec sa logique, tandis que le personnage fantastique est l'objet soumis au travail de cette logique. En général, il lui manque une structure de profondeur, la conscience de soi, sa structure tient de l'esthétique de la narration.

Contrairement à celui-ci, Fevvers s'installe dans la position de sujet qui a conscience de lui-même et qui se questionne sur son devenir :

if she were indeed a *lusus naturae*, a prodigy, then -she was no longer a wonder.

She would no longer be an extraordinary woman, no more the Greatest *Aerialist* in the world but-a freak. Marvelous, indeed, but a marvelous monster, an exemplary being denied the human privilege of flesh and blood, always the object of the observer, never the subject of sympathy, an alien creature forever estranged.

She owes it to herself to remain a woman, he thought. It is her human duty. As a symbolic woman, she has a meaning, as an anomaly, none.³⁹⁸

Fevvers assume consciemment son statut, comme ouverture vers une autre signification de l'être féminin. Sans ce rôle de *figura*, qui porte la tension de la signification en elle, Fevvers resterait une simple *figure* monstrueuse dans l'imaginaire masculin. De cette position assumée, elle impose la logique de son univers, avec sa

³⁹⁶ Ibidem.

³⁹⁷ Le focalisateur, dans l'acception de Gérard Genette, est l'énonciateur qui se trouve dans la position d'observateur, il a connaissance de ce qui se passe avec le personnage. Genette, Gérard: *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972

³⁹⁸ Angela Carter, *op.cit.*, p. 161

propre cohérence, qui est aussi celle du fantastique, défini dans *L'Encyclopédie de Science Fiction* comme tel :

Non-sf fantasy is oriented towards mystery, not knowledge, it is not cognitive [...] It titillates us with the unknown.³⁹⁹

Plus subversif que naïf, le discours romanesque laisse l'impression de mimétisme, tandis que les éléments du fantastique s'insèrent discrètement dans la narration. Fevvers est un personnage fantastique non-conventionnel. Jusqu'à un certain point l'objet de l'observation de Walser, elle prend le contrôle et joue avec le regard de son nouvel ami, pour le déterminer à la regarder *autrement* :

At first crescendo, she jumped.

Yes, jumped. Jumped up to catch the dangling trapeze, jumped up some thirty feet in a single, heavy bound, transfixed the while upon the arching white sword of the limelight. The invisible wire that must have hauled her up remains invisible. She caught hold of the trapeze with one hand. Her wings throbbed, pulsed, then whirred, buzzed and at last began to beat steadily on the air they disturbed so much that the pages of Walser's notebook ruffled over and he temporarily lost his place, had to scramble to find it again, almost displaced his composure but managed to grab tight hold of his skepticism just as it was about to blow over the ledge of the press box.

First impression: physical ungainliness. Such a lump it seems! But soon, quite soon, an acquired grace asserts itself, probably the result of strenuous exercise.⁴⁰⁰

Ainsi, Fevvers n'existe pas comme alternative, comme personnage d'un monde parallèle, mais comme une factualité, comme une *autre réalité*. Elle influence à travers son regard le processus de devenir de Walser d'une manière déterminée, de sorte que son identité se constitue en altérité.

Two things, so far, have conspired together to throw Walser off his equilibrium. One : his right arm is injured and, although healing well, he cannot write or type until it is better, so... force of circumstance has turned him into a *real* clown...

Two : he has fallen in love, a condition that causes him anxiety because he has not experienced it before. Hitherto, conquests came easily and were disregarded. But no woman ever tried to humiliate him before, to his knowledge, and Fevvers has both tried and succeeded.⁴⁰¹

³⁹⁹ *The Science fiction encyclopedia*, ed. Peter Nicholls, ass. ed. John Clute, New York, Doubleday, 1979, p. 211

⁴⁰⁰ Angela Carter, *op.cit.*, p. 145

⁴⁰¹ *Ibidem*.

Si le personnage fantastique est seulement l'objet d'une *identification*, sans histoire et sans évolution, Fevvers est historicité, processualité. Tout comme Walser, elle souffre des modifications dans son comportement, dans ses sentiments :

My heart went pit-a-pat, I can tell you, as I watched him listen as if he, too, like the savage beasts (though unlike his savage adopted brethren) were entranced, although he knew the singer and the song so well. My heart went pit-a-pat, and turned right over... My enthusiasm carried me a few yards through the air; truly, I forgot my wing was broken.⁴⁰²

En opposition avec elle, Merveille et Mignon sont représentées dans la perspective patriarcale de la femme, comme incarnations de «*the entranced maiden*». Leur identité change sous l'influence de Fevvers et de Lizzie, elles échappent à la domination masculine et assument leur propre existence. Mignon, réplique intertextuelle de Marilyn Monroe, est construite en opposition avec Fevvers qui est plus proche de Mae West. À travers ces personnages, Carter imagine, d'une part, la femme active, qui détermine son propre destin (Mae West), et d'autre part la passivité, caractérisant l'image féminine du point de vue masculin, personnifiée par Marilyn Monroe.

Suivant cette logique, Carter emploie Merveille et Mignon comme personnages parodiques dans la structure ludique du roman et investit Fevvers avec une conscience subversive capable de soutenir l'espace discursif féministe. Généralement, les romans d'Angela Carter reflètent la féminité comme ruse (*entrapement*) et comme invention de soi-même. Par son devenir femme fantastique elle brise les structures conventionnelles créées par le regard masculin et situe son devenir au croisement du carnivalesque et du mimétisme subversif, tel que proposé par Luce Irigaray dans le syntagme «*playing with mimesis*»⁴⁰³. Avec son épée et ses ailes, elle défie la passivité de la femme, caractérisée comme *absence* par Lacan.

Représentant la *nouvelle femme*, Fevvers sort de la binarité cartésienne, des relations oppositionnelles par rapport aux autres, et établit un espace de la multiplicité dans lequel elle se rapporte à plusieurs systèmes de référence qui lui permettent d'être à la fois prostituée, vierge, être fantastique, femme, ange, oiseau, artiste. Son identité lui

⁴⁰² Idem, p.251

⁴⁰³ Dans les termes de Luce Irigaray le rôle féminin doit être assumé délibérément «*To play with mimesis is thus, for a woman, to try to recover the place of her exploitation by discourse, without allowing herself to be simply reduced to it...so as to make 'visible'...what was supposed to remain invisible.*», p.76, dans *This Sex Which Is Not One*. Tr. Catherine Porter et Caroline Burke, Ithaca, Cornell UP, 1985

permet d'être en dehors et en dedans de la problématique féminine. Elle ne peut pas être supprimée comme sujet par l'hégémonie phallogocentrique pour laquelle c'est «le corps qui compte», comme l'affirmait Judith Butler, car elle est en processus de devenir différente.

Lizzie prévoit pour Fevvers d'innombrables possibilités dans son procès d'autodéfinition : « You never existed before. There's nobody to say what you should do or how to do it. You are Year One. You haven't any history and there are no expectations of you except the ones you yourself create. »⁴⁰⁴

Avec son identité incertaine, Fevvers se déplace facilement entre l'image de prostituée et celle de prodige. De ces positions, elle dirige et domine le regard des lecteurs et des spectateurs. Fevvers réunit dans son identité l'image de la femme comme spectacle et celle de la femme qui produit le spectacle. Les différentes figures qui s'entrecroisent dans l'image de Fevvers, telles l'image de Victoria, symbole de la culture classique qui se reflète dans la paradoxale pose statique de Fevvers ailée, Mae West, capable de contrôler le regard masculin, Léda, la séductrice, appellent une alliance du carnavalesque et du fantastique. Le corps grotesque (trop grand et avec ses ailes redoublées par ses bras) de Fevvers parodie l'idéal de beauté incarné par Victoria, la pose en objet d'art de Venus sans bras à laquelle Fevvers oppose son image active avec ses bras et ses ailes :

Well, Ma Nelson put it out that I was the perfection of, the original of, the very model for that statue which, in its broken and incomplete state, has teased the imagination of a brace of millennia with its promise of perfect, active beauty that has, as it were, been mutilated by history.⁴⁰⁵

Puisque le sujet féminin ne peut pas se libérer par le langage⁴⁰⁶ soumis au pouvoir phallogocentrique, Fevvers nous livre la figure de la nouvelle femme, dont l'image cache en elle les intensités d'un discours insolite.

⁴⁰⁴ Angela Carter, *op.cit.*, p. 198

⁴⁰⁵ Angela Carter, *op.cit.*, p. 37

⁴⁰⁶ Monique Wittig exprime dans *Les Guérillères* sa conception du langage comme incapable de se produire au féminin : « Elles disent le langage que tu parles est fait de signes qui à proprement parler désignent ce qu'ils se sont appropriés. Ce sur quoi ils n'ont pas fondu comme des rapaces aux yeux multiples, cela n'apparaît pas dans le langage que tu parles. Cela se manifeste dans l'intervalle que les maîtres n'ont pas pu combler avec leurs mots de propriétaires et de possesseurs, cela peut se chercher dans la lacune, dans tout ce qui n'est pas la continuité de leurs discours, dans le zéro, le O, le cercle parfait que tu inventes pour les emprisonner et pour les vaincre » (p. 164), Les Editions de Minuit, 1969.

2.2.4. Devenir *Homo Ludens*

L'utopie et le fantastique

Au niveau du discours, le fantastique représente la violation de l'espace réel et de la logique du réel, au sens de l'affirmation de Tzvetan Todorov. Cette réalité est agressive par des normes non-conventionnelles qui assurent la cohérence même du monde et du discours fantastique, qui développe sa propre logique. Le discours romanesque possède, par sa nature même, une logique et une cohérence propre, même si l'aspect mimétique interfère avec des éléments fantastiques. Le réel est associé au manque, tandis que l'étrange devient réalité dans la perte de foi et de confiance dans l'ancien régime normatif, de telle sorte qu'une logique autre s'installe au niveau du discours. L'ordre du monde réel sera remplacé par une construction «utopique», car c'est l'utopie qui absolutise l'ordre.

Selon Martin Buber, l'utopie⁴⁰⁷ est, dans un monde qui a perdu la croyance et le sens de l'eschatologie, la seule chance d'avoir une autre société, meilleure. Le modèle mimétique de l'univers réel, gouverné par une économie alternative des structures morales, sociales et politiques, représente son point d'intersection avec le fantastique. Le dépassement, comme nous conseille Oscar Wilde dans son célèbre dicton, «Progress is the realisation of Utopia», sans tenir compte des traditions, constituerait la solution de rompre avec l'ancien ordre patriarcal.

Angela Carter pose, à travers les convictions marxistes de Lizzie, le problème du changement de la société afin d'en construire une autre meilleure. L'analyse historique et marxiste de la protectrice de Fevvers, qui compose avec l'espoir et l'analyse foucauldienne du pouvoir, insiste sur le besoin de changer « the anvil of history »:

I'd certainly agree with you that this present which we contemporaneously inhabit is imperfect to a degree. But this grievous condition has nothing to do with the soul, or, as you might also call it, removing the theological connotation, "human nature". It isn't in that Grand Duke's nature to be a bastard, hard though it may be to believe; not does it lie in those of his employee to be slaves. What we have to contend with, here, my boy, is the

⁴⁰⁷ Le terme *utopie*, inventé par Sir Thomas More au début du XVI^e siècle, est dérivé des deux mots grecs : *Eu-topos* (lieu où tout est bien) et *Ou-topos* (lieu qui n'existe pas) et le terme apparaît chargé d'ironie dans son livre *Utopia*. Le sens usuel l'identifie pourtant avec l'espoir et le rêve de perfection.

long shadow of the past historic (reverting back to the grammatical analogy, for a moment), that forged the institutions which create the human nature of the present in the first place.

It's not the human "soul" that must be forged on the anvil of history but the anvil itself must be changed in order to change humanity.⁴⁰⁸

Le discours de Lizzie propose le mécanisme qui pourrait changer la société malade de ses jours, mais l'écrivaine ne nous offre pas le modèle d'une société utopique. Par contre, elle trace avec ironie l'image de la société que «l'armée des amoureuses» échappées de la forteresse de la Comtesse P. veulent construire.

Si l'attention de l'écrivaine ne s'oriente pas vers la société utopique, elle mise sur la construction d'un modèle d'être utopique, *la nouvelle femme* ou *le nouvel homme*, comme point de départ dans la construction d'une nouvelle société pour le «*New Century*». Presque tous ses personnages sont sous l'influence de cette belle utopie. Durant les étranges événements qu'ils parcourent ensemble, Fevvers, Walser, Merveille, Mignon, les clowns, l'Homme puissant et plusieurs autres également subissent des transformations profondes de la pensée. La femme, comme image de la prostituée, est marginalisée dans la société patriarcale.

Le roman *Nights at the Circus* déstabilise cette position par l'annulation de la distinction entre la vierge et la prostituée qui se rencontrent dans la personne de Fevvers. Mignon devient un sujet déterminé qui prend le contrôle de son destin et le regard de l'Homme puissant métamorphosé perçoit les femmes autrement que des objets de désir. La perception de Walser se transforme également; il ne voit plus en Fevvers l'événement sensationnel de la première page des journaux, mais la femme dans toute sa complexité et son unicité.

