



HAL
open science

Une esthétique de la déstabilisation : poétique de la fugue dans *Birds of Passe*, *After China*, *The Garden Book* et *The Bath Fuges* de Brian Castro

Marjorie Ambrosio

► To cite this version:

Marjorie Ambrosio. Une esthétique de la déstabilisation : poétique de la fugue dans *Birds of Passe*, *After China*, *The Garden Book* et *The Bath Fuges* de Brian Castro. Littératures. Université d'Avignon, 2014. Français. NNT : 2014AVIG1140 . tel-01144170

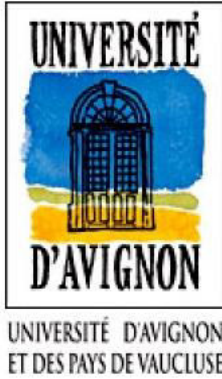
HAL Id: tel-01144170

<https://theses.hal.science/tel-01144170>

Submitted on 21 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
U.F.R. Arts Lettres et Langues
École doctorale 537 Culture et Patrimoine
Laboratoire ICTT EA-4277

Thèse de doctorat en études anglophones
présentée et soutenue le 10 décembre 2014 par
Marjorie AMBROSIO

**Une esthétique de la déstabilisation : poétique de la fugue
dans *Birds of Passage*, *After China*, *The Garden Book* et
The Bath Fugues de
Brian Castro**

Sous la direction de Mme le Professeur Madelena GONZALEZ

Membres du jury

M. René AGOSTINI, Professeur à l'Université d'Avignon

M. Richard BRADFORD, Professeur à l'Université d'Ulster

Mme Madelena GONZALEZ, Professeur à l'Université d'Avignon

Mme Catherine PESSO-MIQUEL, Professeur Émérite à l'Université de Lyon 2

Une esthétique de la déstabilisation :
poétique de la fugue dans *Birds of Passage, After China,*
***The Garden Book* et *The Bath Fugues* de**
Brian Castro

Remerciements

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à ma directrice de thèse, Madelena Gonzalez, pour sa confiance inébranlable et l'espace de réflexion qu'elle m'a laissé tout au long de cette thèse. Son soutien et ses conseils avisés ont été des aides précieuses dans l'élaboration de ce travail, et je lui en exprime toute ma gratitude.

Ma reconnaissance va à Madame le professeur Catherine Pessó-Miquel, Messieurs les professeurs René Agostini et Richard Bradford d'avoir accepté de siéger au jury de ma thèse, et tout particulièrement aux pré-rapporteurs.

Je remercie également mes collègues et mes étudiants de l'Université d'Avignon pour leurs encouragements, et en particulier ma chère Nathalie Brachet pour ses conseils avisés.

Indispensable tout au long de mes années d'études a été la présence de Cécile Vivier. Ses encouragements ont été une force motrice à l'aboutissement de ma thèse. Ce travail n'aurait pu aboutir sans le soutien infailible d'Hector.

Je ne peux manquer de remercier les membres de ma famille et mes amis, et plus particulièrement mes parents pour avoir toujours cru en moi et m'avoir soutenue dans cette longue entreprise. Je leur dédicace cette thèse qui n'aurait pas vu le jour si, par leur amour, ils ne m'avaient pas donné la force d'aller au bout de ce que j'entreprends.

Un dernier remerciement, mais le plus essentiel, s'adresse à mon compagnon, Georges Skurtis, pour son aide précieuse. La justesse de son regard m'a grandement aidée et stimulée dans la finalisation de cette thèse qui s'est faite avec beaucoup de légèreté grâce à sa présence et son amour.

Remarques préliminaires

– Normes bibliographiques

Dans la rédaction de cette thèse, nous avons suivi les normes proposées par le *MLA Handbook for Writers of Research Papers, 7th edition* (2009). Toutefois, ce travail étant rédigé en langue française, il nous a fallu procéder à quelques ajustements. Nous avons ainsi opté pour l'utilisation de guillemets chevrons pour encadrer les citations, titres d'articles ou de chapitres, et celle de guillemets simples pour les citations au sein d'une citation. Nous avons encore choisi de conserver la présence ou l'absence d'un espace avant les deux points, le point virgule, le point d'interrogation et le point d'exclamation en fonction des langues employées.

Afin de donner une meilleure lisibilité aux notes de bas de page, nous avons donné la référence complète des ouvrages mentionnés à la première occurrence de l'ouvrage ; puis nous avons opté pour l'emploi des termes *Ibid.* et *Op. cit.*

– Traductions

Toutes les traductions seront de notre fait, sauf indication du contraire.

– Liste des abréviations

Afin d'alléger le système de référence, toutes les citations renvoyant aux textes du corpus étudié seront une première fois détaillées en note de bas de page, puis incorporées au texte entre parenthèses et abréviées de la sorte :

BP : Brian Castro, *Birds of Passage*.

AC : Brian Castro, *After China*.

GB : Brian Castro, *The Garden Book*.

BF : Brian Castro, *The Bath Fugues*.

Les références des éditions utilisées se trouvent dans la bibliographie.

Sommaire

| | |
|--|-----|
| Introduction | 1 |
| 1^{er} Chapitre : Déstabilisation des positionnements et catégories | 17 |
| I. Recherche d'un « non-positionnement » auctorial et romans marginaux | 17 |
| 1. Un auteur mineur ? | 17 |
| A. Littérature nationale australienne | 20 |
| Création d'un imaginaire australien | 20 |
| Un auteur australien – une littérature australienne ? | 30 |
| B. Une littérature multiculturelle | 39 |
| Politique multiculturelle | 40 |
| Contours de la littérature multiculturelle | 45 |
| Le rapport à l'Orient..... | 49 |
| Une écriture multiculturelle ?..... | 61 |
| C. Exil et écriture en clé mineure | 73 |
| 2. Ente littéraire | 81 |
| A. (Post)Modernisme et roman ? | 81 |
| Tradition moderniste | 81 |
| (Post)modernisme..... | 84 |
| Devoir/pouvoir idéologique et esthétique | 87 |
| Subversion romanesque..... | 89 |
| B. Intertextualité et processus de « fertilisation » | 93 |
| Emprunts littéraires | 93 |
| Grefte textuelle..... | 98 |
| II. Identités en question : altérité et fugue | 103 |
| 1. Fugue et recherche d'identité | 103 |
| A. Stagnation imposée et xénophobie | 105 |
| B. « Our nature consists in motion » | 109 |
| Mouvement contraint et solitude : immobilisme dans l'espace et le temps..... | 109 |
| Mouvement et solitude volontaires | 111 |
| Mouvement frénétique et échappatoire | 122 |
| Mouvement et immobilisme : le fugueur | 124 |

| | |
|--|------------|
| C. Immobilisme créatif..... | 130 |
| Échappatoires artificiels et ouverture à l'autre..... | 130 |
| Immobilité de la page..... | 133 |
| Imaginaire et écriture..... | 139 |
| 2. Différence : fuite des catégories | 146 |
| A. Complexité des origines..... | 147 |
| La fluidité de l'« id-entité »..... | 148 |
| Famille/(ier)..... | 154 |
| Différence (et) génétique..... | 158 |
| B. Déstabilisation identitaire..... | 161 |
| Duplicité..... | 168 |
| Reflets, réfraction, fragmentation..... | 172 |
| Conclusion..... | 179 |
| 2^{ème} Chapitre : Poétique de la fugue | 181 |
| I. Fugue narrative et temporelle | 182 |
| 1. Chefs d'orchestre et questionnement de l'autorité | 184 |
| A. Narrateur fugueur d'une « somptueuse polyphonie »..... | 185 |
| Narrateur et polyphonie..... | 185 |
| <i>After China</i> : dualité narrative ou monologue ?..... | 188 |
| <i>Birds of Passage</i> : imitation de la polyphonie ?..... | 191 |
| <i>The Garden Book</i> : mise en abyme de l'instance narrative..... | 196 |
| <i>The Bath Fugues</i> : le narrateur-fugueur..... | 201 |
| Synthèse des stratégies communes : la fugue narrative..... | 210 |
| B. Authenticité et palimpsestes narratifs..... | 214 |
| L'authenticité en question..... | 214 |
| Emprunts..... | 216 |
| Réalité ou fiction ?..... | 225 |
| 2. Temps et mémoire : contrepoint temporel et mouvement centrifuge..... | 229 |
| A. Contrepoint temporel et mémoire..... | 230 |
| Écart-temps et analepses..... | 230 |
| Les truchements de la mémoire..... | 242 |
| L'Histoire en question : réel et fiction..... | 245 |
| B. Circularité et mouvement centripète..... | 249 |
| Paratexte et circularité..... | 250 |
| Prolepses et repoussement de l'information..... | 254 |

| | |
|---|-----|
| II. Construction fuguée | 259 |
| 1. Construction de l'ensemble harmonique | 259 |
| A. Échos et unité structurelle | 260 |
| Synchronicité et harmonie..... | 261 |
| Variations d'une œuvre à l'autre | 266 |
| B. Musicalité et tonalité | 269 |
| Musicalité et rythmique..... | 269 |
| Sonorités, improvisations et tonalités..... | 272 |
| 2. Déstabilisation de la structure | 278 |
| A. Structure et déconstruction | 278 |
| B. Métafiction..... | 284 |
| Métanarrativité et fabulateurs..... | 285 |
| Les pouvoirs de l'imaginaire..... | 289 |
| Conclusion | 296 |
| 3^{ème} Chapitre : Esthétique de « l'ouverture » | 299 |
| I. Langage et poésie : l'acte littéraire | 301 |
| 1. Langage et/ou communication | 302 |
| A. Mise en scène du langage | 303 |
| Communication intratextuelle | 304 |
| Emprunts, traduction et recréation de sens..... | 310 |
| B. Réception et ambiguïtés..... | 320 |
| Qu'est-ce que lire ? | 320 |
| Lecteur idéalisé ?..... | 326 |
| 2. Langage artistique | 331 |
| A. Prose et poésie | 332 |
| Invasion poétique | 332 |
| Étude formelle : la prose poétique..... | 336 |
| B. Greffe artistique : les arts visuels et sonores, ou l'art de se taire..... | 344 |
| Peinture..... | 344 |
| Musique..... | 349 |
| Silence | 354 |

| | |
|--|-----|
| II. Une esthétique de la déstabilisation | 358 |
| 1. Effets (de) poétique(s) | 359 |
| A. Langage et défamiliarisation | 359 |
| Dissémination langagière et perte de repères | 359 |
| L'étranger dans le familier – de la défamiliarisation du lecteur | 364 |
| B. Différance et jouissance..... | 369 |
| Différance..... | 369 |
| Désir, plaisir et jouissance..... | 371 |
| 2. Vers une définition de la déstabilisation | 377 |
| A. L'infinité du vide | 377 |
| B. « L'unité ne postule pas l'uniformité »..... | 383 |
| Conclusion | 388 |
| Conclusion générale | 389 |
| Annexes | 399 |
| Bibliographie | 401 |
| Index | 443 |

Introduction

La seule chose qui nous reste face à cette inéluctable défaite qu'on appelle la vie est d'essayer de la comprendre. C'est là la raison d'être de l'art du roman.

Milan Kundera, *Le Rideau*¹.

End fact. Try fiction.

Ezra Pound, *Selected Poems of Ezra Pound*².

L'œuvre d'art – et singulièrement l'œuvre littéraire – ne s'impose pas seulement à nous comme un objet de jouissance ou de connaissance ; elle s'offre à l'esprit comme objet d'interrogation, d'enquête, de perplexité.

Gaëtan Picon, *L'Écrivain et son ombre*³.

Ces trois épigraphes traitant de la littérature nous parlent de vie, de raison d'être du roman, de faits et de fiction, mais encore de jouissance et de questionnements. La littérature est tout cela. Art multiple, elle peut faire office de simple divertissement tout autant que d'outil d'analyse scientifique ou encore de miroir social. Elle se drapait d'un éventail de possibles qui fait d'elle un outil de réflexion. Qu'elle soit personnelle, nationale, universelle, sociale, philosophique, cette réflexion se pare de nuances qu'il nous sera donné de contempler au fil de ce travail de recherche. Faisant alterner fiction et réel, la littérature est, entre autres, « un foyer d'expérimentation éthique et idéologique »⁴ qui permet de penser le réel à travers la fiction. De ce paradoxe s'élèvent les limites de son champ d'action, et, tout aussi réciproquement, son infinité :

Ni pur art ni simple savoir, la littérature est *idées* métissées d'*affects*, connaissances croisées avec des sensations, de *l'épisémè* mariée à de *l'esthésie*, sans possible divorce entre concept et percept, unis pour le meilleur et pour le pire. [...] [L]a littérature œuvre ainsi à partir d'une perception *conçue* ou d'une conception

¹ Milan Kundera. *Le Rideau : Essai en sept parties*. Trad. François Kérel. Paris : Gallimard, 2005, p. 23.

² Ezra Pound. *Selected Poems of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1957, p. 46.

³ Gaëtan Picon. *L'Écrivain et son ombre*. 1953. Paris : Gallimard, 1996, p. 11.

⁴ Nelly Wolf. *Le Roman de la démocratie*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 77.

perçue, qui nous rappelle qu'une idée est toujours une image [...]. Car nous sommes dans ce que nous percevons, lisant ou écrivant un texte, en même temps que le monde est dans ce que nous nous en représentons [...]. La littérature nous fait vivre une expérience perceptive médiata dont le support est imaginaire, puisque construit à partir d'images mentales résultant de notre double connaissance de la langue et du monde⁵.

La littérature oscille entre science et invention. Ce sont sa fluidité et son caractère évolutif qui permettent d'en faire une matière malléable et propice à la création et à l'expérimentation.