Formée à l'école des idées novatrices de Lizzie, Fevvers devient l'agente de ces changements. Avec son autodétermination, elle entraîne dans un processus de devenir tous ceux qu'elle connaît. Les personnages de *Nights at the Circus* se transforment à travers un processus de démythification des typologies humaines créées par le biais des modèles issus de la littérature et de la culture occidentale. Tous les personnages féminins déconstruisent, à côté de Fevvers, l'image de la «femme angélique». Le devenir de

⁴⁰⁸ Angela Carter, *op.cit.*, p.240

Fevvers se produit à l'intersection de ces trois modèles d'univers: le réalisme, le fantastique et l'utopie, qui visent les rapports entre les êtres humains. La description de la *nouvelle femme* est la résultante entre la dialectique du code représentationnel du réalisme et celui du fantastique, identifié par Brenda Cooper⁴⁰⁹ comme une manière de « montrer une réalité plus profonde et plus vraie que celle montrée à travers des techniques réalistes ».⁴¹⁰

Fevvers est une « aerialiste », avec un statut social et un comportement qui la placent parmi les marginalisés de la société, mais elle est en même temps un personnage fantastique. Elle se trouve simultanément à l'intérieur et à l'extérieur de ce système. La convention est ainsi éliminée de la narration et l'absence d'une normativité situe le corps dans une position privilégiée, par son potentiel allant au-delà des perspectives historiques qui perdent leur validité pour que seules «les manifestations du corps» soient retenues⁴¹¹. Le corps fantastique, grotesque, devient un corps fétiche s'opposant à la conception patriarcale pour laquelle «la féminité est un masque qui masque la non-identité»⁴¹². Fevvers n'est pas un symbole qui représente l'ange, elle transmet à travers son corps un état conflictuel qui vise la position de la femme dans la société :

A woman with wings, she is no ordinary angel- if there could be such a thing- but rather an exhilarating example of the ambivalent, awkward, and sometimes painfully conflictual configuration of the female grotesque. Everything about this creature is sublime excess : her size, of course, and those wings which strain and bulge beneath her 'baby-blue satin dressing gown'; her six-inch-long eyelashes which she rips off gleefully one eye at a time, suggesting not only her deliberate production of unnaturalness, but also the prosthetic grotesque.⁴¹³

Son corps offre une nouvelle perception de la femme, grâce à sa capacité d'agir et à la déformation jusqu'au grotesque du corps féminin. Le grotesque déconstruit l'image de la femme idéale, les ailes lui donnent un pouvoir libérateur et l'espoir: «Indeed,

⁴⁰⁹ Brenda Cooper, *Magical Realism in West African Fiction: Seeing with a Third Eye* (Routledge Research in Postcolonial Literatures) London: Routledge Publishing, 1998.

⁴¹⁰ Idem, op.cit., p.145

⁴¹¹ Frederic Jameson, "On Magic Realism in Film." in *Critical Inquiry* 12.2 (1986): 301-325 , p.321

⁴¹² Mary Russo, *The female grotesque : Risk, Excess, and Modernity*, New York, Routledge, 1995, p.69

⁴¹³ Idem., p.159

towards the end of the novel, Fevvers looks forward to the day when “all the women will have wings, the same as I”»⁴¹⁴. Son espoir est visionnaire, car elle rêve du jour où

The dolls' house doors will open, the brothels will spill forth their prisoners, the cages, gilded or otherwise, all over the world, in every land, will let forth their inmates singing together the dawn chorus of the new, the transformed.⁴¹⁵

Ses ailes, qui lui permettent de voler, transportent son être utopique entre les différents niveaux du discours et des champs sémantiques. Son rêve de changer Walser est inscrit ainsi dans le champ sémantique de l'oiseau :

You said yourself he was unhatched, Lizzie; verry well-I'll sit on him, I'll hatch him out, I'll make a new man of him. I'll make him into the New Man, in fact, fitting mate for the New Woman, and onward we'll march hand in hand into the New Century.⁴¹⁶

Fevvers sort ainsi de la typologie féminine occidentale et propose une identité différente inscrite dans le concept de jeu, de transformation et de dynamique. Car l'individu social est pure représentation, une image fantasmée d'une réalité qui reste figée entre les constructions politiques et sociales. Fevvers propose l'image *d'homo politicus* dans le contexte d'une société qui nécessite un changement dans sa dynamique et dans les rapports entre les individus. Cependant, cette image n'a rien à voir avec le pouvoir qui contraint, car le discours que Fevvers laisse passer est libérateur, est celui d'un grand rire, incluant la catégorie d'*homo politicus* à la famille de *l'homo ludens*.

2.2.5. La corporalité substituée à la parole

Métamorphoses cannibales et corps inhumain : chair, sexualité, gourmandise

Contrairement à la modernité, qui met en valeur le lien indissociable entre la pensée et le corps, la postmodernité représente une image morcelée et fragmentée d'un corps jamais identique à lui-même. Un corps qui «est davantage de l'ordre d'un processus que de l'ordre d'une substance»⁴¹⁷, selon l'affirmation du philosophe Michel Bernard,

⁴¹⁴ Mary Russo, *The female grotesque*, p. 179

⁴¹⁵ Angela Carter, *Nights at the Circus*, p. 285

⁴¹⁶ Idem, p. 281

⁴¹⁷ Entretien avec Michel Bernard *Le pouvoir du sentir*, dans la revue *Enfances & Psy*, Ed. Érès,

qui, dans une optique proche du poststructuralisme, associe le concept de «corporéité» au mouvement et au processus, pour remplacer la notion de corps. Système de normes et de codes, le corps s'inscrit dans une dynamique complexe, à l'intersection de nombreuses formes de représentation : corps organique, corps fantasmé et corps institutionnalisé. Il se trouve sous le contrôle du pouvoir mais aussi, comme le montre l'archéologie foucauldienne, le corps est déterminé par l'inconscient et par des pulsions qui dessinent une dynamique irrationnelle et anti-sociale. Cependant, en tant que *Dasein*, il est aussi un corps en relation, que Michel Bernard classifie comme «intercorporéité»⁴¹⁸ et qui se signifie à travers le langage dans la relation à autrui.

Les personnages de Mo Yan et Angela Carter marquent brutalement la rupture avec le discours collectif, d'un côté, et phallocrate, de l'autre, et proposent à la place un discours qui, incapable d'exprimer par la parole une nouvelle forme de pensée, nous confie l'alternative d'un langage corporel personnel, antérieur à la parole et aux constructions sociales. Ce langage est désigné par Jean Baudrillard, dans une approche sémiologique, comme « charnier de signes »⁴¹⁹. Ding Gou'er et Fevvers déclinent leur corporalité, aliénée par le signe, porteuse d'un langage codé selon les normes socioculturelles et la décomposent dans des lignes de fuite, selon la formulation de Deleuze et Guattari, qui abolissent le totalitarisme du signe langagier et corporel.

Lorsque les deux penseurs français font référence à la domination phallocrate, ils font référence aux pulsions de l'être, mais également à l'instinct de survie qui engendre la déshumanisation :

À l'inhumain des « puissances diaboliques », répond le sub-humain d'un devenir-animal : devenir coléoptère, devenir chien, devenir singe, « filer la tête la première en culbutant », plutôt que de baisser la tête et rester bureaucrate, inspecteur, ou juge et jugé.⁴²⁰

Par cette gestuelle qui ruine l'encodage social, ils proposent une forme d'expressivité insurgée qui brise les formules figées du code langagier et surtout corporel. Circonscrit à cette logique, Ding Gou'er met en scène le corps ivre, dont les gestes sont liquéfiés.

n°20–2002/4,

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=EP&ID_NUMPUBLIE=EP_020&ID_ARTICLE=EP_020_0042#

⁴¹⁸ Bernard M. (1976) *L'Expressivité du corps*, Paris, Delarge

⁴¹⁹ Jean Baudrillard, «Le corps ou le charnier des signes», *Topique*, n° 9-10, 1972, p. 75-108.

⁴²⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, p.23

L'ivresse représente un état de rupture entre l'esprit et le corps, ce qui rend inaccessible le langage. Cet état, qui animalise l'être humain, permet à l'individu de concentrer la symbolisation corporelle sur les parties du corps reliées à la jouissance par la consommation, les orifices : la bouche, le nez, l'anus. La sémiologie communiste, mettant en lumière les parties productives du corps, le poignet, le bras, la tête dressée, est renversée par l'occurrence de ces parties qui relient l'humain à l'animal et qui passent de la consommation à la dévoration et au cannibalisme.

Fevvers crée un mixage grotesque du corps féminin angélique, esthétisé, objectualisé, sexualisé, etc. Tandis que l'inspecteur se décorpore et désignifie par un dégrèvement de sens dans ses gestes, Fevvers nous met en présence d'un corps surchargé de signes, qui déroutent le regard.

Dans leur livre, *Kafka, pour une littérature mineure*, Deleuze et Guattari montrent que l'existence authentique, pour Kafka, consiste à se défaire des liens avec le corps, les instincts et les besoins. Similairement, Ding Gou'er et Fevvers arrivent à leur authenticité par la dé-signification en tant que corporéité, dans le sens relationnel, et par la déshumanisation qui se produit à travers la relation « en fuite » qui s'établit entre la forme (le corps) et son essence (la pensée violée par le langage abusif) pour laisser place à un devenir qui n'entre pas dans les canons :

Devenir animal, c'est précisément faire le mouvement, tracer la ligne de fuite dans toute sa positivité, franchir un seuil, atteindre à un continuum d'intensités qui ne valent plus que pour elles-mêmes, trouver un monde d'intensités pures, où toutes les formes se défont, toutes les significations aussi, signifiants et signifiés, au profit d'une matière non formée, de flux déterritorialisés, de signes assignifiants.⁴²¹

Le « devenir animal » des deux personnages s'inscrit dans cette dynamique qui est une forme de rejet des lois instaurées par l'ordre patriarcal et une forme d'opposition aux forces répressives de l'ordre social, exprimé par le langage. Des intensités de désir, de folie et de détermination portent l'être à l'aliénation totale, à la « déterritorialisation », à se défaire de ses liens avec le monde ancien.

Le voilement corporel par les signes du discours dominant est contrecarré par un dévoilement du corps à travers les signes incorporés. Dans le cas de Ding Gou'er, le sujet communiste, confondu dans son rôle historique avec les masses, se délivre de la

⁴²¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, p. 24

représentation assignée par le discours maoïste par l'état d'ivresse, carnavalisation de l'ivresse idéologique. Son corps devient visible en tant qu'aliénation de la sémiotique disciplinaire. Fevvers réagit d'une façon opposée au voilement corporel dans le discours patriarcal. Définie par le manque, la femme déploie une surabondance de signes – les ailes, l'épée, l'omniprésence – qui la placent dans une position dominante par l'accumulation d'attributs de pouvoir.

III. Techniques narratives

Se définir dans l'espace totalitaire ou hégémonique en tant qu'individu unique est une démarche tout autant difficile que de trouver une définition identitaire au sein de la pensée postmoderne. Cependant, comme nous avons déjà vu, les personnages des quatre romans s'imposent comme subjectivités postmodernes, définies par la fragmentarité, la plurivocité et la processualité.

Circonscrits à des espaces socioculturels visiblement distincts, le communisme, le colonialisme et la société patriarcale, mais semblables dans leur structure hégémonique, les récits qui ont retenu notre attention ont en commun la capacité de personnages de se soustraire au discours dominant et de le questionner à travers des stratégies discursives subversives. Par rapport aux stratégies narratives, qui visent le récit dans lequel le narrateur fait entendre sa voix, ceux-ci relèvent d'un discours qui s'insinue subrepticement dans l'antre du discours idéologique/ patriarcal/ colonial.

Nous étudierons prioritairement les stratégies discursives qui participent à la mise en œuvre du clivage des métamorphoses thériomorphes vers les métamorphoses identitaires. Les résultats de la linguistique énonciative développée grâce aux études des théoriciens tels que Benveniste⁴²², Roman Jakobson⁴²³, M. Bakhtine, Julia Kristeva, Linda Hutcheon nous permettront de comprendre le processus par lequel les personnages participent à l'éclatement du discours maître.

Parmi les stratégies discutées nous avons choisi la carnavalisation discursive, l'ironie, dans le discours féministe et postcommuniste, ainsi que la parodie, comme forme de désémantisation identitaire.

Une mise en contexte du concept de stratégie discursive nous sera grandement utile dans la discussion du discours carnivalesque, qui appuie le processus identitaire dans les quatre romans étudiés. Tel qu'énoncé par Benveniste, le discours définit toute énonciation supposant l'existence d'un locuteur et d'un auditeur. Ce concept, développé aussi par le principe du dialogisme bakhtinien, ébranle, selon Kristeva, la théorie marxiste des idéologies. C'est le mérite de Julia Kristeva de faire

⁴²² Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1966

⁴²³ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 1970

valoir ce concept qui «désigne l'écriture à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire, comme *intertextualité*; face à ce dialogisme, la notion de «personne-sujet de l'écriture» commence à s'estomper pour céder la place à une autre, celle de «l'ambivalence de l'écriture»⁴²⁴. Lorsque Julia Kristeva met en relation les deux théoriciens, elle pense à la définition que Bakhtine donne au discours benvenistien, celle de «langage assumé comme exercice par l'individu»⁴²⁵. Ce concept nous permet de découvrir l'exercice de singularisation que chacun des personnages essaie de trouver par le biais d'un langage contestataire. Un langage qui brise la norme et qui renverse la logique du discours Maître, par l'ironie, la parodie, la réécriture, l'intertextualité, etc. Le discours carnavalesque brise les lois du langage censuré par le Pouvoir, il devient une contestation socioculturelle qui repose sur l'inversion des hiérarchies et la transgression des codes. Le discours de chacun des personnages est une «mise en scène carnavalesque» qui questionne l'héritage colonial, le discours idéologique et les valeurs patriarcales. Prenant en considération l'interférence entre différents discours et styles, Bakhtine insiste sur le caractère dialogique de la parodie.

Nous avons discuté souvent dans cette étude le rôle contraignant de la pensée idéologique dans la construction identitaire. Par la prétention d'exprimer des vérités incontestables, le discours idéologique représente une barrière dans la façon de s'exprimer des individus. Il impose des structures langagières et de pensée qui mènent à l'uniformisation des identités.

Contre la domination de ses structures figées, les auteurs étudiés font recours à la pratique discursive de réfraction⁴²⁶ de la parodie et de l'ironie. Comme Kris Peeters l'affirme, « elle mobilise les valeurs que la conscience collective (incorporée par le modèle parodié, la critique, le public, le parodiste) attache à un matériau sujet à réfraction. »⁴²⁷ Selon Peeters, le discours parodique se rapporte d'une façon émotionnelle à un modèle, et fait le sujet d'un parti pris. Il engage, par le biais du dialogisme, et à

⁴²⁴ Kristeva Julia, 1967 : "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, Paris : Minuit, tome 236, p. 438-465, p.444

⁴²⁵ Idem, p.443

⁴²⁶ Kris Peeters, « Réfraction parodique et poétique du roman : Discours parodique et polémique du roman à l'époque classique », p.15, dans *Texte : Revue de critique et de théorie littéraire*, Toronto, Ed. Trinitexte, no.35/36, 2004.

⁴²⁷ Idem, p.15

travers « le fonctionnement médiateur d'un champ discursif »⁴²⁸ des rapports de pouvoir entre l'énoncé et le « le champ de possibilités »⁴²⁹ qui s'ouvre.

La langue représente ainsi un des lieux à retravailler par le discours parodique. Pour Mircea Cărtărescu et Mo Yan la parodie constitue, d'une manière évidente, une des formes les plus appropriées pour déconstruire les structures rigides du langage idéologique et de critiquer le cynisme et la stupidité de la propagande officielle. Le discours condéen, de son côté, emploie le discours parodique surtout dans l'intention de questionner le langage patriarcal et les structures de pensée qu'il détermine, mais aussi pour défier la domination coloniale à laquelle l'écrivaine oppose la langue créole et un mode de pensée transculturel. Quant au roman d'Angela Carter, il utilise amplement cette stratégie discursive, comme critique du discours patriarcal et capitaliste.

3.1. Le carnavalesque

Dans le roman de Maryse Condé, il y a une interférence foisonnante des discours provenant des différents espaces culturels. Ainsi, Célianire développe sa personnalité à travers un échafaudage intertextuel immergé dans un style parodique. D'une manière plus ou moins visible, Condé fait interagir des échos de romans appartenant à des espaces et à des temps dispersés, tels ceux d'Isabel Allende, *La maison des esprits*, d'Agatha Christie, *A Murder Is Anounced*, de Flora Tristan, *Pérégrinations d'une paria*, de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, de Marry Shelley, *Frankenstein*, etc. L'intertextualisation avec chacun de ces romans essaie de mettre en perspective universalisante la problématique identitaire, en identifiant les expériences de Célianire aux expériences des personnages d'ailleurs. Au niveau stylistique, ce tissage de textes hétérogènes brise toute canonicité renvoyant à la forme, genre ou style, et crée une désinvolture littéraire qui annule les distances et le temps. Au niveau culturel, le discours intertextuel de Condé parodie, d'un côté, le traditionalisme qui insiste sur la recherche des racines africaines et, d'autre part, impose un regard attentif sur le transculturalisme qui caractérise depuis toujours et d'une manière très accentuée aujourd'hui, les constructions identitaires. Au contact des

⁴²⁸ Idem, p. 18

⁴²⁹ Ibid.

nombreux espaces culturels qu'elle traverse, Célianire assimile de nouveaux visages, qui la rendent étrange pour la société enfermée dans ses traditions. Certains sont visibles et effrayants, comme le mariage avec un influent homme blanc qui renvoie à l'expérience similaire de Jane Eyre et brise les coutumes des Africains, tandis que la relation entre la cicatrice et la meurtrière, qui trouve sa similarité dans le roman d'Agatha Christie est moins visible, mais impose au lecteur une nouvelle perception du personnage.

Dans la même intention déconstructive, Angela Carter emploie l'intermédialité pour ironiser le regard masculin qui a transformé la femme en objet esthétique et sexuel. Montrant une intention visiblement carnavalesque, Carter renverse les normes de la représentation, et ici nous pensons à l'image superposée Fevvers/Mae West/Marylin Monroe, ou à la déconstruction de l'image angélique et éthérée avec laquelle la femme a été identifiée à l'époque victorienne. Lorsque Walser compare les yeux de Fevvers avec les Boîtes chinoises (similaires aux matriochkas russes), Carter suggère la personnalité protéiforme de l'aérialiste. Fevvers est un ange déchu, capable de s'envoler chaque fois qu'elle devient l'objet du désir masculin.

Les deux discours portent l'empreinte de l'intertextualité et de l'hybridation par l'emploi des différents types de discours marginaux, provenant du milieu populaire des colonies antillaises ou africaines, des femmes noires voilées dans le silence, des prostituées qui considèrent leur statut comme une profession, et également le discours féminin métropolitain. Cette hybridation discursive renverse les hiérarchies, imposées par l'univers patriarcal et hégémonique, et transgresse le code de la société par le biais d'un nouveau regard; celui des groupes marginaux. Le but de la carnavalisation est, pour le discours condéen, la mise en question de l'héritage colonial et rejoint également le discours d'Angela Carter dans le questionnement des valeurs patriarcales.

Le caractère dialogique de la parodie permet la rencontre et l'interférence des différents discours et styles, elle engendre l'hybridation et la contamination du langage par des éléments subversifs, tels que mentionnés par Bakhtine :

Every type of parody or travesty, every word «with conditions attached» with irony, enclosed in intonational quotation marks, every type of indirect word is in a broad sense

an intentional hybrid – but a hybrid compounded of two orders: one linguistic (a single language) and one stylistic.⁴³⁰

Avec le théoricien russe, comme le comprend bien Julia Kristeva, le discours devient opératoire à partir de son unité minimale : «ce mot/ ce discours est comme distribué sur différentes instances discursives qu'un "je" multiplié peut occuper *simultanément*»⁴³¹. Dans l'acte de l'énonciation, l'individu devient instance de la parole, «je» parlant qui se subjectivise. C'est à ce point que Julia Kristeva critique les limites de la théorie bakhtinienne qui fait la preuve du «manque d'une théorie du sujet»⁴³². C'est ce que propose Kristeva dans son ouvrage *Polylogue*, dans le chapitre *Le sujet en procès*, où, comme nous avons vu dans le chapitre introductif, elle réinterprète la théorie lacanienne du sujet clivé, pour mettre en rapport le devenir du sujet et le devenir du langage. Le corps à corps du sujet avec la langue engendre une dynamique dans laquelle le sujet exerce son influence sur la langue et, similairement, découvre comment le langage le construit et défait en même temps. Dans sa théorie, qu'elle appelle la «sémanalyse», Kristeva décortique la relation entre le texte et l'inconscient et, par cela, elle nous permet de comprendre les logiques multiples, les vérités plurielles auxquelles se circonscrit une subjectivité ludique. Ainsi, à la suite de Kristeva, le *je* polymorphique de chacun des personnages analysés s'affirme comme un sujet éclaté, multiforme, qui, selon la leçon de Bakhtine, se diffuse en de nombreuses voix, de nombreux visages, car, pour lui, *être* signifie *être un masque/un autre*.

À la forme figée proposée par le régime dominant, le polymorphisme identitaire, qui s'empare de la morphologie instable des individus, participe pleinement à la mise en scène de l'univers carnavalesque.

Le personnage de Maryse Condé, Célianire, illustre pleinement le concept de carnavalisation, car c'est par l'éclatement de son corps en une multitude de visages qu'elle met en question cette identité. La parodie des représentations et des discours dominants, mise en scène par les métamorphoses de Célianire, sont des constructions subversives, à la fois ironiques et comiques, qui fonctionnent comme correcteurs de la

⁴³⁰ Mikhail Bakhtine, *The Dialogical Imagination. Four Essays*, Austin: University of Texas Press, 1981, p.75

⁴³¹ Julia Kristeva, «Une poétique ruinée», préface à la traduction de *La poétique de Dostoïevski*, Paris: Seuil, 1970, p. 5-27, p.13

⁴³² Idem.

réalité. Selon Leonard Barkan⁴³³, il y a certains rapports entre les tropes de la métamorphose et la représentation de la différence. Les individus occupent différentes positions dans la société, ce qui fait que la perception de l'Autre est toujours conditionnée par les rapports sociaux. Les différences sociales représentent les résultats d'un processus qui conduit à l'institution des traditions et de la discrimination entre les individus. Le discours de la différence qu'elle délivre, naît à l'intersection du fantastique, du carnavalesque et du féminisme.

Célanire construit son image en désaccord avec les grands symboles de la culture et agresse le regard patriarcal avec des images carnavalesques qui octroient un potentiel comique positif à son discours: «Sur une estrade, Célanire récitait le bénédicité. En dépit des prières que sa bouche débitait, elle avait plutôt l'air d'un appel au péché. Elle aurait pu sans mal enflammer un bénitier.»⁴³⁴

La norme est renversée par la transformation de la prière en scène de dépravation. Ses gestes et ses actes ne s'inscrivent pas dans la logique de la société patriarcale, alors les habitants de Bingerville trouvent des explications surnaturelles à son comportement bizarre :

Une autre monitrice assura que Célanire avait la faculté de quitter son corps comme un serpent qui mue laisse son fourreau dans les taillis. Une nuit que la pluie et le vent faisaient claquer les volets, elle était entrée à l'improviste dans sa chambre et avait vu devant la fenêtre grande ouverte un petit tas de peau et de chairs molles, informes. Cachée derrière une penderie, elle avait assisté au retour de la jeune femme aux premières heures du matin. La bouche barbouillée de sang, elle avait regagné son lit tout tranquillement. Ah oui! Célanire était au service de puissants aawabo.⁴³⁵

Célanire parodie les superstitions qui traversent toutes les cultures comme l'image du vampire incarné par Ogokpi, le démon de Wayanas, les croyances qui ressuscitent les lions noirs ou les oiseaux noirs qui transgressent notre réalité en tant qu'instances justicières. Le personnage de Condé est en même temps une réécriture parodique du monstre de Frankenstein, qui trahit les appréhensions de l'être humain dans sa recherche identitaire.

⁴³³ Leonard Barkan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven, 1986, p. 13

⁴³⁴ Maryse Condé, *op.cit.*, p.66

⁴³⁵ Maryse Condé, *Célanire cou-coupé*, *op.cit.*, p.84-85

Les tropes de la métamorphose indiquent, par la parodie des images canoniques à travers le défilement des figures thériomorphes, les changements que les individus subissent à l'intérieur de la société et les nouveaux rôles qu'ils s'assignent. La transformation de Célânire s'appuie sur la manipulation de certains aspects sociaux pour redéfinir son identité et ses relations dans la société. Elle se libère ainsi de sa position d'altérité – de femme au foyer, ou d'esclave noire des colonisateurs et des hommes – et adopte une image protéiforme, définitoire pour son éclectisme identitaire qui reflète sa prise de conscience, équivalente à l'entrée dans la présence en tant que *je*. Les tropes métamorphiques participent, dès lors, à la déconstruction des catégories normatives sociales, morales, sexuelles et culturelles.

Contrairement à Célânire, Fevvers s'objectifie consciemment, pour parodier le discours patriarcal. Tel que mentionné par Patricia Waugh, le regard objectifiant de la société patriarcale porte à la fragmentation identitaire féminine :

As a consequence of their social alienation, women experience their bodies as parts, "objects", rather than integrated wholes. However, their dissatisfaction with and desire for a "better" body can form the basis of genuinely subversive fantasy of social change.⁴³⁶

Carter écrit fréquemment sous la forme du pastiche en rapprochant la haute culture de celle populaire. Le carnavalesque est l'espace vers lequel l'écrivaine pousse ces deux styles.

Les romans d'Angela Carter s'inscrivent dans la lignée de Brecht, articulée dans *The Popular and the Realistic*, selon laquelle la représentation de la réalité pourrait se faire sous une forme factuelle ou fantastique.

C'est à l'aide du carnavalesque qu'on entre dans l'âme du fantastique. Le masque est la frontière entre la vérité et le faux, entre l'unique comme idéal classique et la multiplicité, comme variante de la complexité de l'homme moderne, entre le réel et l'irréel. Le discours carnavalesque brise les règles de la représentation dans *Nights at the Circus* et transgresse le code socioculturel pour déconstruire les identités normatives. Il permet à l'écrivaine d'attaquer les tabous, les aspects immoraux et interdits de l'identité, de représenter la multiplicité et la contingence dans la forme la plus radicale.

⁴³⁶ Patricia Waugh, *Feminine Fiction : Revisiting the Postmodern*, p.178

D'une autre manière fonctionne le regard carnavalisant dans le roman de Mircea Cărtărescu où, dès le début du récit, le narrateur nous propose une lecture multiple des expériences de Mircea, sous le signe du masque :

Si on cachait la partie gauche sur une photo, on croirait voir un jeune homme franc et volontaire, aux traits presque beaux. L'autre moitié surprendrait, ferait peur : l'œil y est mort et la bouche tragique, l'absence d'espoir s'y étale sur la peau tel un eczéma.⁴³⁷

L'auteur nous propose ainsi de prendre le masque comme code de lecture, qui dissimule une multiplicité de caractères et de situations, et qui instaure en même temps l'ambiguïté. Bucarest se transforme sous les yeux du lecteur en espace carnavalesque, où les normes sont doublement renversées : par le pouvoir communiste et par le regard du narrateur qui essaie d'y échapper. La relation entre l'individu et l'espace, dans lequel il est enfermé et avec lequel il vit dans une sorte de symbiose, ainsi que les (dis)fonctions corporelles sont transférées sur la ville, qui devient organique.