Étudier des œuvres contemporaines apporte en outre la possibilité de rencontrer des œuvres ouvertes au sein desquelles cette dynamique est encore active et perceptible : « Le contemporain pose la question du rapport ténu qu'entretiennent entre elles les œuvres, les visions du monde, les proximités, les différences, les contiguïtés ou les oppositions, tout un tissu dont la navette travaille au plus-que-présent »⁶. Ce « plus-que-présent » soulève la difficulté d'obtenir un point de vue qui permette d'embrasser tous les aspects d'une situation donnée, puisque, bien que le recul ne soit pas gage de valeur, il permet toutefois de mieux appréhender les différentes temporalités qui y sont abordées (passées, présentes ou futures).

Ce faisant, analyser des phénomènes de quelque nature que ce soit dans une littérature contemporaine s'avère riche en possibilités et écueils ; travailler sur une littérature considérée comme « jeune » par les canons littéraires l'est tout autant. La littérature australienne est souvent affublée de ce qualificatif lorsqu'elle est comparée à des littératures qui se targuent d'être ancrées dans un long passé national, comme le sont les littératures anglaise ou chinoise. Pourtant, si tant est que l'on pense que sa jeune histoire puisse en diminuer l'intérêt ou la valeur, la littérature australienne reflète de manière peut-être d'autant plus vive et marquée les phénomènes qu'elle illustre. Son passé colonial, sa situation géographique et ses dynamiques politiques, économiques et culturelles, font de l'Australie un pays propice à une réflexion sur les questionnements contemporains nationaux ou internationaux – et de nombreux auteurs intègrent ces aspects aux sujets qu'ils choisissent de traiter.

L'Australie offre un terrain propice à l'étude du processus de la construction et de la définition d'une identité, qu'elle soit individuelle ou nationale, renvoyant à des réalités sociales qui dépassent ses frontières⁷. En effet, après un passé de colonisation britannique où

⁵ Pierre Ouellet. *Poétique du regard : Littérature, perception et identité*. Silliry, Québec : Septentrion ; Limoges : PULIM, 2000, pp. 8-10.

⁶ Jean-Michel Espitallier. « Fragments sur le contemporain ». *Vous avez dit contemporain ? Enseigner les écritures d'aujourd'hui*. Jean-Luc Bayard, et Anne-Marie Mercier-Faivre. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007, p. 25.

⁷ Nous sommes conscients que la notion d'identité est hautement délicate et n'est pas facilement définissable.

le rapport à la mère patrie constituait le fondement de l'identité sociale, la littérature australienne s'est faite le porte-parole d'une société à la recherche d'une identité nationale au tournant du XX^e siècle⁸. Denis Haskell rappelle d'ailleurs que la population australienne est en grande partie constituée par les flux migratoires qui ont permis la composition de cette société : « That Australia has the second highest proportions of migrants to locally born people of any nation on earth has huge implications for Australian national identity and any concept of Australian values »⁹. Après avoir mis en avant un lien avec la mère patrie malgré un environnement bien différent des îles britanniques, c'est finalement le multiculturalisme¹⁰ qui, résultant de ces flux migratoires, se donne bientôt à lire dans les pages des romans australiens. Opter pour une politique multiculturelle a favorisé l'émergence de nouvelles voix à partir des années 1970, mettant en avant le caractère éclectique de la composition de la société australienne. Que ces auteurs soient d'origine aborigène, anglaise, italienne, grecque,

Nous en proposerons une approche dans le travail à venir, en partant du constat que l'identité n'est pas une entité fixe, mais bien une production en création constante. Pour cela, nous pouvons utiliser l'approche proposée par Stuart Hall : « identity as a “production”, which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation » (Stuart Hall. « Cultural Identity and Diaspora ». *Identity: Community, Culture and Difference*. Jonathan Rutherford, ed. London: Lawrence and Wishart, 1990, p. 222). De plus, ces questions concernant l'identité ne sont pas spécifiques à l'Australie au vue des événements qui touchent les différents pays à travers le monde. Il suffit d'observer le cas de l'Europe occidentale pour y retrouver des dynamiques semblables : « [e]ntre 1980 et 1992, l'Europe occidentale a accueilli 15 millions d'immigrés, et dans bien des pays – Allemagne, Suisse, Italie, Suède, etc. – c'est l'immigration, plus que le taux de natalité, qui constitue le moteur de la croissance démographique » (Xavier Pons. *Le Multiculturalisme en Australie : Au-delà de Babel*. Paris : L'Harmattan, 1996, p. 1). Bien que le cas européen diffère sur de nombreux aspects, l'Australie peut servir d'appui à une réflexion sur l'identité nationale dans le but d'apporter des aspects complémentaires qui pourront être réutilisés dans d'autres contextes. Ce constat nous permet d'envisager le monde à travers les flux d'échanges qui remodelent les sociétés. Penser l'identité devient une possibilité de réflexion élargie à la condition humaine contemporaine.

⁸ La première partie de ce travail consistera à mettre en lumière ce phénomène. Néanmoins, il faut dès à présent rappeler que le concept de nation est, comme celui d'identité, excessivement équivoque. Rappelons que Georges Orwell disait en 1946 à propos de l'Angleterre que donner la définition d'une « nation anglaise » semblait impossible : « Are there really such things as nations? Are we not forty-six million individuals, all different? And the diversity of it, the chaos! [...] National characteristics are not easy to pin down, and when pinned down they often turn out to be trivialities or seem to have no connexion with one another » (George Orwell. *Why I Write*. London: Penguin Books, 2004, pp. 12-14). Cette même difficulté se retrouve dans le cas de l'Australie dont l'histoire révèle plusieurs tentatives de délimitation d'une société dont la qualité principale est la diversité.

⁹ Denis Haskell. « Identity Is a Process, Not a Fixity ». *The Australian* 25 July 2007: n. pag.

¹⁰ Nous reviendrons en détails sur la mise en place de la politique multiculturelle en Australie et ses limites. Rappelons toutefois que c'est, de manière synthétique et lacunaire, une politique de gestion de la diversité intrinsèque à la population. Le multiculturalisme semble désormais laisser place à un système d'échanges mondialisés, caractéristique de la société actuelle : « More recently, however, this model of multiculturalism has been eroded by the increasing importance of transnational connections and diasporic linkages in the cultural identifications of migrants, and by the process of globalisation more generally. [...] [T]he increasing complexity and importance of these transnational and diasporic social formations is undeniable, and has become linked to the growth of cosmopolitan cultures in an age when cultural and economic flows between people and nations are enhanced by already existing cross-border relations such as those of migrants ». Ien Ang. « Introduction: Alter/Asian Cultural Interventions for 21st Century Australia ». *Alter/Asians: Asian-Australian Identities in Art, Media and Popular Culture*. Ien Ang, Sharon Chalmers, Lisa Law, and Mandy Thomas, eds. Annadale, NSW.: Pluto Press, 2000, p. xx.

chinoise, ou bien d'autres encore, la littérature australienne se fait lieu d'expression de l'« être différent », une multiplicité d'identités qui pourtant semble former un tout au sein de cette nation continent.

Il ne s'agira pas d'étudier les approches théoriques qui se sont concentrées sur le concept de la différence, mais de dépasser l'aspect identitaire singulier afin de mettre en lumière les liens qui unissent les Hommes entre eux. Cette approche place notre travail dans le cadre proposé par Julie Matthews, qui fait ce reproche aux théories contemporaines :

Theories of hybridity, third space, diaspora and identity offer alternative ways of conceptualising and theorising difference. However, studies of difference, whether undertaken through new conceptual lenses or older ones, such as those of pluralism and multiculturalism, remain firmly focused on “difference” in terms of culture, subculture, nationality, ethnicity, language, history and mythology, and say little about similarity, likeness¹¹.

Notre cheminement cherche à montrer à travers l'exemple singulier d'un auteur en quoi sa démarche littéraire permet de penser au-delà des étiquettes, nationales d'abord, mais aussi littéraires, en ce qu'elle pose comme notion centrale la ressemblance face à la diversité.

« I was born in Hong Kong forty-five years ago and came from a confluence of six different nationalities and at least three different religions »¹². Voici comment Brian Castro se présente dans son ouvrage *Looking for Estrellita*. Ce recueil d'une partie de ses essais, visant à éclairer son travail d'écrivain, oscille entre réflexion et invention, un schéma qui se retrouve d'ailleurs dans son travail de fiction. Né en 1950 dans la ville cosmopolite de Hong Kong d'un père portugais et d'une mère anglo-chinoise (elle-même fille d'une missionnaire anglaise et d'un fermier cantonais), Castro est envoyé en Australie pour ses études, où il restera en partie par la force des choses, en partie par choix, comme le rappelle Judith White dans son interview de l'auteur :

[H]e was sent to St Joseph's boarding school in Sydney at the age of 11. When he was 15 his father's banking enterprise went bust, and he had no way back – there was no social security in Hong Kong. [...] Brian paid his way through university with those washing-up jobs – he couldn't even wait on tables because he couldn't write the chef's language. Yet he enjoyed the rough-and-tumble of Sydney life, which honed the aptitude for word-play that his polyglot family background had given him. In his final year his parents moved to Australia and he was able to apply for citizenship. Then came teaching, and a two-year stint working in Paris¹³.

¹¹ Julie Matthews. « Violent Visions and Speechless Days: Corporeality and the Politics of Image ». *Ibid.*, p. 25.

¹² Brian Castro. *Looking For Estrellita*. St. Lucia: University of Queensland Press, 1999, p. 148.

¹³ Judith White. « Lone Wolf ». *The Sun-Herald* 9 June 1991: n. pag.

Son expérience de la mixité culturelle, puis de l'aliénation, a teinté sa littérature d'une réflexion sur cette notion vaporeuse qu'est l'identité, ou encore sur le sentiment de « déplacement »¹⁴ et d'altérité. Toutefois, Castro se défie des catégories littéraires qui cherchent à le ranger parmi les écrivains multiculturels ou dits « de la migration » :

Castro dislikes being labeled a “multicultural writer” because his writing involves much more than a concern with ethnicity, but he does explore issues of Chineseness, particularly the pain of displacement and diaspora, albeit in a highly nuanced way. He notes how the clannishness of a minority community, “which stemmed from a familial cohesiveness, excluded as well as protected” the Chinese in Australia: “to become an outsider in this kind of society is not easy. It is like biting the hand that feeds you”¹⁵.

Bien qu'écrivain migrant de première génération¹⁶, Castro s'affranchit de la communauté chinoise, et c'est avant tout l'expérience commune humaine qui transparaît dans ses réflexions dont les renvois à des personnages australiens-chinois servent avant tout de prétexte. Son engagement dans une littérature australienne ne semble pas correspondre aux attentes liées à ses origines¹⁷, dont il se démarque grâce à une « conscience délibérément littéraire »¹⁸.

La voix de Brian Castro s'inscrit en contrepoint à la littérature australienne. Observant les phénomènes à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, il apporte un regard qui permet de

¹⁴ Le terme « déplacement » pose problème lorsqu'il s'agit de le traduire en français. L'équivalent littéral, « déplacement », signifie uniquement « action de se déplacer » ou un « changement de position » (*Le Robert de la langue française, T. III*. Paris : Le Robert, 1985, pp. 365-366), contrairement à l'adjectif « déplacé », qui propose une entrée se rapportant à son équivalent l'anglais « displaced ». Ainsi, « déplacement » contient à la fois la notion de déplacement physique (« the act of displacing » [*The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1973, p. 573]), mais aussi l'état émotionnel qui en résulte (« fact of being displaced » [*Ibid.*, p. 573]), à savoir un sentiment de ne pas trouver sa place dans son environnement immédiat suite à un départ – volontaire ou forcé – de son pays d'origine. Nous avons donc choisi de ne pas le traduire afin de conserver sa polysémie.

¹⁵ Brian Castro, cité dans : Brian Moloughney. « Translating Culture: Rethinking New Zealand's Chineseness ». *East by South: China in the Australasian Imagination*. Charles Ferrall, Paul Millar, and Karen Smith, eds. Wellington: Victoria University Press, 2005, p. 397.

¹⁶ Wenche Ommundsen rappelle que les écrivains migrants de première génération ont tendance à se concentrer sur l'expérience de déracinement dans leur écriture : « Like most first-generation migrants, Chinese-Australian writers from the mainland are centrally preoccupied with the experience of migration itself: the physical, cultural and psychological consequences of the act of leaving one country for another. Many write in order to make sense of the place they have left behind, and of their own earlier life ». Wenche Ommundsen. « Birds of Passage? The New Generation of Chinese-Australian Writers ». *Alter/Asians... Op. cit.*, pp. 95-96.

¹⁷ De manière très synthétique, on s'attend – particulièrement sur le marché de l'édition – à ce que la littérature produite par des écrivains à la nationalité composée ait une conscience communautaire marquée. Ainsi, ces auteurs devraient parler au nom de l'ensemble de leur communauté – par exemple australienne-chinoise dans le cas qui nous concerne, sans même questionner l'existence d'une quelconque hétérogénéité au sein de cette catégorie et la validité d'une telle appellation – afin d'affirmer l'importance de cette partie de la population dans la société actuelle, mais aussi son rôle historique dans la construction de la nation. C'est donc, avant toute considération littéraire, l'aspect identitaire qui primerait.

¹⁸ « [Castro is a] self-consciously literary writer whose work explores the search for identity and belonging in culturally complex ways ». Wenche Ommundsen. « Birds of Passage? The New Generation of Chinese-Australian Writers ». *Alter/Asians... Op. cit.*, p. 99.

souligner les caractéristiques et tensions à l'œuvre dans la société australienne contemporaine. S'inscrivant en faux contre les différentes appellations que l'on aimerait lui assigner, Brian Castro cherche ainsi à dépasser les limites imposées par les catégories, en proposant un travail de création qui déstabilise les acquis. Il explique d'ailleurs le but de son travail littéraire de la sorte :

[I write] a literature that does not subscribe to the Australian cultural ethos, that is not tied to simple notions of place and transcends the leaden ballast of the last two hundred years of Australian history, incorporating what is happening now, in the world [...], a positive opposition to an imposed national literature¹⁹.