Ce monde étranger et aliénant se désagrège sous le regard de l'enfant enfermé dans son univers, la petite chambre d'un immeuble gris, dans un quartier d'ouvriers. La ville schizoïde est happée par le regard insoumis de Mircea et resémantisée en dehors des stéréotypies idéologiques. Une architecture plurielle, «rhizomatique» – avec des structures multiples et non-hiérarchiques – amène, dans le même univers conceptuel, des mondes évoquant différents degrés de réalité. Le désir de Mircea engage la porosité de la réalité figée de l'espace communiste. Les normes du réalisme socialiste sont renversées par les nombreux va-et-vient de ses promenades dans des univers inimaginables.

La même logique carnavalesque opère dans la narration de Mo Yan une discontinuité entre le discours grandiose et la réalité en ruines. Chez Mo Yan, il s'agit d'une carnavalisation de la violence discursive du régime maoïste, représentée par le dysfonctionnement narratif qui brise les canons du réalisme socialiste. L'instance narratoriale omnisciente est subvertie par un sujet narratorial décentré, qui perd le contrôle de la narration. La narration est bipolaire, car le schéma traditionnel est brisé par l'intrusion d'un deuxième plan narratorial, celui de Li Yidou, le correspondant du narrateur. La narration perd complètement l'objectivité historique imposée par l'idéologie

⁴³⁷ Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, pp. 11-12

maoïste et se déplace au pôle extrême de la subjectivité, par le clivage de l'auteur dans la double posture d'instance narrative et de personnage.

La narration principale, qui parodie le discours maoïste et le sujet historique est distordue par l'intercalation des narrations secondaires, qui dénoncent, elles aussi, les pratiques peu orthodoxes de la direction du parti communiste. Le récit principal ignore délibérément la prétention d'objectivité imposée par les canons socialistes et entraîne l'inspecteur dans les pires situations. L'effet carnavalesque s'installe dans ce renversement des logiques, qui annule l'esthétique réaliste traditionnelle ainsi que l'idéologie qui impose cette esthétique comme obligatoire. Le discours emprunte aux modèles parodiques contemporains pour questionner et parodier le discours du réalisme socialiste en tant que système de représentation canonique. Le jeu parodique s'attaque au réalisme socialiste par le biais du discours - discours normatif, monologique, autoritaire ou injonctif et prétendument mimétique, puisqu'il soutient créer un rapport direct à la réalité qui n'est autre que la reproduction du modèle idéologique proposé par le pouvoir.

La parodie souligne les contours négatifs de ce discours par un ensemble de procédés qui tentent de détruire l'artificialité du système. Pour déconstruire les symboles communistes, dont le rouge, Mo Yan fait appel, dans plusieurs scènes du roman, à la violence de l'image créée par le sang. Il parodie également le procédé de métaphorisation du réalisme socialiste, par l'emploi de l'image du soleil illuminant le champ des tournesols : «À l'extérieur s'étendait un océan des tournesols, le soleil de soir était couleur sang. Le jaune des tournesols paraissait particulièrement tendre sur ce rouge.»⁴³⁸

La manipulation du corps grotesque comme lieu du spectacle représente une forme de résistance à la culture patriarcale par l'intégration à travers le discours carnavalesque du bas corporel, selon l'expression de Bakhtine. À travers des motifs tels que la consommation d'aliments ou d'alcool, Mo Yan rapproche la société communiste du capitalisme rapace et envisage les deux sous la forme du cannibalisme sauvage. La métaphore de la consommation dirige l'attention vers le corps matériel dont les fonctions primaires sont facilement assujetties au discours du pouvoir. La manifestation de ce pouvoir est visible sur le parcours du récit entier.

⁴³⁸ Mo Yan, *Le Pays de l'alcool*, p.58

Inscrit dans cette logique, le comportement féroce des cadres politiques est dévoilé dans sa lumière la plus cruelle. Les doutes qui naissent à la vue du plat, qui reproduit métaphoriquement un enfant, renvoient aux traumatismes psychologiques provoqués par la violence politique et par les manipulations psychologiques du discours totalitaire. Par la violence de cette image, l'auteur subvertit le sens idéologique du discours maoïste.

L'ivresse, complément du thème de la folie exploité dans les romans de Lu Xun, de Can Xue et de nombreux autres avant-gardistes, est exploitée pour réaliser l'anamnèse de ce traumatisme collectif. Mais tandis que pour Lu Xun et Can Xue l'irrationnel est la conséquence d'un phénomène pathologique, pour Mo Yan cette escalade de l'absurde est le résultat de l'ivresse de la parole « idéologique » qui aboutit à la violence politique. La narration de Mo Yan expose d'une façon ironique les écarts entre la réalité historique et la propagande du parti, comme par exemple le slogan « Produire dans la sécurité et célébrer le 1^{er} Mai »⁴³⁹ qui surprend le non-sens de l'agencement des deux messages et ironise la dégringolade du système. Cette ivresse contamine le discours marginal qui, au lieu de se construire en opposition, accentue cette violence et témoigne du trauma subi. Dans ce contexte d'agressivité généralisée, la métamorphose de l'inspecteur suit les lignes de fuite décrites par l'illogisme du carnaval.

La parodie dénonce la distorsion du *logos*, de la rationalité du langage, et pousse la logique du discours jusqu'à sa limite : l'irrationnel. La norme linguistique est également parodiée. L'échange trivial de répliques qu'il a avec la femme chauffeur est le début d'une longue série de dérogations de la morale du sujet historique. Un des plus spectaculaires détournements du langage réaliste est représenté dans les scènes fantastiques dans lesquelles embarquent tous les personnages.

La norme linguistique et le modèle administratif déclamatoire, bureaucratique, rempli de formules et d'euphémismes, sont déconstruits par l'emploi d'une saturation de slogans transférés à tous les niveaux de l'existence sociale et individuelle, ainsi que par l'incohérence produite dans le transfert des formules idéologiques dans le discours quotidien. Cette parodie atteint, par une subjectivation exacerbée de l'écriture, tous les niveaux du discours romanesque, la correspondance entre le narrateur et Li Yidou, le récit du narrateur et celui de Li Yidou.

⁴³⁹ Mo Yan, *Le Pays de l'alcool*, p.17

Le récit téléologique du réalisme socialiste – car l'Histoire est écrite à l'avance – fait volte-face quand l'héroïsme inversé de Ding Gou'er tourne la mission en dégringolade totale et laisse la fin de la narration ouverte, car l'échec de l'inspecteur ne correspond pas aux exigences idéologiques, motif pour lequel le narrateur se voit forcé – noblesse oblige! – à descendre lui-même sur les lieux pour trouver le dénouement exigé par la norme.

Le carnivalesque exploite le trait distinctif de l'idéologie, laquelle, comme pensée au service du pouvoir, représente une mystification du langage à travers le langage.

3.2. L'identité narrative

Le récit de soi et la déconstruction du discours idéologique

Au XIX^e siècle, Marx rompt avec la tradition qui considère l'idéologie comme un système de pensée cohérent et offre une explication qui place le concept dans la sphère de la réflexion sociale, dans le sens de vision du monde ou de système d'idées au service des classes sociales. La critique marxiste dénonce ses vices, qui le transforment en une superstructure et qui cachent derrière les idées apparemment généreuses des intérêts matériels mesquins. Dans le même registre critique, développé dans son livre *Le système totalitaire*, Hannah Arendt affirme que l'idéologie est consubstantielle au totalitarisme; plusieurs caractéristiques leur sont communes, notamment la prétention à l'omniscience, au caractère irréfutable ou à la cohérence. L'idéologie devient ainsi l'instrument par lequel le système totalitaire s'impose dans la société.

La perspective carnivalesque sur la société communiste des romans de Mo Yan et de Mircea Cărtărescu déconstruit, par le biais de l'ironie et de la parodie de la langue de « bois », les structures rigides et artificielles de la pensée hégémonique du système totalitaire. Cette érosion du langage idéologique conduit à de nombreux questionnements sur les constructions identitaires à l'intérieur de l'espace communiste. Dans ce qui suit, nous analyserons deux façons de déconstruction du langage idéologique : la violence de la parole, chez Mo Yan, et le langage scientifique – le mathème – chez Mircea Cărtărescu.

L'écriture de Mo Yan, comme de nombreux autres textes avant-gardistes, est profondément marquée par les mouvements idéologiques et par la violence des régimes politiques, qui ont bouleversé la Chine depuis un siècle. La quête identitaire cible la déconstruction parodique du discours maoïste qui avait submergé toute la population dans la terreur et la souffrance mentale. Chen Xiaoming caractérisait la Révolution Culturelle comme étant un «fantôme» qui dissimule les agressions contre l'individu derrière ses effets illusoire, de telle manière que la représentation de l'expérience vécue ne peut plus reproduire la vérité absolue :

To this generation, the colossal historical phantom of the Cultural Revolution lurking in the depth of memory adequately animates their preoccupation with boundless illusions: endless verbal games, irresistible desires of expression, unreasonable violent actions, random escapes without returns or homes, and indifferent deaths...The tendency of so-called postmodernism... is a kind of historical narrative in face of reality and «cultural memory»⁴⁴⁰

La dualité du discours maoïste dissimule, derrière ses beaux idéaux et promesses, une violence atroce. Il se sert du principe de la lutte des classes, comme idéal d'égalité entre les individus, pour légitimer la dictature du prolétariat. Le discours officiel agit par la dictature du langage politique et par son habileté idéologique qui statue l'égalité pour imposer d'une façon masquée le discours du maître. Les textes des avant-gardistes refont l'expérience du contraste entre le bonheur illusoire prêché par l'idéologie maoïste et la violence de l'histoire communiste. Ils font valoir autant l'absurdité du discours que le traumatisme qui laisse des traces profondes dans chaque construction identitaire. Le schéma narratif suit cette trajectoire distordue, lacunaire et excessive pour montrer l'irrationalité de la réalité historique. Leur démarche tend vers la déconstruction de la subjectivité de l'individu, traumatisé psychiquement et physiquement par l'agression du régime communiste. Xiaobin Yang analyse cette relation entre le trauma⁴⁴¹ engendré par l'expérience communiste et le registre distordu du discours avant-gardiste et il constate que :

⁴⁴⁰ Chen Xiaoming, *Wubian detiaozan : Zhongguo xiaofeng wenxue de houxiandaixing*, (The immeasurable challenge: Postmodernity of Chinese avant-garde literature). Changchun: Shidai wenyi chubanshe, 1986 p.31, cité par Xiaobin Yang, dans *The Chinese Postmoderne*, p.48

⁴⁴¹ Dans son essai sur le trauma, Freud parle de la *Nachträglichkeit*, action déferée ou après effet «a memory is repressed which has only become a trauma by deffered action», cité par Xiaobin Yang dans *The Chinese Postmoderne*, p.49

There are at least two aspects that relate Freud's theory of trauma with our analysis of the Chinese avant-garde. First it was a belated recurrence of a traumatic experience. The impetus to grapple in Chinese avant-garde fiction with the past traumatic experience did not begin to surface during or immediately after the Mao era but was activated, *as a deferred action*, many years after the end of the Cultural Revolution, the so-called 'tremendous catastrophe' (*haojie*). In the mid-and late 1980s the recurrent historical violence during the Deng regime – such as periodic suppression of democratic movements and persecutions of dissident intellectuals – reanimated the traumatic memory trace engendered during the Mao regime. Representation of reality is thus constantly agitated by the dark unconscious undercurrent, which decisively dissolves the subjective rationality.⁴⁴²

Cette observation nous permet de comprendre le mécanisme mutationnel au niveau de la subjectivité, qui contribue à la construction identitaire des personnages de *Pays de l'alcool*. Leur parcours identitaire suit les méandres de l'inconscient altéré par les agressions de la dictature communiste et par l'impact violent des nouvelles réalités apportées par l'économie de marché. La représentation de la réalité assigne aux avant-gardistes la tâche de figurer l'irreprésentable de la violence sans forme précise, de l'excès masqué dans l'économie du discours idéologique. Dans ce contexte, la subjectivité post-maoïste n'a rien de la cohérence et de la logique imposée par la convention idéologique.

Inscrit dans le discours méta-narratif, le narrateur de *Pays de l'alcool* critique l'idéologie culturelle et dénonce cette agression identitaire qui annule la dimension émotive de l'artiste et de l'individu en général : «L'article de Wang Meng dans lequel il exhorte les jeunes écrivains à structurer froidement leur propre moi, il me semble bien l'avoir lu».⁴⁴³ La représentation identitaire devait se produire obligatoirement dans les limites du réalisme socialiste et de l'objectivité du sujet historique.

Le narrateur-miroir, Li Yidou, prend comme exemple le parcours identitaire de Jin Gangzuan pour dénoncer d'une façon subtile les crimes contre l'identité. Pour y parvenir, le narrateur subvertit le discours réaliste, en parodiant l'obligation de l'écrivain d'être un observateur fidèle de l'histoire.

Le futur docteur es alcool prétend écrire au nom de sa profonde connaissance de l'alcool une garantie des qualités littéraires :

⁴⁴² Xiaobin Yang, *op.cit.*, p.49

⁴⁴³ Idem, p.81

J'ai lu un des vos articles où vous écrivez : «L'alcool, c'est la littérature», «Celui qui ne comprend rien à l'alcool ne peut parler de littérature». Ces paroles ont été pour moi une révélation qui m'a permis d'un coup d'y voir clair. C'est vraiment comme si s'étaient ouverts les deux lobes de mon crâne et qu'un seau de Maotai s'y était déversé.⁴⁴⁴

Sous le prétexte de connaître objectivement la technologie vinicole, le narrateur parodie, à travers l'image carnavalesque de l'alcool comme élément de référence généralisé, les exigences idéologiques concernant l'objectivité de l'écriture :

De l'histoire de l'alcool à sa fabrication, à sa composition chimique, à son aspect physique, je connais tout sur le bout des doigts. C'est pourquoi je suis fou de littérature et je peux moi-même en faire.⁴⁴⁵

Son ironie va jusqu'à comparer le jugement de qualité à la consommation excessive de l'alcool : «Votre jugement équivaut pour moi à un verre d'alcool apaisant, comme Li Yuhe buvant de l'alcool de la mère Li avant d'être capturé par Jiu Shan.»⁴⁴⁶ Mais un peu plus loin, le narrateur renverse cette opinion d'une façon subtile et associe la consommation de l'alcool à l'usage excessif de la parole jusqu'à la perte du sens. L'ivresse idéologique est assimilée à l'aveuglement qui vient avec la consommation du mauvais alcool :

Un dur processus d'entraînement venait de débiter.
Un homme qui a grandi en buvant de l'alcool industriel ne redoute aucun autre alcool!
Malheureusement, le petit chaudronnier et le septième oncle sont devenus aveugles!⁴⁴⁷

Dans une représentation parodique des héros de la tradition chinoise, Jin Gangzuan est l' élu des grands idéaux, qui reproduit le stéréotype communiste. Il avait monté dans la hiérarchie politique malgré son enfance dure, car, et ici nous reconnaissons l'ironie dans le dialogue qui naît avec le passé, «Les grands hommes se sont tous débattus dans un océan de difficultés»⁴⁴⁸. Le secrétaire du comité de la propagande du Parti avait acquis dans son parcours initiatique la ruse des dirigeants qui peuvent contourner les pièges destinées à découvrir les ennemis du peuple. Mo Yan fait valoir l'habileté discursive de Jin Gangzuan, pour parodier les détournements de phrase exploités par les performeurs du discours maître, afin de dominer les masses. À l'accusation d'être élevé à

⁴⁴⁴ Mo Yan, *op.cit.*, p.36

⁴⁴⁵ Idem, p.36

⁴⁴⁶ Idem, p.36

⁴⁴⁷ Idem. p.53-54

⁴⁴⁸ Idem, p.46

l'école des grands philosophes idéalistes, il se sert des slogans pour se défendre contre l'opprobre public :

Je suis un travailleur idéologique du Parti, comment pourrais-je propager l'idéalisme? Je suis matérialiste jusqu'au bout des ongles, «La matière d'abord, l'esprit ensuite», tels sont les caractères que j'ai fait broder en lettres d'or sur le combat que j'ai toujours tenu haut levé.⁴⁴⁹

La connaissance du mécanisme idéologique lui permet de détourner chaque situation à sa faveur et d'annuler l'accusation de Ding Gou'er d'être un mangeur d'enfants :

Ah, camarade Ding, camarade Ding, dit Jin Gangzuan en riant, vous êtes tellement bon, votre esprit est pétri d'humanisme, vous êtes vraiment digne d'admiration! Pourtant, vous vous trompez, vous êtes victime de subjectivisme.⁴⁵⁰

Le secrétaire attaque pour contrecarrer les incriminations : le subjectivisme étant une grave hérésie pour l'idéologie communiste. Il fait appel à la logique du sujet inclus dans le concept de «classe» et laisse entendre à l'inspecteur que son opinion personnelle l'exclue du groupe :

Vous êtes le seul, inspecteur Ding Gou'er, à avoir brandi un pistolet contre ceux qui vous reçoivent avec toute la cordialité voulue! [...] Réalisez-vous que vous ne pointez pas votre pistolet vers des ennemis de classe, mais contre vos frères de classe!⁴⁵¹

Cette stratégie produit des fissures dans les convictions de l'inspecteur; la confiance en soi s'efface, ce qui entame un douloureux processus de doute, de désidentification et de rupture avec le groupe/la classe prolétaire.

Un autre procédé, qui peut témoigner également de la dimension idéologique est celui de la répétition. Au niveau de la structure narrative, certaines séquences d'un récit sont reprises au début du récit suivant, ce qui représente autant un refus de la linéarité discursive en ironisant la logorrhée idéologique et du prêt-à-parler composé des résidus conceptuels que le refus de l'histoire linéaire. La norme est ainsi rompue et déformée au profit d'une vision dialectique dans laquelle la discursivité participe à la dynamique identitaire. Le refus de cette linéarité introduit dans le récit les techniques du découpage en séquences narratives hétéroclites telles qu'employées dans l'espace

⁴⁴⁹ Mo Yan, *Le Pays de l'alcool*, p.43

⁴⁵⁰ Idem, p.105

⁴⁵¹ Idem, p.106

cinématographique, ce qui permet d'éliminer le narrateur omniscient, de détruire la progression logique, de laisser place aux éléments de surprise.

Ce refus de s'inscrire dans la linéarité se retrouve aussi chez Mircea Cărtărescu, qui en profite pour introduire dans l'espace de la littérature roumaine un nouvel imaginaire, désidéologisant et universaliste. Par cela, l'auteur vide la parole de sens et lui ouvre un espace vierge de signification. À l'autorité de la parole étatique, Cărtărescu oppose une sémantique plurivoque, qui amène ensemble plusieurs formes d'expression – le registre médical, biologique, mathématique, religieux – qui rendent impossible «toute prise de pouvoir par le signifiant»⁴⁵². Le narrateur engage son écriture dans une guerre contre la domination du signifiant, laissant aux signes détraqués la possibilité de se représenter comme des devenirs singuliers. L'individu est, dans ce texte, signe aliéné dans ses rapports à la parole, il refuse le régime figé du signifiant pour un permanent devenir, cherché dans les «lignes de fuites» du régime signifiant.

Cărtărescu remplace la langue de bois et son registre idéologique par un clivage vers des formes d'expression primaires qui présupposent un encodage minimal. Sa stratégie pourrait être illustrée par l'analyse sémiotique que Deleuze et Guattari nous proposent :

D'abord, la *sémiotique pré-signifiante* dite primitive, beaucoup plus proche des encodages «naturels» opérant sans signes. On n'y trouvera aucune réduction à la visagité comme seule substance d'expression : aucune élimination des formes de contenu par l'abstraction d'un signifié. Pour autant qu'on fait quand même abstraction du contenu dans une perspective étroitement sémiotique, c'est au profit du pluralisme ou d'une polyvocalité des formes d'expression, qui conjurent toute prise de pouvoir par le signifiant, et qui conservent des formes expressives propres au contenu lui-même : ainsi, des formes de corporéité, de gestualité, de rythme, de danse, de rite coexistent dans l'hétérogène avec la forme vocale. Plusieurs formes et plusieurs substances d'expressions s'entrecoupent et se relaient. C'est une sémiotique segmentaire, mais plurilinéaire, multidimensionnelle, qui combat d'avance toute circularité signifiante.⁴⁵³

Le signe se déterritorialise, il prend des visages différents qui s'insèrent dans sa narrativité interne. Le sujet-signe se retrouve dans des «segments» de réalités absolument décentrés, tels que l'univers créé par le rêve d'un insecte, les dessins d'Herman qui

⁴⁵² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p.147

⁴⁵³ Idem.

représentent une mise en abîme et en abstraction du monde réel, l'univers protoplasmique ou le monde de ses ancêtres bulgares imprégné de croyances religieuses.

On reconnaît dans le texte cǎrtărescien une autre forme de resémantisation, nommée par Deleuze «sémiotique *contre-signifiante*»⁴⁵⁴ qui «procède moins par segmentarité que par arithmétique et numération [...] à son tour dirigée contre l'appareil d'État»⁴⁵⁵. Celle-ci apparaît dans son discours comme une subversion contre le discours idéologique, une fine ironie exprimée sous la forme des *mathèmes* ou des formules de connaissances qui subvertissent le langage idéologique, lui-même constitué de formules ressemblant à des mathèmes «C'est-à-dire l'apprentissage des formules données par le maître, écoutées par le disciple, apprises par cœur par le disciple et qui deviennent aussi sa connaissance»⁴⁵⁶.

Le mathème $W(k) = \sum_{n=0}^{\infty} a^{-n} \cos(b^n k)$, $b > a$ constitue le visage double du signifié et du signifiant, l'univers inaccessible aux employés de Securitate, il est une «ligne de fuite» dans la sémantique «circulaire» de l'État, qui oblige la reterritorialisation permanente du signe/sujet à l'intérieur de l'Un.

La parole de Mircea s'installe dans le récit comme un manifeste contre le pouvoir, contre l'uniformité. Son écriture sert à incruster son corps dans le texte, au risque de devenir l'œuvre absolue. Cependant, le corps écrit, déterritorialisé, est en danger de se figer à l'intérieur de la signification du texte. Cette forme de recherche identitaire nous amène à rappeler un troisième aspect du régime de signes mentionné par Deleuze et Guattari. Il s'agit du «régime *post-signifiant*, qui s'oppose à la signifiante avec de nouveaux caractères. Il se définit par un procédé original, de «subjectivation»⁴⁵⁷, occurrent dans une «sémiotique mixte» qui comprend deux régimes de signes absolument différents pour un mixte»⁴⁵⁸. Le mouvement de Mircea, fuyant l'autorité de l'Un pour rejoindre la Totalité, rencontre la progression de la Totalité vers la singularité du corps physique et du corps textuel. Le désir d'accéder à sa Totalité, représente pour

⁴⁵⁴ Idem, p.148

⁴⁵⁵ Ibidem

⁴⁵⁶ cf « Un cours inédit de M. Foucault » dans *Magazine littéraire*, n°435, dossier M. Foucault, oct. 2004, p.

61

⁴⁵⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op.cit.*, p.149.

⁴⁵⁸ Idem., p.157.

Mircea «la ligne passionnelle», le «point de subjectivation»⁴⁵⁹ qui extrait le sujet de sa dualité de signe.

L'écriture de Cărtărescu cherche à échapper à cette « organisation binaire »⁴⁶⁰ du signe et à délivrer le signifié de la domination du signifiant. Cette écriture subjective, qui tente cependant, avec insistance, d'éviter une lecture univoque au profit de la multiplicité, s'érige sous le double registre de la sémantique et de la sémiotique. La constitution du moi se produit avec l'avènement du langage dans une quête de légitimité de la parole mise sous la surveillance de l'idéologie communiste.

3.3. Féminisme, postcolonialisme, postcommunisme

Nous proposons dans ce sous-chapitre un court regard sur le discours féministe produit en interférence avec l'espace hégémonique, afin de mieux comprendre le processus de constitution identitaire dans ces conditions spécifiques de pouvoir. La relation qui s'établit entre la littérature postmoderne, postcoloniale et le féminisme s'appuie sur des caractéristiques semblables, identifiées par Linda Hutcheon dans l'ironie, la parodie, la réécriture, l'intertextualisme et également dans une nouvelle esthétique⁴⁶¹. Nous allons discuter, dans ce qui suit, à partir des romans du corpus, le discours féministe qui se place à l'intersection de ces concepts et dans lesquels la parodie et l'ironie s'articulent à travers le discours carnavalesque, tel que développé dans la théorie de Mikhail Bakhtine.

Selon Rosi Braidotti⁴⁶², le féminisme n'est pas seulement un mouvement s'opposant à un universalisme prétentieux, mais il tente aussi de permettre aux femmes de valider des subjectivités complètement différentes. Elle comprend ce projet comme une critique des définitions et des représentations traditionnelles des femmes qui est tout aussi importante que la création de nouvelles images de la subjectivité féminine.

Suivant cette logique, la théoricienne d'origine italo-australienne considère pertinent de discuter le féminisme dans la perspective d'une rupture avec le paradigme

⁴⁵⁹ Idem, p.161.

⁴⁶⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p.78.

⁴⁶¹ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London and New York:Routledge, 1989, p.22, p.176

⁴⁶² Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York, Columbia University Press, 1994.

masculin et de le situer dans l'espace ouvert par le concept du nomadisme qu'elle emprunte à la théorie deleuzienne.

Cependant, essayer de proposer des subjectivités excentriques au discours dominant, c'est une entreprise téméraire car le féminisme représente, selon Braidotti, une contre-mémoire qui se cherche des formes de représentations dans la multiplicité mais qui doit éviter leur métaphorisation.

À ce dilemme, Judith Butler nous offre une solution qui correspond à ce que Braidotti appelle la *persona conceptuel*, qui représente de nouvelles identités⁴⁶³, de nouveaux genres, resignifiés dans des pratiques discursives ou sociales qui permettent de subvertir les dispositifs de pouvoir, tels que l'idéologie ou le discours patriarcal.

Butler affirme que le caractère performatif de l'identité sexuelle pourrait opérer la distanciation par rapport au pouvoir à travers le phénomène de la drag, qui produit une dénaturalisation entre l'identité biologique et la construction sociale (sexe masculin/genre masculin ou sexe féminin/genre féminin) et qui subvertit l'identité sexuelle, vue comme une mascarade.

Nous allons analyser les figures féminines présentes dans notre étude, à partir de la théorie de Judith Butler, à la lumière des ouvertures qu'elle crée, respectivement le fait que la division des genres ne définit pas l'essence humaine et la possibilité de construire de nouvelles identités non préfigurées, non figées, non polarisées et notamment polyphoniques.

Le carnaval fait triompher, dans chacun des textes, la figure de l'excès et de la révolte, car il marque la fin d'un cycle et le désir de renouveau qui impose un système nouveau de signification. Il est un monde à l'envers, qui amène l'ambivalence sexuelle, qui brise le système binaire et permet la transgression vers d'autres formes de représentation.