Il rejette les obligations liées à des contraintes d'ordre national, communautaire ou éditorial : « To happen to one identity and place an ideology of patriotism over and above everything else is just flag-waving to me. In much the same way I've never been interested in writing for an audience or in the economies of my books selling »²⁰. Castro cherche à se préserver de toute forme d'étiquettes, parce qu'elles créent des paradigmes interprétatifs réducteurs.

« What I would hope for is an approach [...] that favours the best of both and many cultures, while rejecting resolutely anything that is superficial, complacent and restrictive. It is an alternative that unites rather than divides cultures »²¹. Cette citation d'Ouyang Yu, lui aussi un écrivain australien-chinois, reflète l'approche de Brian Castro, et notre réflexion cherche à démontrer en quoi le travail littéraire de ce dernier s'inscrit précisément dans cette démarche.

L'étude d'un corpus de romans de Castro nous permettra de mettre en lumière la manière dont une esthétique récurrente apparaît dans son œuvre. En décryptant la poétique à des romans de Castro, qui emprunte au genre musical de la fugue, nous pourrons mettre en évidence comment se crée une instabilité générique et sensible – au sens large – qui a pour effet de remettre en question la pertinence des catégories que Castro cherche précisément à éviter. Nous chercherons de ce fait à définir les contours d'une esthétique de la déstabilisation dans les œuvres de cet auteur à travers l'étude d'une poétique comparable à celle de la fugue.

Nous entendons esthétique comme une réflexion sur l'Art, et ici plus précisément sur la littérature. Nous garderons à l'esprit l'aspect majeur contenu dans son sens premier, celui d'appel à la sensibilité – *aisthēsis* en grec –, que ce soit en termes d'expérience sensible – à

¹⁹ Brian Castro. « Bridging Cultural Concepts ». *Writing in Multicultural Australia 1984: An Overview*. Jacques Delaruelle, Alexandre Karakostas-Seda, and Anna Ward, eds. Sydney: Australia Council for the Literature Board, 1985, p. 46.

²⁰ Peter Craven. « Double Delights ». *Sunday Age* 12 September 1993: 8.

²¹ Ouyang Yu. « Lost in the Translation ». *The Australian Review of Books* 9-11 October 1997: 35.

travers nos sens – nos émotions – ou nos affects. Denis Huisman qualifie même cette réflexion sur l'Art de « philosophique »²². Pour Umberto Eco, l'esthétique se définit comme étant « toute recherche spéculative ayant pour objet l'art en général, l'acte humain qui est à son origine, et les caractères constants de l'objet produit »²³. Notre réflexion sur l'art empruntera à Eco en visant à prendre en compte l'objet et ses caractéristiques afin de révéler « une cohérence, [...] une unité, dans une diversité, pour nous, chaotique »²⁴. Ce travail essaiera de démontrer des similitudes dans un ensemble en apparence désorganisé.

Les caractéristiques que nous mettrons à jour sont comprises dans le terme « poétique ». Du grec *poïein*, entendu comme l'étude des procédés internes du texte littéraire, la poétique est définie comme étant la « *théorie des formes littéraires* »²⁵ par Gérard Genette, ou encore les « considérations techniques » ou « analyses technico-stylistiques »²⁶ qui, d'après Umberto Eco, permettent une « analyse des structures définitives de l'objet artistique considérées comme significatives d'une intention de communication »²⁷. C'est donc les logiques internes et stylistiques des romans qui seront étudiées afin de montrer comment ces derniers utilisent le concept de fugue pour créer une instabilité inhérente au cœur de l'œuvre. Nous appelons d'ailleurs « déstabilisation » l'effet de perturbation des attentes, l'utilisation fondamentale du paradoxe qui crée ainsi une matière fluide qui permette de dépasser les limites des normes.

Pour ce faire, notre travail s'efforcera de montrer comment la volonté de déstabilisation est renforcée par un emprunt à la structure de la fugue musicale. Le choix de ce vocable n'est pas une simple volonté d'ornementation, puisque Barthes utilise des termes musicaux pour les besoins de sa démonstration en comparant le texte à une partition dans *S/Z*²⁸. Les musicologues Bitsch et Bonfils définissent la fugue de la sorte : « le terme de fugue

²² Denis Huisman. *L'Esthétique*. 1954. Paris : Presses Universitaires de France, 1992, p. 4.

²³ Umberto Eco. *L'Œuvre ouverte*. 1962. Trad. Chantal Roux de Bézieux. Paris : Éditions du Seuil, 1979, p. 147.

²⁴ *Ibid.*, p. 154.

²⁵ Gérard Genette. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 13.

²⁶ Umberto Eco. *Op. cit.*, p. 147.

²⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁸ « L'espace du texte (lisible) est en tout point comparable à une partition musicale (classique). Le découpage du syntagme (dans son mouvement progressif) correspond au découpage du flot sonore en mesures (l'un est à peine plus arbitraire que l'autre). Ce qui éclate, ce qui fulgure, ce qui souligne et impressionne, ce sont les sèmes, les citations culturelles et symboles, analogues, par leur timbre fort, la valeur de leur discontinu, aux cuivres et aux percussions. Ce qui chante, ce qui file, se meut, par accidents, arabesques et retards dirigés, le long d'un devenir intelligible (telle mélodie confiée souvent aux bois), c'est la suite des énigmes, leur dévoilement suspendu, leur résolution retardée : le développement d'une énigme est bien celle d'une fugue ; l'une et l'autre contiennent un sujet, soumis à une *exposition*, un *divertissement* (occupé par les retards, ambiguïtés et leurres par quoi le discours prolonge le mystère), une *strette* (partie serrée où les bribes de réponse se précipitent) et une *conclusion*. Enfin, qui soutient, ce qui enchaîne régulièrement, ce qui harmonise le tout, comme le font les cordes, ce sont les

[s'applique à] tout morceau écrit en imitations contrapuntiques et basé sur l'alternance sujet/réponse »²⁹. La fugue est une forme musicale qui s'appuie sur la formation d'une mélodie principale à laquelle sont ensuite ajoutées des variations contrapuntiques. Comme l'expliquent Bitsch et Bonfils, ce jeu sur le contrepoint permet à la fois d'allier mélodie et harmonie : « Le contrepoint, art des lignes mélodiques et de leurs superpositions, n'exclut pas l'harmonie, art des accords et de leurs enchaînements. En fait, ils s'agit le plus souvent de deux aspects complémentaires d'une réalité sonore unique, ou encore de deux écoutes différentes »³⁰. Il existe différentes formes de contrepoints (sur *cantus firmus*, sans *cantus firmus*, simple, renversable, en imitations) ; l'essentiel pour notre étude est de comprendre que le compositeur choisit une mélodie, à laquelle il superpose d'autres voix. Pour les besoins de notre démonstration, nous emploierons alternativement les termes musicaux généralement utilisés dans l'analyse de la fugue musicale. Ainsi, la mélodie originale se nomme modèle, antécédent, ou encore sujet, tandis que l'on fait référence aux multiples voix qui en découlent en tant que variations ou conséquents, voire contresujets. L'utilisation du contrepoint est un élément clé de la poétique employée par Castro comme nous le verrons dans l'analyse des voix narratives. Emprunter le terme de « fugue » pour définir l'esthétique de cet auteur a pour but de mettre en avant le caractère évasif de ce style musical – dont Bitsch et Bonfils nous rappellent que « la terminologie est imprécise »³¹ – tout en gardant à l'esprit l'idée de différentes voix qui s'entremêlent pour former une harmonie autour d'un thème principal et de ses variations. Par ailleurs, cet aspect évasif est central à la définition d'une esthétique chez Castro, dont les caractéristiques variées sont à retrouver et à rassembler dans ses différents romans. Forme musicale de la controverse³², la fugue permet à la fois d'apporter un contenu formel auquel Castro emprunte lorsqu'il le juge nécessaire, mais offre aussi un outil

séquences proairétiques, la marche des comportements, la cadence des gestes connus ». Roland Barthes. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, pp. 35-36.

²⁹ Marcel Bitsch, et Jean Bonfils. *La Fugue*. Paris : Presses Universitaires de France, 1981, p. 45.

³⁰ *Ibid.* p. 7.

³¹ *Ibid.* p. 45.

³² Bitsch et Bonfils débutent d'ailleurs leur ouvrage traitant de la fugue en précisant qu'« [i]l y a peu de formes musicales qui aient provoqué autant de malentendus, suscité autant de controverses » (*Ibid.*, p. 3). Tout d'abord, le terme de « fugue » lui-même est controversé car cette terminologie est imprécise. Les musicologues précisent à ce propos que c'est parce que « la forme elle-même est des plus libres, contrairement à l'opinion reçue. Si libre qu'on hésite même à parler d'une forme-fugue [...]. La fugue n'est en fait qu'un procédé de développement contrapuntique basé sur l'emploi généralisé de l'imitation, à partir d'un thème principal ou sujet » (*Ibid.*, p. 45). Dans un second temps, le caractère fuyant de la fugue est renforcé par son exemple le plus notoire : *L'Art de la fugue* de J.S. Bach. Cette œuvre, qui illustre l'infinité des possibilités de cette forme musicale, n'en est pas moins controversée car elle est restée inachevée et « elle nous est parvenue dans un désordre en apparence inextricable » (Jacques Chailley. *L'Art de la fugue chez J.-S. Bach*. Paris : Alphonse Leduc, 1971, p. 5). La fugue possède donc un caractère controversé tout autant qu'elle soulève des controverses.

d'interprétation sémantique intéressant. La fugue et la fuite se côtoient afin de renforcer le désir d'échapper aux catégories et limitations littéraires, identitaires et formelles. La fugue se retrouve donc au niveau de la structure des romans de manière lâche, tout en permettant d'offrir un travail sur la musicalité, le contrepoint, l'évasion et les variations.

Parmi les publications de Brian Castro, qui comprennent dix romans, des nouvelles, des pièces radiophoniques et des articles critiques, quatre romans ont retenu notre attention. Une étude de tous ses romans n'aurait pas été judicieuse pour l'approche que nous adoptons dans cette thèse. Un tel travail se prêterait plutôt à une analyse thématique, cheminement réalisé par Maryline Brun dans sa thèse étudiant la notion d'hybridité à travers et dans ses romans³³. Une telle méthode n'aurait permis qu'une étude de surface de l'esthétique langagière chez Castro, alors que celle-ci nécessite des analyses spécifiques de passages. Opter pour un corpus sélectif nous permet en effet une plus grande liberté dans la réalisation de nos analyses textuelles, offrant à la fois la possibilité d'examiner en profondeur les œuvres choisies, tout en permettant de faire des parallèles précis entre les romans. Nous montrerons ainsi des passerelles entre ses romans afin de souligner la continuité inhérente au travail de l'auteur à travers les spécificités de chaque œuvre.

Les raisons qui ont motivé notre choix du corpus sont avant tout esthétiques et rentrent dans une grille de lecture qui privilégie notre hypothèse centrale, tout en ayant permis d'apporter de nouveaux éléments à notre réflexion. Les romans ont aussi été sélectionnés pour leur apport aux travaux déjà existants sur cet auteur. Choisir quatre romans est une démarche qui s'inscrit dans une intention à la fois quantitative et qualitative. Ce nombre nous permet d'allier complétude et précision, offrant la possibilité d'apporter un regard détaillé sur les romans choisis, tout en y décelant des schémas récurrents. Avant d'explicitier notre sélection, le dernier ouvrage de Brian Castro, *Street to Street*, a été édité à la fin de l'année 2012, ce qui ne permettait pas de l'inclure dans notre travail pour des raisons pratiques. Néanmoins, ce livre fera l'objet d'articles à venir, et il nous permettra, avec les prochaines publications de cet auteur, de mettre nos théories à l'épreuve dans la durée. Ainsi, c'est son avant-dernier roman qui marquera pour nous l'aboutissement temporaire de notre étude, *The Bath Fugues*. Publié en 2009, il était d'autant plus important pour notre réflexion de l'inclure qu'il ne figure

³³ Maryline Brun. « Playful Ambiguities: Racial and Literary Hybridity in the Novels of Brian Castro ». Thèse sous la direction de Xavier Pons et Jennifer Rutherford. Université Toulouse-le Mirail et Université de Melbourne, 2010.

jusqu'ici dans aucun travail de thèse en France³⁴ et que l'unique ouvrage publié traitant spécifiquement des romans de Castro, écrit par Bernadette Brennan³⁵, s'arrête à la publication de *Shanghai Dancing* et n'étudie donc pas de *The Bath Fugues*.

Il aurait été difficile pour une thèse qui cherche à éclairer l'esthétique littéraire d'un auteur de ne pas comprendre sa première publication, *Birds of Passage* (1989). Ce roman, à la construction moins élaborée que les suivants, offre un premier contact avec les thèmes qui sont chers à cet auteur et esquisse les pistes de recherches poétiques des livres à venir. Il permet, de ce fait, de constater l'évolution des réflexions poétiques entreprises.

Pour accompagner les deux romans retenus, et afin de couvrir au mieux une période étendue dans la carrière de Castro, l'étude d'un unique roman pris au centre de ses productions ne semblait pas suffisante pour assurer la validité de nos hypothèses ; ainsi ce sont deux romans qui ont retenu notre attention : *After China* (1992) et *The Garden Book* (2005). Mais avant de justifier nos choix, il convient d'expliquer les raisons pour lesquelles nous n'avons pas choisis d'étudier les autres romans malgré qu'ils contiennent, eux aussi, des caractéristiques esthétiques communes.