Les figures féminines du roman de Mo Yan se détachent de la représentation binaire des genres par la récupération de l'ordre symbolique maternel, image qui trouve écho dans la pensée de Luce Irigaray. La théoricienne propose de repenser le devenir

⁴⁶³ Judith Butler, *Psychic Life of Power: Theories of Subjection*. Stanford, Stanford University Press, 1997.

femme dans sa relation intra-utérine avec le fœtus, une relation de plénitude, non-œdipale, qui conteste le concept lacanien d'absence et remplace le symbole phallique par celui du cordon ombilical. La femme, vue de la perspective d'Irigaray, vit ainsi l'expérience du «non-je-en-moi», qui change radicalement les rapports à l'altérité. Nous analysons ce regard différent, par lequel Mo Yan nous permet la révision du statut de la femme dans la société post-maoïste, car ce changement influence profondément l'évolution du personnage masculin, qui voit sa virilité démythifiée et son rôle masculin annulé dans des rapports qui sortent du cadre de la culture patriarcale.

Dans le roman de Mo Yan, la femme, transformée en objet sexuel et en outil de (re)production par le discours idéologique, est dépourvue de son identité. Dépossédée de son trait de féminité et renvoyée dans le champ anecdotique, le modèle de femme qu'on retrouve dans l'œuvre de Mo Yan représente le négatif de l'idéal féminin traditionnel. Le narrateur met en scène plusieurs images de féminité : la femme fatale, investie des pulsions du désir et de la sexualité, qui inspire aux hommes le désir de possession absolue; la femme coincée entre ses propres idéaux et la réalité; la femme produite par le discours idéologique dans son incarnation la plus cruelle, belle, machiavélique, ambitieuse et froide.

Aucune des femmes du *Pays de l'alcool* ne représente la féminité canonique et les modèles proposés s'agencent en couple. La laideur extérieure, incarnée par la femme de Li Yidou, est complétée par le caractère hideux, qui définit la belle-mère du doctorant. Dans un autre registre, le narrateur nous présente deux façons de distordre la maternité. Le modèle aliéné de la femme qui vend ses enfants est complémentaire à celui de la femme abusée, comme dans le cas de la femme chauffeur : «J'ai été cinq fois enceinte et, chaque fois, arrivée au cinquième mois, il m'a envoyée à l'hôpital pour avorter... et le fœtus, il l'a mangé». ⁴⁶⁴

La femme chauffeur, épouse de Jin Gangzuan et amante de Yu Yichi, est asservie à l'autorité masculine qui se superpose au discours maître. Elle ne se sent accomplie dans aucune des deux hypostases. Son mari, un des performeurs du discours idéologique, avait détourné son rôle maternel en acte de production, tandis que sa féminité est devenue un objet sexuel au service du parti. L'inspecteur, qui avait deviné le piège tendu par le

⁴⁶⁴ Mo Yan, *op. cit.*, p.252

secrétaire, reste impuissant devant ses propres faiblesses et désirs et se laisse séduire par cette *femme-machine-sexuelle*

-Mais quel genre de femme es-tu, en fin de compte? Est-ce Jin Gangzuan qui t'a demandé d'agir ainsi? [...]

-Tu es donc leur complice, toi aussi tu as mangé des enfants. Jin Gangzuan t'a dit de me neutraliser pour bloquer mon enquête.⁴⁶⁵

Non seulement l'écriture de Mo Yan déconstruit la binarité masculin/féminin, mais elle déconstruit aussi le rôle social de chacun et questionne la subjectivité féminine reliée au concept de maternité. La femme chauffeur, privée de sa relation intersubjective avec son fœtus, est aliénée dans ses rapports à la société, son comportement est chargé de violence et marqué par l'absurde. Le corps sexué de la femme est poussé vers les limites de la normalité dans l'écriture de Mo Yan, et renvoie d'une façon ironique à ce qu'Irigaray nomme le soi corporel, pour lequel la sexualité est élément constituant et processus de subjectivation. La femme chauffeur n'accepte pas que son corps soit l'objet sexuel de l'homme et par son comportement sexuel agressif elle essaie de déterritorialiser l'identité masculine pour s'approprier, par la sexualité, le pouvoir que la société lui refuse. Dans ce rapport de forces, les deux personnages subissent des transformations identitaires, et comme Braidotti l'affirme, l'identité se négocie dans la tension entre le pouvoir et le désir :

In this perspective, "subjectivity" names the process that consists in stringing the reactive (potestas) and the active instances of power (potentia) together, under the fictional unity of a grammatical "I". The subject is a process, made of constant shifts and negotiations between different levels of power and desire, that is to say wilful choice and unconscious drives. Whatever semblance of unity there may be is no God-given essence, but rather the fictional choreography of many levels into one socially operational self. It implies that what sustains the entire process of becoming-subject is the will to know, the desire to say, the desire to speak; it is a founding, primary, vital, necessary and therefore original desire to become.⁴⁶⁶

À l'autre extrémité de la représentation féminine, se trouvent la belle-mère de Li Yidou et la femme qui vend son enfant, des identités aliénées au moment de la séparation de leur fœtus. Professeure à l'Institut de cuisine, la belle-mère de Li Yidou impose dans son

⁴⁶⁵ Idem

⁴⁶⁶ Rosi Braidotti, *Metamorphoses : Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge, Polity Press, 2002, p.22

milieu un langage qui rompt avec le langage masculin et avec le discours communiste. Elle remplace la parole meurtrie par l'idéologie avec le langage de son corps, un corps sans âge, d'une beauté froide et stérile, marqué d'une préoccupation constante pour son entretien, sans se soucier de ses relations aux autres. Sa focalisation sur l'esthétique, qui vise autant son corps que les plats préparés, est une récupération de la tradition chinoise qui résiste en dépit de l'idéologie communiste. C'est en même temps une déconstruction du sujet féminin communiste par cette image de femme de carrière, froide, intelligente, mais qui garde ses préoccupations «bourgeoises», selon l'expression de Ding Gou'er. Elle a déplacé la préoccupation principale des femmes, la cuisine, au milieu de la société pour créer l'Institut de cuisine. Elle est en même temps lieu d'inscription de désirs masculins, qui rêvent d'une beauté éternelle. C'est sa façon de s'exprimer, de devenir sujet parlant sans abandonner non plus sa corporalité. Cette attitude correspond à l'observation que Rosi Braidotti fait sur la matérialité corporelle, à partir des théories avancées par Luce Irigaray qui «intersects with Deleuzian project, especially his concept of the an-organic body, or body without organs»⁴⁶⁷. Pour ces théoriciens le corps dématérialisé représente le lieu où le matériel rencontre le symbolique ainsi qu'une «surface where multiple codes (race, sex, class, age, etc.) are inscribed; it is a cultural construction that capitalizes on energies of a heterogenous, discontinuous and unconscious nature.»⁴⁶⁸ Le corps de la belle-mère se nourrit d'éléments essentiels qui assurent la vie, il est antinomique à la maternité par la consommation de ce qui représente symboliquement l'énergie, les nids d'hirondelle et les bébés de boucherie. Le symbolisme des nids d'hirondelle renvoie à la reconnaissance de la persévérance et du courage masculin, qui implique le risque de la vie pour gagner de l'argent, donc du pouvoir. Leur consommation renvoie à un geste d'usurpation de pouvoir, c'est assimiler une réalité et la transformer en réalité propre. Cependant, Mo Yan n'a pas l'intention de remplacer le pouvoir masculin par la domination féminine, car le but est d'ouvrir une voie vers de nouvelles formes d'identité. Cette perspective se retrouve dans la théorie de Judith Butler qui avertit contre le danger de reproduire la domination normative à laquelle les féministes essaient d'échapper :

⁴⁶⁷ Idem, p.25

⁴⁶⁸ Ibidem.

La construction de la catégorie « femme » comme un sujet cohérent et stable n'est-elle pas, à son insu une régulation et une réification des rapports de genre ? Or une telle réification n'est-elle pas contraire aux desseins féministes ?

Butler ne souhaite pas substituer la domination féminine à la domination masculine et cherche, au contraire, à penser les conditions « d'une véritable égalité des genres, d'un pluralisme sexuel où aucune "orientation" ne serait dominée »⁴⁶⁹.

En relation avec ces modèles féminins qui se constituent en dehors du concept patriarcal, l'inspecteur est obligé de repenser son identité masculine et ses attributs qui ne servent plus à séduire, car de l'autre côté du miroir le reflet a changé ses contours. C'est l'une des raisons pour lesquelles Ding Gou'er perd la confiance en soi et ses repères ancrés dans l'univers patriarcal.

D'une façon différente, *Nights at the Circus* prend aussi de la distance par rapport aux constructions binaires des individus. Le discours cartésien crée, à l'aide des théories du féminisme et du postmodernisme, dans une atmosphère fantastique, les prémisses nécessaires pour construire une alternative à la société patriarcale occidentale.

Le discours fantastique du roman *Nights at the Circus* fait appel à l'absurde, au grotesque ou à la réalité magique afin de déconstruire les structures de la pensée occidentale par rapport au sujet féminin. Le personnage fantastique renverse, selon la logique carnavalesque, l'image du personnage traditionnel. Il ne s'identifie plus à l'inconscient du *focalisateur*, mais à une virtualité conçue dans les termes du réel. Le personnage fantastique développe une personnalité complexe, qui se rapproche du discours postmoderne en ce qui a trait à la constitution futile et apparente du personnage fantastique traditionnel. D'une façon similaire à la déconstruction binaire de Judith Butler, Patricia Waugh affirme que «It may even situate itself at a point where there is no "subject" and no history in the old sense at all.»⁴⁷⁰, concept qui s'applique à Fevvers, constituée dans un point où l'histoire n'existe pas, selon l'avis de Lizzie :

⁴⁶⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, tr. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2004, 284p.

⁴⁷⁰ Patricia Waugh, *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, London, Routledge, New York, 1989, p.9

You never existed before. There's nobody to say what you should do or how to do it. You are Year One. You haven't any history and there are no expectations of you except the ones you yourself create.⁴⁷¹

C'est l'image du personnage fantastique qui récupère l'image de soi dans le procès d'autodétermination.

Nights at the Circus propose, comme alternative au monde imparfait habité par Fevvers et ses amies, un univers qui, dans l'interférence ludique et carnavalesque des mondes proposés, se définit à travers le concept de devenir. Le discours carnavalesque lui permet de briser les règles du langage qu'il conteste et transgresse le code linguistique vers le code social et politique. Dans les termes postmodernes du carnavalesque, tandis que Mo Yan propose des espaces alternatifs tels la cuisine, l'auberge, la forêt, Angela Carter propose ses alternatives (le cirque, le bordel, le musée pour les femmes monstres, la forteresse de la Comtesse P.) qui parodient ou représentent des variantes utopiques de la réalité sociale et politique du communisme ou de l'Occident. L'univers proposé par Angela Carter représente, ironiquement, la maison de plaisir, qui offre aux femmes l'endroit où elles peuvent vivre sans être marginalisées, dans une culture non-patriarcale. Cet espace fonctionne selon les règles de l'univers carnavalesque, la prostitution est présentée dans une lumière positive et dans des termes non moraux.

Le sens renversé dans lequel est employée la maison de prostitution est une ironie virulente contre la société patriarcale qui perpétue les injustices contre les femmes. La maison devient, ironiquement, l'espace d'un nouvel ordre générateur de nouvelles identités sur lequel veille la fausse Vierge, Fevvers. L'ironie est tissée dans la structure du roman, elle tourne en non-sens et en ridicule chaque notion inventée par la culture patriarcale. La description de la grande arialiste donne l'occasion de renverser les stéréotypes du regard masculin pour lequel elle est un « ange » mais « déchu », « une reine » mais « des ambiguïtés », « un spectacle » mais « monstrueux »⁴⁷². Tel que démontré dans l'étude de Linda Hutcheon:

Irony is a relational strategy in the sense that it operates not only between meanings (said, unsaid) but between people (ironists, interpreters, targets). Ironic meaning comes into being as the consequence of a relationship, a dynamic, performative bringing together of

⁴⁷¹ Angela Carter, *Nights at the Circus*, p.198

⁴⁷² Angela Carter, *Nights at the Circus*, p.199

different meaning-makers, but also of different meanings, first, in order to create something new and then [...] to endow it with the critical edge of judgement.⁴⁷³

L'ironie ne touche pas uniquement les constructions patriarcales qui parsèment le discours, mais aussi les personnes qui vivent autour de Fevvers et qui sont entraînées dans une transformation radicale, une fois le regard pris dans le jeu de l'artiste. Les femmes apprennent à se regarder avec leurs propres yeux, les hommes deviennent les captifs de leur regard, rivé sur le jeu de l'aérialiste. Ils voient désormais ce que Fevvers leur suggère de regarder, et l'exemple de Walser qui était convaincu de sa virginité est amplement suggestif dans ce sens.

⁴⁷³ Linda Hutcheon, *Irony's Edge*, London and New York: Routledge, 1995, p.52

Conclusion

L'excès et l'absence de la monstration sont les extrêmes entre lesquelles la littérature fantastique déploie son imaginaire. Si la première forme de représentation est amplement exploitée et analysée, particulièrement dans l'étude de Denis Mellier, *L'écriture de l'excès. Fictions fantastiques et poétique de la terreur*, le processus de monstration *in absentia* a été très peu discuté jusqu'ici.

Ce constat nous a amené à proposer l'analyse de ce processus métamorphique, qui devient visible dans la métamorphose identitaire des personnages, une alternative à la métamorphose thériomorphe présente dans le fantastique traditionnel.

Nous avons pu constater au cours de notre travail l'existence d'un processus à travers lequel les personnages subissent des modifications qui ne sont pas toujours visibles dans leur structure morphologique, mais qui se manifestent dans leur dynamique ontologique. Le fantastique crée les conditions dans lesquelles, comme Denis Mellier l'affirmait⁴⁷⁴, l'apparence du monde et des êtres s'éloigne de leur essence et, semblablement au carnaval, la perte du sens creuse un abîme entre l'objet et sa représentation. La métamorphose identitaire se produit dans cet espace de l'*in/ir* : *indicible, irreprésentable*, qui est tout autant négation que renaissance, car *in/ir* n'est pas affirmation et non plus négation, c'est la matière en évolution. L'être humain trouve dans cet espace qui fonctionne comme un « fuzzy set » l'ouverture pour un devenir non-canonique, en dehors de la tyrannie de la parole et de l'idéologie.

Dans cette analyse nous avons traité de la métamorphose identitaire versus la métamorphose thériomorphe, problème délicat qui peut trouver une réponse à travers les théories de Michel Foucault, Julia Kristeva, Rosi Braidotti, Paul Ricœur, Gilles Deleuze et Félix Guattari. S'appuyant sur la perspective ontologique dans laquelle l'être humain est projeté, nous avons essayé de montrer que la métamorphose thériomorphe, qui exploite le registre symbolique dans le processus de transformation, est substituée par une métamorphose identitaire, que nous avons nommée *in absentia*, puisque les déplacements morphologiques se trouvent au plan secondaire et soutiennent les mutations ontologiques des personnages.

⁴⁷⁴ Denis Mellier, *op.cit.*

Dans la première partie nous avons tenté de montrer comment, dans l'espace d'illogisme et de vacuité des valeurs humaines, où la tyrannie de la parole se dissout à travers l'acte mnésique et le rêve, les personnages de Maryse Condé et Mircea Cărtărescu parviennent à une humanité qui les libère du poids idéologique et normatif de la culture.

Nous avons essayé de montrer que, dans les deux récits fantastiques, la métamorphose thériomorphe est un prétexte qui sert d'articulation entre la corporalité, prisonnière de la normativité du mot d'ordre, et la conscience acquise à travers un long processus de la métamorphose identitaire. Leur devenir est analysé surtout sous l'aspect des questionnements par rapport aux relations à soi-même et à l'altérité, à la (re)création et à la resémantisation de soi.

Le fantastique contemporain, caractérisé par une aptitude subversive prodigieuse, devient un outil de recherche identitaire et permet aux personnages de changer leurs rapports avec les instances discursives. L'individu devient une instance parlante, fragmentée, multiple, tel que définie par Julia Kristeva⁴⁷⁵ qui se découvre en tant qu'altérité dans l'acte de la parole. La matérialité du réel est dissoute par la subversivité carnavalesque du langage corporel, qui brise les tabous de la sexualité, les lois sociales et les canons culturels. Le fantastique est le seul univers qui accepte la normalisation de ce qui n'est pas accepté comme naturel, dans le monde réel. Cela permet aux personnages de reconstituer leur soi à travers le questionnement sur le statut du sujet, figé dans les normes d'un réel doctrinal, et à travers l'escapisme fantastique, de repenser l'identité selon leurs propres normes.

Le corps, insaisissable dans le tissage des normes et discours, se défait grâce au discours fantastique qui lui permet de transcender l'univers matériel dans celui de la parole et laisse surgir le corps imaginaire, celui qui donne un sens à l'être, à travers la prédication de soi-même. Le sujet se décompose en lignes de fuite, émergées des intensités que la corporalité reçoit dans sa migration vers l'animalité. La métamorphose sert dans ce contexte de processus de monstration *in absentia*, qui fait surgir des profondeurs de l'être, les pulsions primaires le réduisant à l'état de larve ou d'animal de proie. Cette transformation est soutenue par les rêves, les souvenirs ou par le désir de vengeance, qui fonctionnent comme points de déterritorialisation de la perception. Le

⁴⁷⁵ Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », préface à la traduction de *La poétique de Dostoïevski*, p. 13

sujet plonge dans un état de désignification, la parole devient magmatique, réduite au silence (Cărtărescu) ou à l'illogisme (Condé). Cette déterritorialisation se produit dans le contexte de la reconstitution de l'histoire, dans la perspective ouverte par la mémoire personnelle. Ainsi, la constitution du discours historique se produit à travers une mémoire qui représente autant un point de coagulation que de fracture. Elle ne sert plus à perpétuer mais à signifier, à travers un processus de déconstruction, de libération de l'autorité du discours dominant. Il y a ensuite un mouvement de recomposition identitaire qui intègre les pulsions primaires et les désirs des sujets, comme forme de mémoire inscrite dans le corps. Le sujet se constitue en tant que singularité, par le biais de ce processus mnésique de resignification de la parole, qui illustre la dichotomie deleuzienne, « devenir minoritaire »/« devenir majoritaire » et qui intègre la chair et ses sens dans le discours. La matière et l'esprit s'enchaînent dans un seul univers ontologique, le regard et la parole se substantialisent et deviennent « le câble séminal » qui lie l'individu au monde et qui enfante un être nouveau. Ces mutations produisent la fragmentation de l'identité, au niveau cognitif, par le passage d'une substance (matérielle) à une autre substance (de pensée). L'être, en tant que *Dasein*, se définit par le déplacement ontologique, qui est toujours antérieur, plaçant l'individu entre ses représentations figées (et déjà devenus l'autre) et l'avènement d'un nouveau soi-même. La métamorphose illustre, dans ce cas, la révolte de l'être, coincé dans un espace clos, formé par des artéfacts, tel l'univers communiste ou patriarcal, et dans lequel le corps devient lui-même un artéfact, puisqu'il dépend d'une vision de monde articulée sur des constructions socioculturelles.

Le processus par lequel le corporel transgresse dans la substance d'un langage matérialisé, pour sortir de son univers fermé, définit la métamorphose identitaire du sujet, dont la parole fonctionne comme moteur ontologique.

La deuxième partie de notre étude analyse les récits de Mo Yan et Angela Carter sous les rapports qui s'établissent entre la métamorphose thériomorphe et la métamorphose identitaire, à partir de la relation établie entre le *logos*, comme forme disciplinaire d'encadrement de la corporalité, et une rhétorique corporelle contestataire qui impose le sujet en tant qu'énonciateur d'un discours propre, repensé dans les termes de la corporalité, du désir et de la sexualité.

Dans ce contexte, la métamorphose thériomorphe, comme paradigme de l'animalité, est le point de départ pour dénoncer la bestialité avec laquelle le discours du pouvoir annule, par un acte similaire au cannibalisme, l'être en tant que sujet de la raison et du désir. La métamorphose thériomorphe se superpose à un devenir animal dans lequel le sujet trouve le langage propice pour exprimer ce qui a été éludé complètement du discours maître – l'économie libidinale de l'être charnel.

La métamorphose identitaire est, dans ces textes, l'effet de la révolte du sujet contre son objectification dans le discours du maître, auquel il oppose un langage corporel, capable de le resignifier selon ses propres représentations.

Autant Fevvers que Ding Gou'er procèdent à un acte de désymbolisation corporelle, à travers la métamorphose animale, pour créer un espace non-contaminé par des structures doctrinaires. L'annulation des symboles, qui déséquilibrent et asservissent le corps à un imaginaire désidentifiant permet au sujet de se définir, à travers son corps fantastique, au-delà de la normativité de la société.

Mo Yan dénonce, dans l'évolution de son personnage, l'excès qui conduit à la ruine corporelle, pour suggérer ainsi que le discours idéologique contraint l'individu à adopter un comportement irréfléchi et inhumain. Pour sa part, Angela Carter propose des nouveaux symboles qui libèrent le corps discipliné, à travers des images, fonctions et gestes insolites d'un état antérieur à la construction sociale du sujet.

Le corps discipliné est en rupture avec le monde extérieur car, par l'effacement des polarités, le milieu hégémonique empêche la relation avec l'autre. Le langage stérile amène l'expérience humaine sur le territoire de l'absurde et manipule les sentiments des individus. La nécessité de fuir le système disciplinaire se produit par l'instauration d'un langage corporel, qui devient un pont entre les individus, un instrument de communication et de transformation de leurs relations.

À travers ce langage qui fuit toute symbolisation, l'individu rejette la logique imposée par l'idéologie de l'immanence et propose des alternatives d'expression. Le corps devient chair et viande, pour pouvoir jouer le rôle d'un autre signifiant et échapper au sens dominant et pour instaurer le point de « symbolisation zéro » qui annule les symboles et les normes de sémantisation. Dans la métamorphose de Fevvers et de Ding

Gou'ér, l'individu se déplace d'un code symbolique à un code de signification par l'adoption d'une prédication corporelle.

L'analyse de la métamorphose identitaire dans ces deux récits, nous a permis de voir les stratégies par lesquelles l'individu oppose au système autoritaire une corporalité ayant la même résistance que l'écriture qui le prend pour surface d'inscription. C'est par ce transfert du langage écrit ou parlé sur le corps subjectivé que l'individu résiste contre toute tentative de contrôle et définition à priori. Le corps et la parole se rejoignent sur le terrain du fantastique qui permet le clivage de sens et le renversement des codes.

Cette forme de résistance au discours dominant est accompagnée d'une perte de mémoire progressive et d'une permanente remise en question de l'identité de soi. Le processus de subjectivation se produit dans l'annulation complète de l'*Histoire* mais aussi de l'*histoire*, qui enferment des structures normatives concernant la construction identitaire. Le refus du mot d'ordre et l'instauration d'une expressivité corporelle propre se constitue comme une entrée en présence, qui est, dans l'acception heideggerienne, elle-même changement. Ainsi, selon l'affirmation du philosophe allemand, « l'être n'a pas d'histoire comme une ville »⁴⁷⁶, puisque son entrée en présence ne suit pas la logique du réel, mais les façons d'être à chaque moment où l'être se manifeste.

Le fantastique permet à l'individu de se définir dans un espace « vide » de sens, dans lequel il invente son propre corps et, à travers lui, sa propre subjectivité. Il sort ainsi du discours socioculturel en déconstruisant l'identité culturelle, sexuelle, raciale et nationale et se place dans un contexte postculturel dans lequel l'ordre naturel est remplacé par un ordre aléatoire qui permet la coexistence des traits autrefois antinomiques ou incompatibles. La métamorphose se produit dans cet espace liminal, à l'intérieur duquel le langage et la corporalité se dissolvent et changent des propriétés dans une perspective post-dialectique.

Notre étude visait la littérature fantastique contemporaine qui, à travers un contre-discours corporel s'opposant à toute forme de signification, emploie les métamorphoses des personnages comme des stratégies subversives pour recontextualiser le devenir

⁴⁷⁶ Martin Heidegger, *Être et temps*, p.202

humain. Nous avons analysé également le clivage des métamorphoses morphologiques, parfois voilées ou absentes, vers des mutations qui se produisent dans la conscience et qui constituent des modalités permettant au sujet de se soustraire au mot d'ordre et de transgresser vers d'autres formes de subjectivation. L'existence de l'être humain pourrait être alors considérée moins comme une construction socioculturelle et plus comme un devenir dans le registre des intensités, puisque la métamorphose de l'individu se produit par « le saisissement affectif »⁴⁷⁷. Nous pensons ainsi à l'affirmation de Catherine Malabou, qui pourra nous servir d'ouverture pour des réflexions prochaines : « La racine de la philosophie est ainsi l'affect (du) métamorphique comme tel. La *Stimmung* n'annonce pas seulement, en changeant, l'advenue d'un autre mode d'être mais bien celle d'un *autre animal*. *Autre que l'animal rationnel, autre que l'homme.* »⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ Catherine Malabou, *Le Change Heidegger*, p.322

⁴⁷⁸ Idem

Bibliographie

a. Corpus

- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor*, tr. Alain Paruit, Denoël, 1999.
- Carter, Angela : *Nights at the Circus*, London, Chatto and Windus, 1984.
- Condé, Maryse, *Célanire cou-coupé*, Paris, Robert Laffont 2000.
- Yan, Mo, *Le pays de l'alcool*, Paris, Seuil, 2000.

a. Théorie et critique littéraire

- Asker, D.B.D., *Aspects of Metamorphosis: Fictional Representations of the Becoming Human*, Rodopi B.V. Amsterdam-Atlanta, 2001.
- Attebery, Brian, *Strategies of Fantasy*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- Bakhtin, Mikhail, *Speech Genres and Other Late Essays*, trd. Emerson et Holquist.
- Bakhtin, Mikhail, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, seuil, 1970
- Bakhtin, Mikhail, *The Dialogical Imagination. Four Essays*, Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barkan, Leonard, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- Bataille, George, *L'érotisme* (1957) Minuit, Paris.
- Baudrillard, Jean *L'Autre par lui-même*, Paris : Galilée, 1987.
- Baudrillard, Jean, « L'Enfer du Même », dans *La transparence du mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*, Ed. Galilée, Paris, 1990.
- Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- Bellemin-Noël, Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques », *Littérature*, no. 2, 1971.
- Benvéniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, c1966, Paris, Gallimard, 1966-1974.
- Bergson, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, c1939, Paris, PUF, 1982.
- Bernard, Michel, *L'Expressivité du corps*, Paris, Delarge, 1976.

Berthelot Francis, *Bibliothèque de l'Entre-Mondes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio SF »,

2005.

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*. London, New York, Routledge, 1994.

Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York, Columbia University Press, 1994.

Braidotti, Rosi, *Metamorphoses, Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge, Polity Press, 2002.

Breton, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 2004, c1964.