Pomeroy (1990) et *Stepper* (1997) parodient le genre du roman policier d'espionnage. La notion de parodie³⁶ n'est pas essentielle à la définition d'une poétique chez Castro, puisque, comme nous le verrons, les genres littéraires sont employés afin de souligner la perméabilité des catégories. La parodie est donc une part minime de ce processus – qui ne se retrouve d'ailleurs pas dans chaque roman – et tend, elle aussi, à cristalliser l'écriture de Castro dans un genre et la réduire à une caractéristique, ce qui est, à notre avis, contre-productif eut égard aux intentions littéraires de ses récits. C'est pourquoi ces deux romans ont été écartés, de même que *Drift* (1994) et *Double Wolf* (1991), qui nous paraissent aller de pair, parce qu'ils s'appuient tous deux sur deux personnes ayant réellement existées, Sergei Wespe, le célèbre patient de Freud surnommé le « wolfman »³⁷, et l'écrivain anglais Bryan Stanley

³⁴ La seule thèse traitant de ce roman est intitulée « Cultural landscapes in Brian Castro's *The Garden Book*: Movable boundaries and mutable spaces ». Elle a été soutenue par Sharon Ow Siew Hui à l'université de La Trobe en 2007. Nous n'avons malheureusement pas pu nous procurer un exemplaire de cette thèse car elle n'existe qu'en version papier consultable sur le territoire australien. Nous espérons avoir l'occasion de la consulter sur place lors d'un déplacement en Australie

³⁵ Bernadette Brennan. *Brian Castro's Fiction: The Seductive Play of Language*. Amherst, New York: Cambria Press, 2008.

³⁶ La parodie et le pastiche sont deux éléments analysés par Maryline Brun dans sa thèse. Maryline Brun. « Playful Ambiguities: Racial and Literary Hybridity in the Novels of Brian Castro ». Thèse sous la direction de Xavier Pons et Jennifer Rutherford. Université Toulouse-le Mirail et Université de Melbourne, 2010.

³⁷ La traduction française parle de « l'homme aux loups », ce qui dès à présent pose le problème inhérent à ce travail. L'homme aux loups sous-entend un homme dissocié des loups, alors que la version anglaise, « wolfman »,

Johnson (1933-1973). Chacun de ces deux romans joue sur les limites entre fiction et réalité et aurait, sous cet aspect, pu être inclus dans notre travail. Cependant, dans un souci de rendre justice à l'étendue de la production de Castro, nous avons pensé judicieux de ne pas nous étendre sur *Drift* puisque la thèse de Marilyne Brun s'y intéresse de près, au détriment d'*After China*. Ce dernier méritait donc d'être étudié plus avant afin de proposer un aperçu plus complet du travail de Castro. *Double-Wolf*, quant à lui, présente une avancée thématique dans l'évolution des romans de Castro mais ne semble pas offrir de changement stylistique majeur, n'apportant donc pas un intérêt au développement de notre réflexion, contrairement à *The Garden Book*. De plus, *The Garden Book* est le premier roman écrit par Castro qui présente un personnage central féminin, apportant un nouvel élément d'expérimentation littéraire qu'il nous semblait intéressant de prendre en compte dans l'optique de la définition d'une esthétique.

De son côté, *Shanghai Dancing* (2003) peut être présenté comme un ouvrage situé à mi-chemin entre fiction et biographie, bien qu'il soit très problématique de définir en quelles proportions ces deux facettes s'y articulent. Il est un élément un peu à part puisque, même si des thèmes et réflexions communs aux autres romans s'y retrouvent – comme un questionnement de la limite entre fiction et « réalité » et le rôle de la fabulation –, sa construction et son étroit rapport à la (auto)biographie demanderait une analyse spécifique – travail que l'on pourrait, par exemple, réaliser en parallèle de ses essais critiques plutôt que de ses autres romans. Nous avons choisi de sélectionner *After China* pour son rapport étroit avec l'acte narratif et ses questionnements sur la construction artistique – qu'elle soit architecturale ou littéraire – et *The Garden Book* pour sa continuité esthétique et ses expérimentations thématiques et narratives fuguées.

Notre travail propose une approche originale de l'œuvre de cet auteur afin de dévoiler une continuité ainsi qu'une évolution aussi bien thématique que stylistique dans ces romans. Le parti pris de cette thèse est de mettre sur un pied d'égalité les quatre romans choisis afin de naviguer de l'un à l'autre. Ce faisant, sera mise en avant la fluidité qui se dégage de ces œuvres pourtant différentes dans leurs spécificités. La densité des romans ainsi que la volonté de montrer les rapports entre ces derniers forcera notre travail à omettre certains aspects particuliers à chaque roman afin d'en mieux mettre au jour les points communs. De plus,

peut laisser penser à un « homme-loup », ce qui change fondamentalement la perception de cet individu.

travailler sur une esthétique de la déstabilisation génère logiquement des résultats instables qui appellent aux paradoxes. Notre recherche ne prétendra pas les éliminer, mais les mettra en avant afin de rendre justice à la complexité de la réflexion entreprise par cet écrivain. L'approche choisie se veut structurée de manière à contenir la multiplicité qui se dégage des romans, ce qui l'inscrit en filiation directe avec ce qu'exhortait Virginia Woolf dans son essai « Modern Fiction » : « Any method is right, every method is right, that expresses what we wish to express, if we are writers; that brings us closer to the novelist's intention if we are readers. This method has the merit of bringing us closer to what we were prepared to call life itself »³⁸. Nous restons conscients que notre approche est spécifique à défaut d'être complète, et que chaque roman mériterait une analyse individuelle encore plus détaillée. Il a fallu opérer des choix délibérés afin de centrer le travail sur les aspects répondant de la fugue littéraire. Cette approche reste non exhaustive en ce que des omissions nécessaires ont été faites, privilégiant les exemples les plus pertinents parmi un large choix d'illustrations des phénomènes explicités. Mais comme l'explique Roland Barthes,

[e]n regard d'un texte pluriel, l'oubli d'un sens ne peut donc être reçu comme une faute. [...] Des sens peuvent bien être oubliés, mais seulement si l'on a choisi de porter sur le texte un regard singulier. La lecture cependant ne consiste pas à arrêter la chaîne des systèmes, à fonder une vérité, une légalité du texte et par conséquent à provoquer les « fautes » de son lecteur ; elle consiste à embrayer ces systèmes, non selon leur quantité finie, mais selon leur pluralité (qui est un être, non un décompte) : je passe, je traverse, j'articule, je déclenche, je ne compte pas. [...] [C]'est précisément parce que j'oublie que je lis³⁹.

De ce fait, notre travail, conscient de ses omissions, les accepte, pour laisser place à un regard pluriel qui permette d'« observer la migration des sens, l'affleurement des codes »⁴⁰.

À cette fin, nous avons opté pour des outils d'analyse empruntés à plusieurs écoles de pensée, oscillant entre différents courants et différentes époques lorsque les besoins s'en faisaient ressentir pour notre démonstration. Ce choix délibéré nous permet de ne pas limiter notre approche à un champ d'analyse spécifique et de laisser place à la diversité des approches. Sont ainsi mises en avant des dynamiques d'échange entre les théories autant qu'entre les idées. Cet éclectisme s'accorde d'ailleurs avec la nature de l'esthétique de Castro, elle-même constituée de diverses influences tout en cherchant à rester singulière. Notre travail

³⁸ Virginia Woolf. *The Common Reader, Vol. I*. London: Vintage, Random House, 2003, p. 289. Le choix d'inscrire notre travail dans la lignée de Virginia Woolf n'est pas anodin et fait écho à Brian Castro qui s'inscrit lui aussi dans la lignée des écrivains modernistes.

³⁹ Roland Barthes. *Op. cit.*, pp. 17-18.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

ne se veut donc pas engagé ou soutenant un quelconque courant de critique spécifique, bien que nous restons conscients qu'une parole neutre n'existe jamais réellement, à en croire Stuart Hall : « We all write and speak from a particular place and time, from a history and a culture which is specific. What we say is always “in context”, *positioned* »⁴¹. Dès lors, ce travail d'analyse littéraire ne se veut pas partisan de telle ou telle école, mais démonstratif d'une approche individuelle d'une œuvre subjective :

Literary analysis is a response to one of the complex ways in which human beings make meanings out of life. As such it is personal, as a novel is personal, but it is also social, as a novel is also social. The authority of such speculative discourse often does not come at all from statistical congruence with what others already think, but rather from its very ability to depart from what others already think and to stimulate us to recalibrate the ways in which we have inserted some aspect, or aspects, of literary activity into our thinking⁴².

Nous nous sommes efforcés d'aborder l'œuvre de Castro comme une lecture individuelle de ses expérimentations littéraires dans leur cohérence propre.

La fugue, motif musical et esthétique central et récurrent de notre travail, se retrouvera de ce fait dans sa structure, et il faudra aborder chaque partie comme autant de mouvements d'une pièce musicale, commençant par le prélude – qui touche bientôt à sa fin – suivi de trois mouvements centraux – qui formeront les parties de notre développement –, et qui se conclut par un final.

La première partie, « Déstabilisation des positionnements et catégories », traitera du positionnement de l'auteur par rapport à la scène littéraire contemporaine. Nous esquisserons tout d'abord l'évolution de la littérature australienne en commençant par rappeler le contexte dans lequel un imaginaire australien émerge, dont la caractéristique principale repose sur un sentiment d'appartenance au sol. Sera ainsi observée la relation ambiguë qu'entretient Brian Castro à une littérature dite « australienne ». Nous ébaucherons ensuite un état des lieux de la scène littéraire contemporaine en Australie, fortement marquée par la mise en place d'une politique multiculturelle qui a permis à de nombreux auteurs qui ne s'inscrivaient pas dans une tradition nationaliste d'être publiés ; nous porterons une attention particulière sur le rapport ambivalent qu'entretient l'Australie avec l'Asie et avec sa part de la population d'origine asiatique. Une fois ces bases posées, nous montrerons comment Castro cherche à se

⁴¹ Stuart Hall. *Op. cit.*, p. 222.

⁴² David Callahan. « Australian Literary Studies Bushwacked? ». *Contemporary Issues in Australian Literature*. David Callahan, ed. London, Portland, OR.: Frank Cass, 2002, p. 7.

maintenir hors des étiquettes qui s'appuieraient sur ses origines en utilisant sa situation d'exil pour porter une voix qu'il qualifie volontiers de mineure en ce qu'elle sort des catégories en vigueur dans la société et le monde éditorial australiens. Suite à cela, nous traiterons de la volonté de non-positionnement que Castro applique à ses romans. Pour conserver sa singularité littéraire, il inscrit ses œuvres dans un processus d'emprunt et de greffe qui trouve ses racines dans des traditions littéraires diverses, tout en s'emparant de traditions culturelles orientales et occidentales. De la sorte, il mélange les références intertextuelles afin de résister au balisage de ses influences et revendiquer le caractère unique et inclassable de son travail. Cette partie se poursuivra par une analyse de la fugue identitaire, transposition thématique de l'esthétique auctoriale jouant sur la polysémie du terme de « fugue ». Nous commencerons par analyser le rapport complexe au mouvement qu'entretiennent les personnages, symbole de leur relation à leur identité et sa part d'altérité. Cette part de différence intrinsèque à leur nature crée des flux et des dynamiques au sein des romans qui visent à briser les limites de cette notion. Les personnages débordent en effet de la simple différence phénotypique en faisant montre de caractéristiques singulières, oscillant entre dédoublement et duplicité qui brouillent les contours de leur identité – et de la notion d'identité plus généralement. L'altérité des personnages sert donc de prétexte à une réflexion sur l'impossibilité de définir la notion d'identité, permettant d'élargir la notion de différence à l'altérité caractéristique de chaque individu.

La fugue générique et identitaire trouve son écho au niveau de la construction des récits. Le deuxième mouvement, intitulé « Poétique de la fugue », se penchera sur l'étude de la structure narrative elle-même. Nous ferons tout d'abord l'étude de la polyphonie formée par l'enchevêtrement des voix narratives. Les narrateurs-fugueurs démultiplient les sources d'information, ce qui résulte en un questionnement de la notion d'authenticité et ébranle la stabilité narrative. Cet effet de déstabilisation est renforcé par le traitement de la temporalité : le rapport aux différents temps (passé/présent/futur) est rendu caduque, se dissolvant au profit d'un temps de l'esprit, où la mémoire et l'invention entraînent la progression du récit dans des cercles qui brisent toute forme de linéarité. Pour compenser ces forces déstructurantes, Castro ajoute dans ses romans les forces opposées complémentaires. Un système d'échos est ainsi mis en place afin de créer des passerelles entre les récits, tout en soulignant l'aspect artificiel de l'acte de narration et la suprématie de l'imaginaire.

La déstabilisation narrative ne pourrait opérer sans une utilisation particulière du langage en accord avec la volonté de perturber les repères du lecteur. La troisième et dernière

partie, « Poétique de l'“ouverture” », se concentrera sur les aspects langagiers mis en jeu dans l'esthétique de Castro. Nous commencerons par relever le statut ambigu de la communication au sein des romans. À travers les failles des échanges entre les personnages, le langage oral laisse place à l'écrit, qui se pare d'emprunts à d'autres langues afin de dépasser ses propres limites. Se pose alors la question de la réception des œuvres de Castro qui, par la densité de leur réseau de références, cibleraient un lecteur non plus seulement idéal mais idéalisé. De plus, le langage auquel les lecteurs font face s'enrichit d'emprunts à la poésie afin de dilater ses limites intrinsèques, ce qui complexifie l'acte de réception d'une telle prose poétique. Mais la poétique de la déstabilisation ne s'arrête pas là, et c'est aussi à la peinture et à la musique que le langage emprunte des caractéristiques afin d'amplifier sa propre résonance. Il en résulte une dissémination du sens qui entraîne une perte de repères et déclenche chez le lecteur un sentiment de défamiliarisation. Le repoussement du sens l'amène finalement à faire l'expérience d'un texte de jouissance au sens Barthien. On pourrait penser que la perte de repères entraîne un rejet de l'œuvre de Castro, mais il n'en est rien. La poétique mise en place dans ces romans amène une réflexion philosophique qui, dans un premier temps, souligne la puissance créatrice de l'imaginaire, et crée en même temps des ponts culturels entre l'Orient et l'Occident, permettant ainsi de mettre en évidence la caducité des frontières.

1^{er} Chapitre

Déstabilisation des positionnements et catégories

Classification [...] plays a role in the gradual elimination of an inner life.

Brian Castro, « The Private and the Public: A Meditation on Noise »⁴³.

I. Recherche d'un « non-positionnement » auctorial et romans marginaux

1. Un auteur mineur ?

La littérature australienne est composée d'une variété de productions formant une mosaïque d'écrits allant de la littérature nationale à la littérature multiculturelle, en passant par la littérature policière, jeunesse, féminine, gay, lesbienne et transgénérique etc. – et nous verrons par la suite que ces catégories ne sont pas exemptes de limites et posent de nombreux questionnements. L'existence de ces catégories et sous-catégories illustre un besoin de classer, étiqueter, pour mieux « cerner » l'ouvrage à des fins bien souvent commerciales⁴⁴. Il est évident que le genre d'un livre permet aussi d'en baliser la lecture et l'étude. Pourtant, si l'on s'arrête un instant sur l'appellation « fiction », son caractère générique souligne un problème évident de précision. La fiction est, pour ainsi dire, un signifiant vide auquel peuvent être associé tous les genres précédemment cités, étant donné que sa définition même le confirme. Du latin *fictus* qui veut dire imaginé, la fiction est alors une invention de l'esprit, par

⁴³ Brian Castro. « The Private and the Public: A Meditation on Noise ». *Island Magazine* 16 (Winter 1991): 17.

⁴⁴ Il suffit pour cela d'observer le choix des couvertures des livres (couleurs, typographie) pour voir à quel point ce balisage par genre permet de cibler un lectorat précis aux attentes prédéterminées par ces codes.

opposition à la « réalité » – encore que nous pourrions longuement débattre sur ce point si l'on approche la réalité comme une projection de notre esprit, auquel cas elle devient subjective et n'a donc plus de réelle « réalité » intrinsèque⁴⁵. Ainsi, policier, roman sentimental, littérature jeunesse, littérature classique et autres font partie de l'ensemble « fiction ».

Pourtant, une précision semble s'être imposée d'elle-même. Parce qu'il est évident qu'une histoire pour enfants et un écrit de Kafka présentent des différences, la sous-catégorie « fiction littéraire »⁴⁶ semble dissocier la littérature contemporaine que nous qualifierons de « littéraire » d'une littérature plus grand public – que Georg Lukács nomme « littérature de loisir »⁴⁷. Il est toutefois bien difficile de définir ce qui rend une œuvre « littéraire », puisque cela implique de juger la valeur que l'on donne à la littérature, sujet hautement polémique et souvent difficile lorsqu'il s'agit d'œuvres contemporaines. D'ailleurs, dans le panorama de fiction australienne contemporaine *After the Celebration : Australian Fiction 1989-2007*, Ken Glender et Paul Salzman consacrent un chapitre à la « fiction littéraire », annonçant qu'ils vont, avant de rentrer dans les exemples concrets qui figurent dans la catégorie, définir les contours de cette catégorie problématique : « there does need to be a brief preliminary discussion of the way in which this kind of writing has been identified and positioned »⁴⁸. Pour autant, aucune définition n'est jamais avancée dans l'ouvrage. Nous pouvons toutefois relever des pistes permettant d'esquisser ce qui dissocie la fiction littéraire de la « simple » fiction à travers les exemples proposés, mais aussi à partir de l'analyse que ces auteurs font de la situation des maisons d'édition indépendantes en Australie. La fiction littéraire sort des

⁴⁵ Cette réflexion nous amène à penser à l'« effet de réel » tel qu'il est défini par Roland Barthes dans son article du même nom (*Communication* 11 [mars 1968] : 88) : « C'est là ce que l'on pourrait appeler *l'illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de renonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...]. [C]'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel* [...] ». Roland Barthes. « L'effet de réel ». *Œuvres complètes, T. II : 1966-1973*. Paris : Éditions du Seuil, 1994, p. 484. Inversement, la réalité ne serait alors qu'un « effet de fiction », puisqu'elle serait une projection de notre esprit. Cette pensée a aussi été développée par Lacan, résumée dans la célèbre formule : « la réalité a une structure de fiction ». Chez Lacan, la réalité est donc médiatisée et coproduite par l'écran du fantasme et, par extension, par celui du langage.

⁴⁶ Nous emploierons le terme de « fiction littéraire » pour rester fidèle à la catégorie anglophone « literary fiction ». Parler de « littérature classique » ne s'emploierait pas pour de la littérature contemporaine en français, et la catégorie « roman contemporain » limite bien évidemment au genre du roman, ce qui serait aussi problématique.

⁴⁷ Notre traduction de « mere entertainment literature ». Georg Lukács. *The Theory of the Novel*. 1963. Trad. Anna Bostock. London: Merlin Press, 1971, p. 71.

⁴⁸ Ken Gelder, and Paul Salzman. *After the Celebration: Australian Fiction 1989-2007*. Melbourne: Melbourne University Press, 2009, p. 95.

circuits classiques de l'édition, représentés par les grandes maisons d'éditions aux filiales internationales, qui fonctionnent par lignes d'éditions visant un lectorat précis – ou si l'on veut par « genre ». La fiction littéraire dépasserait donc des limites des autres genres plus « balisés », en mettant généralement en avant une recherche esthétique ou stylistique, une écriture plus expérimentale.

Il semble dès lors pertinent de se questionner sur les romans de Brian Castro. Après avoir été publié chez Allen & Unwin et Random House, Castro s'est finalement tourné vers une maison d'édition indépendante, Giramondo, pour ses trois derniers romans. D'ailleurs, Castro explique ce changement lors de la publication de *Shanghai Dancing*. Les maisons d'édition n'en voulaient pas car son genre n'était pas assez facilement discernable : « Some said it was too difficult, others could not work out whether it was a memoir, an autobiography, or a novel, so confined within all these genres that they couldn't see beyond the conventional comforts of ordinary narration to the annoying effects of innovation »⁴⁹. C'est bien l'« innovation » qui semble poser problème aux éditeurs, et, refusant de réécrire son livre pour se plier à une contrainte anti-créative, Castro s'est alors tourné vers des maisons d'édition indépendantes⁵⁰.

Brian Castro se présente comme un auteur atypique sur la scène littéraire australienne. Nous pourrions nous demander en quoi sa littérature correspond ou non à une littérature que l'on pourrait qualifier d'« australienne », tout en questionnant les caractéristiques d'une telle catégorie aux contours vaporeux et sans cesse remodelés en fonction des époques et des contextes. Nous montrerons alors en quoi, malgré la présence indéniable d'un contexte australien dans les romans à l'étude (que ce soit sur un aspect thématique ou historique), ces derniers ne sont pas seulement des romans nationaux d'après la définition que nous ferons de ce terme, et suivraient la tendance multiculturelle qui oriente la vie socio-culturelle australienne. Nous essayerons alors de voir en quoi la littérature d'écrivains migrants a permis le développement d'une littérature multiculturelle aux contours et aux caractéristiques

⁴⁹ Notre retranscription. Brian Castro. « Dancing to Difficulty: The Origins of a Novel ». Conférence donnée à l'Institut Confucius de Lyon, 19 mars 2010. Disponible sur : <http://www.lyonconfucius.eu/pages/fr/m4i1_archives.php> (Dernière consultation le 24 avril 2010).

⁵⁰ Voici son témoignage de cette expérience de publication, recueilli par Jane Sullivan pour *The Age* : « I have to put it baldly: I was being forced to dumb down [...]. People wanted things “clarified”. The word that was used was “signpost”. I thought, hang on, this book is about dissociation! So I walked away before I was kneecapped ». Sullivan ajoute : « Castro says he sent the manuscript out to agents – “I think I was the bottom of the pile as far as they were concerned” – and was involved in negotiations with at least two major publishers. He felt he was in a “Bermuda triangle” where everyone was speaking only of cash, “how much you were worth, how much you could sell” ». Jane Sullivan. « Castro and the Friction of Fiction ». *The Age* 22 March 2003: n. pag.

mouvantes et sujettes à controverse – comme l’est la politique multiculturelle elle-même. Castro s’inscrit dans cette trajectoire d’échanges trans-culturels permettant de mettre à jour la définition d’une littérature australienne dans un contexte de multiplicité des voix s’exprimant sur la scène littéraire. Toutefois, les romans de Castro semblent aller au-delà du multiculturalisme dans leur approche humaniste de l’expérience humaine. Ce travail d’enquête nous amènera finalement à envisager la voix de cet auteur en tant que « mineure » sur la scène littéraire australienne, non pas dans un rapport d’importance, mais en prenant, dans un premier temps, appui sur les travaux de Deleuze et Guattari, pour mieux, dans un second temps, s’approprier ce concept et l’adapter à une écriture en clé mineure.

A. Littérature nationale australienne

Création d’un imaginaire australien

En observant les différents noms regroupés dans la catégorie littérature australienne – par opposition à la littérature anglaise, américaine ou autres – on remarque une grande variété d’origine des patronymes. On peut à juste titre se demander ce qui permet de définir les contours de cette dénomination. Que l’œuvre traite de l’Australie ne suffit bien évidemment pas, puisqu’employer l’Australie comme décor ou comme thème ne confère pas à l’œuvre un caractère australien – il suffit pour cela de penser à *Kangaroo* de D. H. Lawrence⁵¹. De même, le fait d’être né en Australie est une caractéristique sujette à précaution, puisque nombre d’écrivains australiens sont parfois nés à l’étranger, quand d’autres ont encore vécu la majeure partie de leur vie dans un autre pays. De la même manière, prendre la nationalité australienne suffirait-il à pouvoir s’affirmer être un écrivain australien ? L’exemple récent de J.M. Coetzee est parlant ; cette démarche ferait-elle de lui un écrivain « plus australien » qu’une personne née sur le sol australien à qui cette nationalité est « imposée » de manière automatique ? Son changement de nationalité implique-t-il un changement d’écriture qui ferait désormais de ses publications des productions littéraires australiennes ? Il semble alors difficile de définir des

⁵¹ David Herbert Lawrence. *Kangaroo*. 1923. London: Heinemann, 1974.

critères précis qui permettent de valider ou non le caractère australien d'une œuvre. Chaque aspect, pris séparément, isole un trop grand nombre d'artistes reconnus. Il en est de même si l'on veut prendre en compte tous ces aspects en même temps. Il nous reste alors la définition qu'en fait Con Castan : « Australian literature is all written documents which give expression to the experience of living, or having lived, in Australia »⁵². Mais suffit-elle réellement?

The really fascinating thing about Australian literature is that we can still *catch it at it*. It is an active evolution before our very eyes and there is not yet so much timber that we cannot get a clear view of the bush. There are processes happening in our literature, in the full day-light of our consciousness, that in the case of the parent English literature happened long ago in an unwatched past⁵³ (nous soulignons).

Cette citation pose les jalons de l'enquête que nous nous proposons de mener. Pour pouvoir « l'attraper sur le fait », tout bon observateur de la littérature australienne se doit d'être patient et prêt à être surpris. Car la littérature australienne suit des dynamiques qui lui sont propres, évoluant au fil des flux qui traversent ses grands espaces, se créant et se recréant devant nos yeux – depuis que notre regard européen s'y est attaché, mais il faut rappeler que la présence aborigène, qui remonte au moins à 40 000 avant J.C., offrait déjà nombre de productions culturelles non négligeables, bien que non publiées.

Rappeler le passé colonial de l'Australie fait apparaître l'un des traits majeurs qui complexifie la définition d'une culture australienne – mais aussi par extension d'une identité australienne – : le rapport au sol, la légitimité d'y résider, le sentiment plus personnel d'être « chez soi ». Ces paramètres subjectifs, mais aussi en partie instaurés et régulés politiquement, sont à prendre en compte lorsque l'on espère analyser ce que le terme « australien » signifie.

La préoccupation de l'« appartenance » (« belonging ») peut être lue à travers un prisme post-colonial dès le développement d'un sentiment nationaliste au tournant du XX^e siècle. Les années 1880 voient le bicentenaire de l'arrivée des premiers colons britanniques célébré par une population désormais en partie née sur le sol australien. L'émergence du journal nationaliste *The Bulletin*, établi à Sydney par J. F. Archibald et John Haynes en 1880, affirme sur le plan littéraire un besoin de faire émerger une voix australienne, de se démarquer de l'influence encore trop présente de la tradition littéraire anglaise – et plus largement

⁵² Con Castan. « Ethnic Australian Writing: Is It Really Australian Literature? ». *Outrider* 3.2 (1986): 65.

⁵³ Marjorie Barnard. « Australian Literature: ABC Radio Broadcast, Hobart 25 September 1941 ». *The Literature of Australia: An Anthology*. Nicholas Jose, ed. New York, London: W. W. Norton & Company, 2009, pp. 415-416.

européenne. Aussi connu sous le nom de « Bushman's Bible »⁵⁴, ce journal synthétise ses objectifs nationalistes dans son manifeste :

By the term Australian we mean not those who have been merely born in Australia. All *white* men who come to these shores – with a *clean record* – and who *leave behind them the memory of the class-distinctions and the religious differences* of the old world; all men who place the *happiness*, the *prosperity*, the advancement of their adopted country before the interests of *Imperialism*, are Australian. In this regard, all men who have the *tyrant-ridden* lands of Europe for *freedom of speech* and *right of personal liberty* are Australians before they set foot on the ship which brings them hither⁵⁵ (nous soulignons).