Brook-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge, Cambridge UP, 1981.

Brooks, Ann, *Postfeminisms. Feminism, cultural theory and cultural forms*. London, Routledge, 1997.

Brunel, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Armand Colin, Paris, 1974.

Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge 1990.

Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering*, Berkeley, 1978.

Clute, John, Nicholls, Peter, *The Encyclopedia of Fantasy*, New York, St. Martin's Griffin, 1997.

Cooper, Brenda, *Magical Realism in West African Fiction: Seeing with a Third Eye* London, Routledge Publishing, 1998.

Cornier Michaels, Magali, *Feminism and the Postmodern Impulse Post World War II*, Albany, State University of New York Press, 1996.

Day, Patrick, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.

Deleuze, Gilles, Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, (c1972).

Deleuze, Gilles, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Ed. Minuit, 1988.

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

Deleuze, Gilles, Guattari Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éd. de Minuit, 1975.

- Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- Deleuze, Gilles et Guattari Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles, *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Ed. Minuit, 1988.
- Derrida, Jacques, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Ed. Galilée, 1993.
- Dirlik, Arif, Zhang Xudong, *Introduction : Postmodernism and China*, Durham, Duke University Press, 1997.
- Dumoulié, Camille, *Cet obscur objet du désir : essai sur les amours fantastiques*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard 1989, c1969.
- *** *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1985.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Éditions Gallimard, Paris, 1975
- Foucault, Michel, *Dits et écrits*, tome IV, 1980-1988, Gallimard 1988.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits*, Gallimard, n°326, Quarto (1994/2001).
- Foucault, Michel, *L'histoire de la sexualité*, vol. 1 : *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976.
- Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Paris, Gallimard, 1971.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- Gadamer, Hans-Georg, *Les Chemins de Heidegger*, Paris, Vrin, 2002.
- Gautier, Théophile *Spirite : nouvelle fantastique*, Paris, Slatkine Reprints, Genève, 1979.
- Gennep, Arnold van, *The Rites of Passage*, Chicago, University Press, 1960.
- Gérard, Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- Glissant, Edouard, *Le quatrième siècle*, Paris, Gallimard, 1990, c1964.
- Glissant, Edouard, *Poétique de la Relation*. (Poétique III) Paris: Gallimard, 1990.
- Hall, Stuart, «New Ethnicities» in D. Morley & K-H Chen (eds.) *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, London, Routledge, 1996.
- Heidegger, Martin, *Interprétation phénoménologique de la Critique de la Raison pure*, tr. Emmanuel Martineau, Paris, Gallimard, c1982.

- Heidegger, Martin, *Être et temps*, tr. Emmanuel Martineau, Paris, Authentica, 1985.
- Heidegger, Martin, *Interprétation phénoménologique de la Critique de la Raison pure*,
tr. fr. tr. Emmanuel Martineau, Paris, Gallimard, c1982
- Heidegger, Martin, *Être et Temps*, tr. Martineau, Paris, Authentica.
- Irigaray, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*. Paris, Minuit, 1984.
- Irigaray, Luce, *Le Temps de la différence*. Paris, Librairie générale française, 1989
- Irigaray, Luce, *This Sex Which Is Not One*. Tr. Catherine Porter and Caroline Burke,
Ithaca, Cornell UP, 1985.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy : The Literature of Subversion*, London,. Methuen, 1988
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1970.
- Kojève, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1979, c1947.
- Koss, Bogumil, « Les objets de mémoire ou les wampuns chrétiens : Québec, Pologne, Zaïre », dans *L'Histoire en partage - usages et mises en discours du passé*. Paris,
L'Harmattan, pp.173-204, 1996.
- Kristeva, Julia , « Le sujet en procès », *Polylogue*, (1977), Paris, Seuil.
- Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988
- Kristeva, Julia, «Une poétique ruinée», préface à la traduction de *La poétique de Dostoïevski*, Paris: Seuil, 1970, p. 5-27.
- Kristeva, Julia, «About Chinese Women», *The Kristeva Reader*, Ed. Toril Moi,
New York, Columbia UP, 1986.
- Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1988.
- Kristeva, Julia, *Luttes de femmes*, in *Tel Quel*, n°58, Paris, 1974.
- Kristeva, Julia, *Polylogue*, Paris, Editions du Seuil, 1977.
- Libis, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, Paris, Berg international, 1980.
- Lorenz, Edward, *The essence of chaos*, University of Washington Press, Seattle, 1993.
- Liotard, Jean François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- Mao, Zedong, *Selected Works*, 2, New York, International Publisher, (1954-1956).
- More, Sir Thomas, *Utopia*, Paris, Flammarion, c1987.
- Nepveu, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.

- Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1947
- Nora, Pierre, *Les Lieux de mémoire*, tome 3, vol. 1, Paris, Gallimard, 1993.
- Rich, Adrienne, *La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne*, *Nouvelles Questions Féministes*, mars, no.1, 1981.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990.
- Ricœur, Paul, *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris, Stock, c2004.
- Ricœur, Paul, *A l'école de la phénoménologie*, Vrin, 1986, p. 34.
- Riou, Nicolas, *Pub Fiction. Société postmoderne et nouvelles tendances publicitaires*, Paris, Ed. d'Organisation, 1999.
- Roberts, Jeanne Addison, *The Shakespearean Wild: Geography, Genus, and Gender* Lincoln, UNP, 1991.
- Roman, Denise, *Fragmented identities : popular culture, sex, and everyday life in postcommunist Romania*, Lanham-Boulder-New York-Oxford, Lexington Books, 2003.
- Russo, Mary, *The female grotesque : Risk, Excess, and Modernity*, New York, Routledge, 1995.
- Said, Edward, *Orientalism*, New York, 1979, 1994.
- Smith, Rowland *Postcolonizing the Commonwealth : studies in literature and culture*, ed. Rowland Smith, Waterloo, Ont., Wilfrid Laurier University Press, 2000.
- Spariosum, Mihai, *The wreath of wild olive play, liminality, and the study of literature*, Albany, NY : State University of New York Press, 1997.
- Stetié, Salah, *Travel Writing and Cultural Memory — Écriture du voyage et mémoire culturelle*, Ed. Maria Alzira Seixo Rodopi, Amsterdam, Atlanta GA, 2000.
- Stockall, Nancy, «A Mother's Construction of the Semiotic Self.» dans *Semiotics and Dis/Ability: Interrogating Categories of Difference*, Eds. Rogers, Linda J. et Beth Blue Swadener New York, State Univ. of New York Press, 2001.
- Stoddard, Helen, *Angela Carter's « Nights at the Circus »*, London and New York, Routledge, 2007
- Tang, Xiaobin, «The Function of New Theory: What Does It Mean to Talk about Postmodernism in China?» dans *Politics, ideology, and literary discourse*

in modern China: theoretical interventions and cultural critique,
Durham, Duke University Press, 1993.

Teresa de Lauretis, *L'eccentric subject*, *Feminist Studies*, vol. 16, no. 1, Spring, 1990.

Tiffin, Helen, Chris and Alan Lawson, eds. *De-Scribing Empire: Post-Colonialism and Textuality*. London, Routledge, 1994.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Toro, Alfonso de (éd.) « Post-Coloniality and Post-Modernity: Jorge Luis Borges: The Periphery in the Centre, the Periphery as the Centre, the Centre of the Periphery », dans: Fernando de Toro/Alphonso de Toro (eds.), *Borders and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism*, Frankfurt sur Main, Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1995.

Yang, Xiaobin, *The Chinese Postmodern: Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002.

Wang, Jing, *China's Avant-Garde Fiction*, Duke University Press, 1998.

Waugh, Patricia *Feminine Fiction : Revisiting the Postmodern* , London, Routledge, New York, 1989.

Wittig, Monique, *The straight mind and other essays*, Boston, Beacon Press, 1992.

Wittig, Monique, *Le corps lesbien*, Paris, Ed. de Minuit, 1973.

Wittig, Monique, *Les Guérillères*, Paris, Ed. de Minuit, 1969.

b. Articles

Appiah, Kwame Anthony, «Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial? »
dans *Contemporary Postcolonial Theory*, ed. by Padmini
Mongia, London, England, Arnold, 1997, 1996.

Baudrillard, Jean « L'Enfer du Même », dans *La transparence du mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*, Ed. Galilée, Paris, 1990.

Baudrillard, Jean «Le corps ou le charnier des signes», *Topique*, n° 9-10, 1972, p. 75-108.

Berger, Roger «Book Review of: Past the Last Post, » *Postmodern Culture*, 2, 2, 1992.

Bhabha, Homi K., «One of Us» dans *The Translatability of Cultures: Proceedings of the Fifth Stuttgart Seminar in Cultural Studies(03.08-14.08.1998)*, ed.

Heide Ziegler, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1999.

- Cixous, Hélène, « Le Rire de la Méduse », 1975, *L'arc*, n° 61, p. 39-54.
- Condé, Maryse, «Notes sur un retour au pays natal», *Conjonction: revue franco-haïtienne*, supplément 1987.
- Dhavernas-Levy, Marie-Josèphe « Biomédecine : la nouvelle donne » dans Yvonne Knibiehler (dir), *Maternité, affaire privée, affaire publique*, Paris, Bayard, pp. 93-108, 2001.
- During, Simon, «Postmodernism or Post-colonialism Today » in *The Post-colonial Studies Reader*. (éds. B. Ashcroft, G. Griffiths & H. Tiffin) London et New York, Routledge, 1995.
- Foucault, Michel, « Un cours inédit de M. Foucault » dans «Magazine littéraire», n°435, dossier M. Foucault, oct. 2004.
- Garcia Vivien, *L'anarchisme aujourd'hui*, Paris, Harmattan, 2007
- Hutcheon, Linda, «Circling the Downspout of Empire: Post-Colonialism and Postmodernism.» *ARIEL* 20.4 (1989), pp. 149-75, Reproduit in *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism.*, Eds. Ian Adam et Helen Tiffin. Calgary, UCP, 1990.
- Jameson, Frederic, «On Magic Realism in Film» in *Critical Inquiry* 12.2 (1986), pp. 301-325.
- Kristeva Julia, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, Paris, Minuit, 1967
- Landsberg, Paul-Louis, «Kafka et la métamorphose», dans *Problèmes du personnalisme*, Paris, Seuil, 1952.
- Otoiu, Adrian, «An Exercise in Fictional Liminality: the Postcolonial, the Postcommunist, and Romania's Threshold Generation. Five Questions and a Realization» dans *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, No 23, vol.1-2 (2003), pp. 87-105.
- Ricœur, Paul, «Entretien» [propos recueillis par J.-C. Aeschlimann], dans J.-C. Aeschlimann, *Éthique et responsabilité*, Neuchâtel, La Baconnière, «Langages», pp. 11-34.
- Scheffer, Olivier, « Qu'est-ce que le figural ? », dans *Critique*, novembre 1999, n° 630, pp. 912-925.
- Valery, Paul, «La pléiade», tome II, p.316 (C, XV, 827), dans *Cahiers*, Paris, Gallimard,

1974.

Villeneuve, Johanne, «Le ventre du géant : Mircea Cărtărescu et la mnémotechnique», in *Intermédialités*, n° 1, « Naître », printemps 2003 dir. Éric Méchoulan.

Xudong, Zhang, «On Some Motifs in the Chinese ‘Cultural Fever’ of the Late 1980s : Social Change, Ideology, and Theory» dans *Social Text*, No.3, (Summer, 1994, pp.129-156), Duke University Press.

c. Liens

-Bari, Dominique, «Mo Yan : paysan affamé, écrivain assoiffé de vérité»

<http://www.humanite.fr/journal/2004-03-18/2004-03-18-390281>.

-Bernard, Michel, *Le pouvoir du sentir*, Entretien dans la revue *Enfances & Psy*, Ed. Èrès, n°20 –2002/4, -

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=EP&ID_NUMPUBLIE=EP_020&ID_ARTICLE=EP_020_0042#.

-Deleuze, Gilles, *Désir et plaisir* <http://multitudes.samizdat.net/Desir-et-plaisir.html>

-Deleuze, Gilles, cours Vincennes 12/02/73,<http://www.le-terrier.net/deleuze/anti-oedipe1000plateaux/1012-02-73.htm>.

-<http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article1353>.

-Grondin, Jean, «Pourquoi Heidegger met-il en question l’ontologie du sujet afin de lui substituer une ontologie du Dasein?», dans P. Brickle (Dir.), *La Filosofía como pasión. Homenaje a Jorge Eduardo Rivera Cruchaga en su 75 cumpleaños*, Madrid, Editorial Trotta, 2003, 191-197,

http://www.mapageweb.umontreal.ca/grondinj/pdf/Grondin_Dasein_et_sujet_chez_Heid.pdf.

-Parménide, Élée, Grande-Grèce, vers 515 / 440 av. J.-C.

<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/parmenide/natura.htm>.

-Rancière, Jacques, «Peuple ou multitudes ?»,

<http://multitudes.samizdat.net/Peuple-ou-multitudes.html>.

-Warszawski, Jean-Marc, *Histoire et document (Essai)*,

http://www.musicologie.org/publire/jmw/hd_07doute.html.

-WuDunn, Sheryl « The World from China's Kerouac: The Communists Are Uncool»,
New York Times Book Review, 10 janvier 1993, no.3, p. 23

<http://www.nytimes.com/books/98/05/24/nnp/wang-playing.html>.

- Angela Carter, "Notes For a Theory of Sixties Style" (1967), reproduit dans *Nothing Sacred: Selected Writings*, London, Virago, 1982, pp.86-87

<http://www.arts.gla.ac.uk/SESSL/EngLit/ugrad/litstud/carter.htm#Hung>