Le lexique employé dans cette citation permet de poser un cadre majeur à la définition de l'Australien typique : il est avant toute chose « blanc » ; blancheur qui doit aussi se retrouver dans son casier judiciaire, « vierge » de tout méfait. L'utilisation de tiret met cet aspect à la fois entre parenthèses et en avant. On peut voir dans ce choix typographique une volonté de la part du *Bulletin* d'établir une image de l'Australien visant à effacer le passé carcéral des premiers déportés. L'Australie est alors associée au changement, à la volonté de se débarrasser de l'« impérialisme » européen présenté comme « tyrannique ». Face aux failles de la vieille Europe, l'Australie offre, elle, « bonheur », « prospérité », « liberté d'expression et liberté individuelle » – une vision communément nommée *Australia Felix*⁵⁶. L'esprit nationaliste du *Bulletin* propose donc une mystique à la fois du renouveau et du retour aux valeurs jugées fondamentales dans les sociétés occidentales. Les écrivains qui publient dans le *Bulletin*, comme Joseph Furphy (1843-1912), A. B. (« Banjo ») Paterson (1864-1941), ou encore Henry Lawson (1868-1922), développent une écriture consciente de leur rôle de fondateurs d'une identité australienne bâtie sur les valeurs que l'on vient d'évoquer, ainsi que celles d'égalité et d'égalité des chances (« laissent derrière eux le souvenir des classes sociales et des différences religieuses »). Pour reprendre le terme de Richard White, l'« intelligentsia » transfère alors ses aspirations vers le *bush*⁵⁷ et y crée des mythes et légendes qui permettent de transmettre les valeurs qu'elle défend :

⁵⁴ Ann-Mari Jordens. *Redefining Australians: Immigration, Citizenship and National Identity*. Sydney, NSW.: Hale & Iremonger, 1995, p. 3.

⁵⁵ Manifeste du *Bulletin*, 2 juillet 1887. Cité dans : John Barnes. « “Bush With No Horizon”: Nationalist Images of Australia ». *Colonisations : Rencontres Australie-Canada*. Xavier Pons, et Marcienne Rocard, eds. Toulouse : Université Toulouse-Le Mirail, 1985, pp. 27-28.

⁵⁶ Moore définit l'*Australia Felix* comme étant « a land of prosperity and material greatness », dans une vision plus large du *Great Australian Dream*. T. Inglis Moore. *Social Patterns in Australian Literature*. Berkeley and Los Angeles, Calif.: University of California Press, 1971, p. 273.

⁵⁷ Le bush est défini par Xavier Pons comme étant « toutes les régions non urbanisées du pays, qu'il s'agisse de brousse, de désert ou de jungle. Le bush recouvre donc la majeure partie du continent mais il n'abrite qu'une

Thus this new intelligentsia carried into their image of the bush their own urban bohemian values – their radicalism, their male comradeship, their belief in their own freedom from conventional restraints – and presented it as the “real” Australia. [...] [It soon became a] symbol of escape from urban, industrial civilization, a romanticizing of imperial expansion, and a focus for patriotic nationalist sentiment, especially in “new” societies⁵⁸.

Les figures nationales australiennes se retrouvent donc ancrées dans le sol. Le *bush* et les figures qui y sont associées deviennent dépositaires de valeurs pensées paradoxalement dans un contexte tout autre, celui de la vie urbaine : « Nostalgic evocations of rural locale were in the main city-based creations »⁵⁹. Ainsi, le *bush* condense des imaginaires divers en fonction de ce que les auteurs veulent lui faire « dire ». Ce paradoxe se retrouve dans les deux conceptions quasi-antonymiques du *bush* que présentent Henry Lawson et Banjo Paterson : dans son poème « Up the Country », Lawson en brosse un tableau désertique et désolant, bien loin du paysage romantique idéalisé :

I am back from up the country – very sorry that I went
Seeking out the Southern poets’ land whereon to pitch my tent;
I have lost a lot of idols, which were broken on the track,
Burnt a lot of fancy verses, and I’m glad that I am back.

[...]

Farther out may be the pleasant scenes of which our poets boast,
But I think the country’s rather more inviting round the coast.
Anyway, I’ll stay at present at a boarding-house in town.
Drinking beer and lemon-squashes, taking baths and cooling down.

“Sunny plains!” Great Scott! – those burning wastes of barren soil and sand
With their everlasting fences stretching out across the land!

[...]

Miles and miles of thirsty gutters – strings of muddy waterholes
In the place of “shining rivers” – “walled by cliffs and forest boles”.
Barren ridges, gullies, ridges! where the everlasting flies –
Fiercer than the plagues of Egypt – swarm about your blighted eyes!
Bush! where there is no horizon! where the buried bushman sees
Nothing – Nothing! but the sameness of the ragged, stunted trees!⁶⁰

toute petite partie de la population : seuls 11% des Australiens vivent dans les régions rurales ou dans des bourgades de moins de mille habitants. À elles seules, les cinq plus grandes villes (Sydney, Melbourne, Brisbane, Adelaïde et Perth) concentrent plus de la moitié de la population australienne. Cette répartition démographique existe depuis la colonisation européenne ». Xavier Pons. *L’Australie : Entre Occident et Orient*. Paris : Les Études de la Documentation Française, 2000, p. 101.

⁵⁸ Richard White. « Inventing Australia ». *Images of Australia: An Introductory Reader in Australian Studies*. Gillian Whitlock, and David Carter, eds. St. Lucia: University of Queensland Press, 1996, pp. 36-37.

⁵⁹ Elleke Boehmer. *Colonial and Postcolonial Literature*. 1995. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 105.

⁶⁰ Henry Lawson. « Up the Country ». *The Ballad of the Drover and Other Verses*. 1918. North Ryde, NSW.: Angus & Robertson, 1988, p. 207.

Si Lawson offre un tableau si négatif du *bush*, c'est avant tout dans un souci de réalisme. Il utilise ici le paysage du *bush* pour y réfléchir les difficultés rencontrées par les classes populaires à cette époque. Le paysage se retrouve donc teinté de la misère traversée et des difficultés rencontrées, le tout dans un australien vernaculaire. Quant à lui, Paterson propose dans ses ballades⁶¹ – la plus célèbre d'entre elles étant « Waltzing Matilda »⁶² – une vision romantique du *bush*, ce dernier devenant un idéal d'ouverture vers la liberté et le changement, vers cette vision de l'*Australia Felix*, terre de prospérité et d'espoir(s). En réponse au poème de Lawson⁶³, Paterson oppose son poème « In Defence of the Bush » :

So you're back from up the country, Mister Lawson, where you went,
And you're cursing all the business in a bitter discontent;
Well, we grieve to disappoint you, and it makes us sad to hear
That it wasn't cool and shady -- and there wasn't whips of beer,
And the looney bullock snorted when you first came into view --
Well, you know it's not so often that he sees a swell like you;
And the roads were hot and dusty, and the plains were burnt and brown,
And no doubt you're better suited drinking lemon-squash in town⁶⁴.

Paterson décrit ensuite un *bush* en beauté après la pluie, et y oppose le caractère inhumain de la ville. Ces visions différentes d'un même espace soulignent à quel point le *bush*, « matrice des sentiments et idéaux, symbole distinctif national à l'aura quasi-religieuse »⁶⁵, a servi de support aux imaginaires afin de transmettre des visions de l'expérience de vie australienne très différentes.

De plus, l'image du *bushman* représente l'Australien typique mais ne correspond pas à la réalité de la majorité de la population, puisqu'elle présente les traits romancés d'une partie

⁶¹ On peut noter que les formes littéraires les plus répandues de l'époque sont le poème, la ballade et la nouvelle, dont le court format se prête bien à la publication journalistique. De plus, les ballades permettent aux gens de se rappeler des paroles facilement, faisant de ce format de poésie un genre populaire, tout à fait adapté à un large lectorat à visée égalitaire. Ces formes sont donc propices à la création d'une mythologie nationale. Elleke Boehmer explique comment la littérature s'est adaptée à l'entreprise nationaliste : « This typical nationalist quest for self-truth [...] was marked by a struggle to give shape to an everyday (here Australian) reality in resistance to images of the beautiful and the normal transmitted by colonial literature. An integral part of this process was the attempt to develop the literary forms appropriate for such expression ». Ainsi, le développement de ces formats ne serait pas fortuit mais bel et bien une réponse au contexte colonial et à la réalité australienne. Elleke Boehmer. *Colonial... Op. Cit.*, p. 105.

⁶² Le rythme entraînant confère un caractère optimiste à cette chanson, dont même la fin tragique souligne l'importance de la résistance face aux inégalités des hiérarchies, incarnées ici par l'image du « squatter ». C'est donc un message d'espoir qui affirme les valeurs fondatrices de la société australienne. A.B. Paterson. « Waltzing Matilda ». *Brumby's Run and Other Verses*. 1986. North Ryde, NSW.: Angus & Robertson, 1988, p. 193.

⁶³ Cette opposition de points de vue a fait débat en 1892 sous le nom de « *Bulletin Debate* ».

⁶⁴ A.B. Paterson. « In Defence of the Bush ». *Op. Cit.*, p. 73.

⁶⁵ Notre traduction de : « The bush has been the matrix of our sentiments and ideals, symbol of a distinctive national character, and a religious mystique invoking salvation for the spirit ». T. Inglis Moore. *Social... Op. Cit.*, p. 19.

minoritaire de la population. Le tableau que brosse Russell Ward de cet Australien typique est éclairant :

According to the myth the “typical Australian” is a practical man, rough and ready in his manners and quick to decry any appearance of affectation in others. He is a great improviser, ever willing too to be content with a task done in a way that is “near enough”. Though capable of great exertion in an emergency, he normally feels no impulse to work hard without good cause. He swears hard and consistently, gambles heavily and often, and drinks deeply on occasion. Though he is “the world’s best confidence man”, he is usually taciturn rather than talkative, one who endures stoically rather than one who acts busily. He is a “hard case”, skeptical about the value of religion and of intellectual and cultural pursuits generally. He believes that Jack is not only as good as his master but, at least in principle, probably a good deal better [...]. He is a fiercely independent person who hates officiousness and authority, especially when these qualities are embodied in military officers and policemen. Yet he is very hospitable and, above all, will stick to his mates through thick and thin, even if he thinks they may be in the wrong⁶⁶.

Nous avons bien affaire à une image peu représentative de la réalité australienne majoritaire, puisque ce mythe se fonde sur l’homme blanc issu du monde rural, qui, au mieux, ne représentait pas plus de 15% de la population⁶⁷, laissant paradoxalement pour compte la plupart des Australiens à cette époque⁶⁸.

Par ailleurs, en cherchant à se distinguer de la Grande-Bretagne, l’Australie produit des images et valeurs contraires à l’intention initiale. D’une part, en s’inscrivant dans une opposition avec le référent britannique, elles renforcent paradoxalement le lien avec la mère-patrie en utilisant des modes de pensée européens. D’autre part, on peut remarquer que la plupart des valeurs mises en avant s’apparentent à celles de la classe travailliste anglaise de l’époque victorienne : égalitarisme, dénigrement des classes politiques et des intellectuels, rejet du snobisme et accentuation des valeurs de la famille nucléaire⁶⁹. Ce paradoxe inhérent à la problématique identitaire australienne se retrouve à différents niveaux et continuera tout au long du XX^e siècle : cherchant à se définir en tant qu’entité nationale dans une dissociation d’avec la Grande-Bretagne, l’Australie n’en reste pas moins fière de sa place dans l’Empire

⁶⁶ Russell Ward. *The Australian Legend*. 1958. Melbourne: Oxford University Press, 1995, pp. 1-2.

⁶⁷ Bob Hodge, and Vijay Mishra. *Dark Side of the Dream: Australian Literature and the Postcolonial Mind*. Sydney: Allen & Unwin, 1991, p. xv.

⁶⁸ Hodge et Mishra vont jusqu’à souligner que : « [m]ost Australians are left with the paradox that they are not “typical Australians” at all » ; ce qui, contrairement au but premier de créer un sentiment d’identité commune fédératrice, entraînerait une remise en question de la légitimité de leur identité par rapport à une nation dans laquelle ils ne se retrouveraient pas. *Ibid.*, p. xv.

⁶⁹ Voir James Jupp. « Identity ». *Australian Civilisation*. Richard Nile, ed. Melbourne: Oxford University Press, 1994, p. 75.

britannique et défendra ce positionnement au détriment de sa position géographique, qui fait d'elle un continent océanien et non pas européen.

Ainsi, l'élaboration d'un imaginaire national australien présente des failles évidentes, mais comme le souligne John Barnes, il faut garder à l'esprit que nous avons affaire à des écrivains et non pas des historiens sociaux, et que le rôle qu'ils s'étaient assigné est donc rempli :

The "nationalists" did create a legendary country – which should not be confused with the historical actuality on which it was founded. What they produced was not social analysis or social history but the myths and legends which express the truth of history for later generations. And in doing this they fulfilled the essential task of the imagination, for (to quote again from Les Murray's poem) "men must have legends, else they will die of strangeness"⁷⁰.

Les écrivains nationalistes ont ainsi permis de développer un sentiment d'appartenance à l'Australie, se servant des réalités environnantes pour créer des légendes et des mythes censés fédérer la population⁷¹. La relation paradoxale qu'entretient l'Australie avec la Grande-Bretagne a longtemps produit un sentiment d'infériorité sur la scène artistique australienne, que le critique Arthur A. Phillips a appelé l'« incertitude culturelle » (« *cultural cringe* ») et expliqué de la sorte :

We cannot shelter from invidious comparisons behind the barrier of a separate language; we have no long-established or interestingly different cultural tradition to give security and distinction to its interpreters; and the centrifugal pull of the great cultural metropolises works against us. Above our writers – and other artists – looms the intimidating mass of Anglo-Saxon culture. Such a situation almost inevitably produces the characteristic Australian Cultural Cringe. [...] The Cringe mainly appears in an inability to escape needless comparisons⁷².

Ce sentiment d'infériorité vis-à-vis de la mère-patrie, ou plus généralement de l'Europe occidentale, a marqué un grand nombre de créations littéraires depuis la période coloniale. Il a, entre autre, renforcé le besoin de définir des caractéristiques spécifiquement australiennes, que l'on retrouve dans le développement d'un imaginaire australien au service d'un sentiment de cohésion nationale. Ces créations nationales permettent de renforcer ce que Benedict Anderson appelle une communauté imaginaire :

⁷⁰ John Barnes. « "Bush With No Horizon": Nationalist Images of Australia ». *Colonisations : Rencontres... Op. cit.*, p. 40.

⁷¹ Nous pouvons noter que les mythes et légendes nationales australiennes de la période coloniale font abstraction de la présence aborigène.

⁷² Arthur A. Phillips. « The Cultural Cringe ». *Meanjin* 9.4 (1950): 299-300.

[The nation] is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the mind of each lives the image of their communion. [...] Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined⁷³.

D'après Anderson, la nation est formée autour d'un imaginaire collectif qui ne doit pas être jugé par rapport à sa fonction de miroir de la réalité, mais par les images qu'elle véhicule en tant que Nation, qui se créent et se recréent au gré des besoins de l'histoire : « There is [...] a constant struggle over the representation of "Australia", [...] [which] is always actively constructed and reconstructed »⁷⁴. Cet aspect est d'autant plus présent dans les sociétés anciennement coloniales, dont les habitants sont d'anciens migrants d'horizons divers.

Cette définition problématique se retrouve au cœur de l'élaboration de l'idée de nation. Ce concept, aussi évasif soit-il, cherche à regrouper la population autour de valeurs communes. Johannes Voigt définit l'identité nationale comme étant :

the consciousness of belonging to a political and social community that forms, or wants to form, a nation organized as a state. [It] develops, in general, in a society through the overcoming of regional as well as universal emotional ties, so that the affective orientation to a political entity which has to be understood as a "nation-state" can shape the decisive emotional frame of reference in the sphere of politics⁷⁵.

Ce sentiment d'appartenance nationale se crée ainsi au-delà des affiliations locales ou universelles. Cette cohérence est généralement recherchée dans un passé collectif à l'intérieur des limites géographiques de l'espace qui servira de lieu commun à la société à venir. L'unité de la nation repose sur une volonté d'uniformisation : « The nation can assume a symbolic force precisely in so far as it is represented as a unity ; yet national unity is always ultimately impossible precisely because it can only be represented as such through a suppression and repression, symbolic or otherwise, of difference »⁷⁶. Et Stratton précise que cette unité se

⁷³ Benedict Anderson. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 1983. London, New York: Verso, 1999, p. 6

⁷⁴ Ien Ang, and Jon Stratton. « Asianing Australia: Notes Toward a Critical Transnationalism in Cultural Studies ». *Cultural Studies* 10.1 (1996): 17.

⁷⁵ Johannes Voigt. « Origins of the Australian National Consciousness ». *Writing in Australia: Perceptions of Australian Literature in Its Historical and Cultural Context*. Gerd Dose, and Bettina Keil, eds. Münster, Hamburg, London: Lit Verlag, 2000, p. 3.

⁷⁶ Jon Stratton, and Ien Ang. « Multicultural Imagined Communities: Cultural Difference and National Identity in Australia and the USA ». *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture* 8.2 (1994): 124.

trouve dans l'expérience sociale vécue autour d'une langue, d'une culture et des traditions communes⁷⁷.

Définir ce qui caractérise la société australienne est une tâche complexe : les images nationales n'ayant jamais été en accord avec la réalité australienne, elles n'en deviennent que moins représentatives de la société contemporaine. Poser une définition de la catégorie « littérature australienne » est donc d'autant plus délicate à l'heure de l'ouverture internationale. Les mythes et légendes instaurés par les écrivains nationalistes, tels que les premiers explorateurs⁷⁸, les *bushrangers*⁷⁹, les *fossickers* (chercheurs d'or), les *drovers* (meneurs de bétail), les *swagmen* (travailleurs itinérants allant de ferme en ferme avec leur baluchon sur l'épaule), puis les soldats Anzac⁸⁰, semblent désormais relégués au passé ; et trouver des lieux communs à une population aussi éclectique que la population australienne de relever de l'impossible.

Pourtant, une caractéristique transparait. Il suffit de lire le témoignage de celui que l'on considère comme l'un des plus grands écrivains australiens, Patrick White, chez qui, malgré le problème de l'« incertitude culturelle » (*cultural cringe*), le concept d'australianité est prégnant :

At the age of 46 I have spent just on twenty of those years overseas. [...] It sounds odd, and is perhaps worth trying to explain.

Brought up to believe in the maxim: Only the British can be right, I did accept this during the earlier part of my life. Ironed out in an English public school, and finished off at King's, Cambridge, it was not until 1939, after wandering by myself through most Western Europe, and finally most of the United States, that I began to grow up and think my own thoughts. The war did the rest. [...] Sitting at night in his London bed-sitting room during the first months of the Blitz, this chromium-plated Australian with two fairly successful novels to his credit came to the conclusion that his achievement was practically nil. [...] [H]e experienced those first sensations of rootlessness [...].

⁷⁷ « [T]he term “nation” refers to the experience of the people within the state as unified by a common language, culture and tradition ». *Ibid.*, p. 127.

⁷⁸ On peut par exemple citer Matthew Flinders (1774-1814), Ludwig Leichhardt (1813-1848), mais aussi Robert Burke (1821-1861) et John Wills (1834-1861) qui disparurent pendant leur expédition.

⁷⁹ « The very word “bushranger” had become a part of the language by 1806. At first it referred to [the former convicts'] capacity for living in the bush, as much as to their predatory habits, and so in the absence of any other work it was sometimes applied to the few law-abiding citizens who were also at home in the bush ». Russell Ward. *The Australian... Op. Cit.*, p. 146. Le plus célèbre bushranger est Ned Kelly (1855-1880), qui incarne les désirs de justice sociale de la société australienne et un fort sentiment de *mateship*, ce concept intraduisible d'entre-aide, de soutien, d'amitié et de loyauté envers ses compagnons de fortune.

⁸⁰ Malgré l'échec de leur mission à Gallipoli et leur retrait de la zone de conflit le 25 avril 1915, les troupes Anzac (Australia and New Zealand Army Corps), massivement engagées, deviennent des héros sous la plume de C. E. W. Bean, historien du conflit. Il fait ressortir les qualités du *bushman* chez ces soldats dans son livre *The Anzac Book* (1916).

All through the War in the Middle East there persisted a longing to return to the scenes of childhood, which is, after all, the purest well from which the creative artists draws. Aggravated further by the terrible nostalgia of the desert landscape [...]. Returning sentimentally to a country I had left in my youth, what had I really found? Was there anything to prevent me packing my bag and leaving [...]? Bitterly I had to admit, no. In all directions stretched the Great Australian Emptiness, in which the mind is the least of possessions, in which the rich man is the important man [...]

What, then, have been the rewards of this returned expatriate? [...] So, amongst the rewards, there is the refreshed landscape, which in its shabbier, remembered versions has always made a background to my life. [...] Certainly the state of simplicity and humility is the only desirable one for artist or for man. [...] Writing, which had meant the practice of an art by a polished mind in civilized surroundings, became a struggle to create completely fresh forms out of the rocks and sticks of words. I began to see things for the first time⁸¹.

Ce long passage illustre le lien fondamental qui existe entre l'auteur et l'Australie. Si c'est effectivement un lien transcendantal au sol qui définit la littérature nationale australienne, il n'est qu'à observer comment White explique son choix de revenir en Australie après avoir vécu en Angleterre et en Grèce. Il lui a d'abord fallu dépasser les représentations communes de la supériorité britannique et européenne pour pouvoir revenir vers l'Australie avec un regard neuf et inspiré.

Peut-être justement à cause de son histoire, les préoccupations de la littérature australienne convergent vers ce thème central que Patrick White illustre ici : le rapport au sol. Cette grande masse de terre isolée en plein océan qu'est l'Australie centralise une multitude de rapports divers qui finalement fédèrent les situations les plus différentes :

[Australia presents] a literary community unexpectedly diverse, one influenced internally by the nature of the continent, and externally by the reality of its position on the globe; an English-language literature arising as far as you could get from European wellsprings of language and sensibility, and at the terminus of Asia to the north, and with the breath of Antarctica on it from the south. It was always a place designed to produce a voice like no other⁸².

Que ce soit dans un sentiment d'appartenance (à la nation, à la famille, au groupe), un droit de sol, un besoin d'être « chez soi » ou son impossibilité même, un lien aussi ténu que parfois complexe au paysage et à l'environnement, le sol australien cristallise toutes les réflexions littéraires et semble le seul à même à répondre à la question de la nature de la littérature australienne : une littérature qui se place dans un rapport – direct ou indirect – au sol australien, sa réalité géographique et historique. De ce point de départ se développent des

⁸¹ Patrick White. « The Prodigal Son ». *The Literature of Australia... Op. cit.*, pp. 557-560.

⁸² Thomas Keneally. « Foreword ». *Ibid.*, p. xxix.

thèmes annexes, tel celui du départ, du voyage, de la migration ou encore de l'aliénation (face à la modernité, à la ville, au passé, à la nature, au paysage ou encore à soi-même), tous dans un rapport entre l'individu – et donc par là-même à son identité – et le sol. Ce rapport à la terre a changé de forme en fonction des époques et de l'évolution de l'Australie mais reste bel et bien sous-jacent dans les productions littéraires australiennes. Les exemples sont nombreux au sein d'une littérature aussi variée, mais nous nous arrêterons sur cet extrait de *Cloudstreet* de Tim Winton qui reflète cette quête constante du sentiment d'appartenance au sol :

You think maybe we don't belong here, like we're out of our depth, out of our country?

We don't belong anywhere. When I was a girl I had this strong feeling that I didn't belong anywhere, not in my body, not on the land. It was my head, what I thought and dreamt, what I believed, Lester, that's where I belonged, that was my country⁸³.

Dans ce dialogue, Oriel explique en quoi son sentiment d'appartenance ne trouve pas racine dans un quelconque lieu physique, mais dans son imaginaire, ses pensées. Ainsi, son adaptabilité est liée à la créativité, transportable et évolutive à souhait, puisque ce qui la définit en tant que personne ne peut pas être altéré par l'extérieur. Cette disposition d'Oriel permet de dépasser les problématiques posées par le rapport entre l'individu et le pays, créant un espace personnel imaginaire auquel le personnage peut s'identifier sans rencontrer les difficultés liées à une appartenance nationale.

L'identité australienne reste donc, pour reprendre le terme employé par Gelder et Salzman, très « poreuse »⁸⁴ et sujette à évolution. Pour autant, elle n'en reste pas moins ancrée dans sa réalité géographique, qui transparaît dans la littérature que l'on peut alors appeler « australienne ».

Un auteur australien – une littérature australienne ?

Vouloir affirmer que les romans de Brian Castro sont australiens soulève un certain nombre d'obstacles. D'après les éléments mis en lumière, la littérature australienne devrait accueillir à bras ouverts Castro dans son canon car il en présente les traits

⁸³ La typographie d'origine a été respectée. Tim Winton. *Cloudstreet*. London: Picador, 1992, p. 235.

⁸⁴ « [the Australian identity is] porous, constantly leaking, with people drifting in and out, some staying, but many of them transient ». Ken Gelder, and Paul Salzman. *After... Op. cit.*, p. 20.

caractéristiques mouvantes : « the benefits of a literature such as Australia's is that, despite a massive accomplishment, the room for expansion, or more accurately for freshness, seems unlimited. The definitive word has not yet been fully spoken, the canon is not set in place but open-ended »⁸⁵. Pour autant, la réception de ses œuvres, leur chemin éditorial et l'histoire littéraire australienne semblent indiquer le contraire. La diversité des voix n'a pas toujours été bien reçue en Australie. D'autres éléments sont à prendre en considération avant de pouvoir affirmer que les romans de Castro sont australiens.

Un aspect majeur de son écriture tend à l'isoler de la littérature consensuelle australienne : la complexité de ses choix stylistiques et son « intellectualisme ». En effet, l'Australie repose sur une longue tradition d'égalitarisme, tradition qui a laissé ses marques jusque dans les attentes culturelles de ses habitants. En atteste la réception des romans de Castro : « A serial prize-winner, Castro is the sort of writer who is revered in literary circles but not widely read »⁸⁶ – bien que Castro affirme ne pas écrire pour un lectorat australien : « The response of the average Aussie to his books doesn't interest him : "I don't write for them," he says with the slightly nervous laugh others reserve for reluctant admissions of anti-Semitism or sexism »⁸⁷. La critique elle-même oscille généralement entre deux pôles : reconnaître la valeur littéraire de ses écrits, et les rejeter à cause de leur opacité due à un caractère littéraire très marqué. Quelques exemples marquants illustrent parfaitement la relation ambivalente du lectorat australien à cet écrivain : « Despite his steady record of awards, admiring reviews and publication in French and German, Castro's books have proved too philosophical and elliptical for a large readership »⁸⁸. On trouve encore : « Castro is one of the most sophisticated writers at work in Australia. His style is unapologetically intellectual »⁸⁹ ; ou bien : « Castro [...] is the most overtly intellectual novelist currently at work in Australia »⁹⁰ ; et : « Brian Castro is one of the most highly rewarded and least

⁸⁵ Thomas Keneally. « Foreword ». *The Literature of Australia... Op. cit.*, p. xxxi.

Cette anthologie, bien que subjective et lacunaire comme l'est toute anthologie, présente toutefois un panorama représentatif et varié de la littérature australienne du XVIII^e siècle au début du XXI^e siècle. Les contributeurs à la réalisation de ce projet sont des écrivains (comme l'est Thomas Keneally, de renommée mondiale) et critiques qui présentent en introduction une réflexion sur les différentes étapes constitutives de la littérature australienne. Pour plus de détails concernant cette anthologie, voir la critique qu'en fait Susan Ballyn : « Review of *The Literature of Australia: An Anthology* ». *Reviews in Australian Studies* 5.3 (2011). Disponible sur : <<http://www.nla.gov.au/openpublish/index.php/ras/issue/view/194>> (Dernière consultation le 5 mars 2014).

⁸⁶ Thornton McCamish. « Review of *The Bath Fugues* ». *Sunday Age* 7 June 2009: 22.

⁸⁷ Miriam Cosic. « The Fabulator ». *The Australian* 6 June 2009: 10.

⁸⁸ Susan Wyndham. « Bush Ascetic, With Martini – The interview ». *The Sydney Morning Herald* 8 October 2005: n. pag.

⁸⁹ Miriam Cosic. *Op. Cit.*, p. 10.

⁹⁰ James Ley. « The Meaning is Beside the Point ». *The Sydney Morning Herald* 10 September 2005: n. pag.

appreciated of Australian novelists. He is often seen as a demanding or difficult writer, a “writer’s writer” »⁹¹. On peut relever dans les critiques de ses romans des qualificatifs récurrents : « difficult »⁹², « not always [...] comfortable »⁹³, « unashamedly complex »⁹⁴, « not always likeable. Some passages defeat understanding »⁹⁵. C’est en effet cet aspect qui semble le plus perturber les lecteurs : qu’un sens ne soit pas toujours facilement discernable. D’autres remarques mettent en avant la non-linéarité de ses romans et la recherche poétique de son œuvre : « so elusive as to be meaningless »⁹⁶, « [i]t is often difficult to know “what is going on” in one of Castro’s books »⁹⁷. Certains critiques semblent en rester là : « One wonders what interest there could be in *Drift* for the “general reader” not prepared by a baggage of poststructuralist theory. Castro’s blind following of a fad turns him into a slavish epigone. This, combined with little talent, simply frustrates the poor reader »⁹⁸. Ces commentaires, qui peuvent trouver justification, semblent toutefois restreindre le lecteur à un consommateur avide de mots simples et pré-mâchés. D’autres critiques montrent plus de réserve face au travail de cet écrivain : « I have to be honest and say I do not understand the thrust of the modern segments [in *Birds of Passage*]. However, there is so much that is so very good in this book that I am prepared to accept pro tem [*sic.*] that this is my failure, not Castro’s »⁹⁹.

Castro serait-il alors trop « littéraire » pour appartenir à la littérature nationale australienne ? Le critère d’éligibilité serait-il d’écrire des livres « consommables » ? Pourtant, si l’on regarde de plus près le canon littéraire australien, il suffit de penser à Patrick White pour aussitôt se raviser ; ou il suffit de se pencher sur le cas de Francis Webb, souvent appelé « poète pour poètes »¹⁰⁰ (« *a poet’s poet* »), qui pour autant a trouvé sa place parmi les grands noms des écrivains australiens. Il y a donc bien un lectorat disposé à recevoir des œuvres complexes, déstabilisantes, en Australie. Si l’on s’attache aux dates de parution des critiques,

⁹¹ Katharine England. « Reward for the Attentive ». *Adelaide Advertiser* 19 July 2003: n. pag.

⁹² Nick Creech. « Winging Towards Elusive Heights ». *Australian Weekend Magazine* 20-21 (August 1983): 15.

⁹³ Ingrid Wassenar. « Toccata and Fugue in a Postmodern Key ». *The Australian* 20 August 2005: n. pag.

⁹⁴ Liam Davison. « Labyrinthine Life Cycles ». *The Australian* 27 June 2009: n. pag.

⁹⁵ Ingrid Wassenar. « Toccata and Fugue in a Postmodern Key ». *Op. cit.*, n. pag.

⁹⁶ Gillian Dooley, « Review of *The Garden Book* ». *Radio Adelaide* (23 Septembre 2005). Disponible sur : < <http://dSPACE.flinders.edu.au/jspui/bitstream/2328/494/1/Brian%20Castro.pdf> > (Dernière consultation le 2 janvier 2012).

⁹⁷ Andrew Riemer. « Brian’s Life of Byron, or Should That Be Bryan? ». *Sydney Morning Herald* 2 July 1994: 51.

⁹⁸ David Coad. « Australia: *Drift* by Brian Castro ». *World Literature Today* 69.3 (Summer 1995): 642.

⁹⁹ Nick Creech. « Winging Towards Elusive Heights ». *Op. Cit.*, p. 15.

¹⁰⁰ En écho à « *a writer’s writer* », Webb est qualifié de « *poet’s poet* ». Nicholas Jose, ed. *The Literature of Australia... Op. cit.*, p. 739.

on remarque une nette évolution : le caractère difficile de la lecture reste toutefois souvent mis en avant – peut-être pour prévenir un lecteur non averti – mais la valeur des romans de Castro n'est plus questionnée¹⁰¹. De plus, certains critiques soulignent que Castro écrit de toute évidence dans une « tonalité bel et bien australienne »¹⁰². Cette tonalité, nous le verrons par la suite, reste avant tout un timbre hautement personnel, autant que faire se peut, dégagé des théories et catégories.

Bryant George souligne d'ailleurs que les préoccupations littéraires de Castro présentent un décalage par rapport aux images nationales précédemment énoncées. Il serait alors à l'écart de la littérature nationale :

particularly if we think about many of our standard literary preoccupations as being centred around exploration/colonisation of the land (literally and of course, metaphorically), suburbia (the terror of, especially), bush heroes and war heroes (and those who wait patiently for their return), as well as a tendency to tell shambolic tales in colloquial Mother Goose-meets-Mother-Wombat tones (we could call it ockerised¹⁰³-magic-realism). In contrast Castro's world often seems arbitrary and *dislocated*¹⁰⁴ (nous soulignons).

Ceci tend à montrer que les romans de Castro proposent du « familier », tout en amenant « quelque chose d'étranger », stratégie qui n'est pas « spécifiquement ou exclusivement "australien[ne]" »¹⁰⁵. D'ailleurs, à en juger par les anthologies – dont la valeur représentative reste relative¹⁰⁶ – Brian Castro, lorsqu'il est cité, est classé parmi la littérature multiculturelle ou migrante, soulignant bien son originalité. Toutefois, ses romans, s'ils explorent des problématiques identitaires, n'en sont pas « ethniques » pour autant et ne peuvent être traités de la sorte : « Castro could never be pigeon-holed as an "ethnic" writer. Such concepts don't make sense to him. He writes as a citizen of the world »¹⁰⁷.

Pour aller plus loin, ce qui semble poser problème dans le cas de Brian Castro, c'est un rapport au sol « hors normes ». Brian Castro est un écrivain aux origines multiples, ce qui fait de lui un auteur que l'on ne peut difficilement réduire à un lieu, une affiliation, ou à une

¹⁰¹ Ce qui peut, au moins en partie, être expliqué par le fait qu'il a gagné des prix et ainsi obtenu une reconnaissance institutionnelle depuis la publication de son premier roman.

¹⁰² Ingrid Wassenar emploie ces mots : « in a completely Australian key ». Ingrid Wassenar. « Toccata and Fugue in a Postmodern Key ». *Op. cit.*, n. pag.

¹⁰³ Le terme « ocker » est un mot argotique qui désigne le stéréotype de l'Australien. Employer le néologisme « ockerised » dans cet article signifierait donc « rendu typiquement australien », soulignant l'adaptation du réalisme magique au contexte australien.

¹⁰⁴ Bryant George. « Brian Castro, *The Garden Book* ». *Southerly* 66.1 (2006): 190-191.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰⁶ Les auteurs s'accordent généralement sur ce point dans leur préface.

¹⁰⁷ Judith White. « Lone Wolf ». *The Sun-Herald* 9 June 1991: n. pag.

identité : un auteur « *dislocated* », à l'image des mondes fictionnels qu'il crée, pour reprendre le terme de Bryant – et nous jouons ici sur le double sens de « dé-positionné » et « disloqué ». La culture dans laquelle il a baigné avant ses onze ans est majoritairement cosmopolite : « I knew I was perceived as unnatural. I was forced almost immediately toward definition: Portuguese, Chinese and English. I was from Hong Kong. Peculiarly, it seemed to me such enforcement of identity bordered on brutality. It ultimately depended on how I *looked* »¹⁰⁸ (nous soulignons). Hong Kong, ville cosmopolite, « non-lieu »¹⁰⁹, est perçue comme un espace de croisements, un interstice, par Rey Chow :

The history of Hong Kong predisposes one to a kind of “border” or “parasite” practice – an identification with “Chinese culture” but a distantiating [sic] from the Chinese Communist regime; a resistance against colonialism but an unwillingness to see the community’s prosperity disrupted¹¹⁰.

Son histoire est marquée par la rencontre entre l'occident et l'orient, ce qui crée une ambivalence marquée : « Hong Kong’s unsettled and unsettling location between China and the West produces the multiple ambivalences [...] in which a desire to have it both ways is continually undercut by the refusal or inability to identify with either »¹¹¹. Cette caractéristique reflète les influences qui traversent la vie de Castro : celle de la Chine, de son Histoire, ses légendes et ses penseurs ; celle de l'Europe, et de l'influence des empires britannique, français et portugais – et plus particulièrement l'héritage culturel des dynamiques impériales. Pour suivre les indications de Castro, si l'on « *regarde* » ses origines sous cet angle, transparaît un éclectisme enrichissant par rapport à l'Australie des années 1960 : « In 1961, Australians still seemed to be looking through an empty knothole in the fence of the world »¹¹². La naissance de Castro, telle qu'il la raconte, le situe sur les eaux, entre deux villes au parcours similaire : Hong Kong et Macau. Libre de toute affiliation, il reconnaît cependant ses héritages comme seul point d'ancrage – ou plutôt point de départ. Après l'exil physique imposé, l'exil mental suit. L'écriture lui offre un espace d'expérimentation d'où il peut observer, questionner, se questionner, et esquisser des pistes d'exploration.

¹⁰⁸ Brian Castro. *Looking For...* *Op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁹ Castro décrit Hong Kong de la sorte : « a non-place, [...] an almost “hyper-real metropolis which existed only in a temporary colonial arrangement” ». *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁰ Rey Chow. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1993, p. 22. Cité dans : Ien Ang. *On Not Speaking Chinese: Living Between Asia and the West*. 2001. London, New York: Routledge, 2004, p. 1.

¹¹¹ Ien Ang. *On Not Speaking...* *Op. cit.*, p. 2.

¹¹² Brian Castro. *Looking For...* *Op. cit.*, p. 14.

C'est peut-être d'ailleurs son parcours de vie qui l'a amené à s'intéresser aux questions qui gravitent autour de l'identité. Il explique comment le regard « racialisant » de l'autre amène à reconsidérer sa propre identité, qui jusqu'alors n'était pas questionnée :

What did it mean to look Chinese? I hadn't thought about it before until it was pointed out to me. [...] I became, from that moment of being named a "Chink", defensive, anxious, unsure. Which leads me to a generalization – a legacy and a habit – that most Chinese people in Australia, no matter how clannish or Westernised, become outsiders at some stage, because for once they have to take account of themselves – something that is alien and foreign to their nature and culture. Forced to think about notions of national identity, many become evasive and cautious; for such notions disrupt the essential harmony of their being, their unstated family philosophy. Besides, the idea of a national identity is gross oversimplification, often confusing racial type with crude definition of culture¹¹³.

D'autre part, la mondialisation apportée à Castro, par les flux d'échanges et de déplacements des biens, des personnes et des cultures, qu'elle génère, une conscience aigüe de la diversité culturelle australienne. Les connections transnationales remettent en question les identités, et l'expérience de l'altérité se généralise. L'examen des identités comme élément essentiel pose pourtant problème, ce qu'analyse Ien Ang. Elle explique que les politiques identitaires (« *identity politics* ») se sont développées suite à l'échec de celles pronant l'égalité – qu'elles soient multiculturelles ou autres – qui ont pour résultat un repli sur la différence puisque les similitudes sont occultées :

Claiming one's *difference* (from mainstream or dominant national culture) and turning it into symbolic capital has become a powerful and attractive strategy among those who have never quite belonged, or have been made to feel that they do not quite belong in the West. The wildly preferred name for that symbolic capital, in recent years, has been *diaspora*. [...] In this sense, diasporic identity holds the promise of being part of a world-historical political/cultural formation, such as "China", "Asia" or "Africa", which may be able to turn the tables on the West, at least in the imagination. It is undeniable, then, that the idea of diaspora is an occasion for positive identification for many, providing a sense of grandiose transnational belonging and connection with dispersed others of similar historical origins¹¹⁴.

En cela, Castro ne s'associe pas aux politiques identitaires ou à celle de la diaspora. Non seulement il stipule, en tant qu'auteur, ne pas parler au nom de la communauté chinoise migrante ou migrée en Australie, mais l'appartenance ethnique de ses personnages¹¹⁵ sert en fait de prétexte à parler plus largement de l'exil humain, tout comme les références

¹¹³ *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁴ Ien Ang. *On Not Speaking... Op. cit.*, pp. 11-12.

¹¹⁵ Nous reviendrons sur la question de l'appartenance ethnique des personnages dans la sous-partie suivante.

historiques employés : « Historical events underpin his writing but they serve more as a launching pad for his creative capabilities than as an occasion for political or social commentary »¹¹⁶. Pour autant, si l'on s'attache à la définition qu'en fait Stuart Hall, l'identité diasporique permettrait de prendre en compte les mutations identitaires en constante évolution :

J'utilise ici ce terme métaphoriquement et non littéralement : le terme diaspora ne fait pas référence à des tribus éparpillées dont l'identité ne pourrait être assurée que par rapport à une patrie sacrée vers laquelle il leur faudrait à tout prix faire retour. [...] L'expérience de la diaspora, comme je l'entends ici, est définie non par son essence ou sa pureté, mais par la reconnaissance d'une nécessaire hétérogénéité et diversité [...]. Les identités diasporiques sont celles qui ne cessent de produire et de se reproduire de nouveau, à travers la transformation et la différence¹¹⁷.

La diaspora permettrait alors d'englober tous les groupes humains en déplacement, ce qui amènerait à repenser les appellations au niveau de la nation dans un contexte de mondialisation¹¹⁸.

Mais cette catégorisation se fonde une fois encore sur des postulats qui vont à l'encontre de la fluidité de la démarche de Castro. Comme le souligne Ien Ang, le discours diasporique peut être vu comme nationaliste, puisqu'il s'appuie lui aussi sur « l'existence d'univers clos, limités et mutuellement exclusifs »¹¹⁹ qu'offrent les nations. D'après Dean Chan, parler de diaspora présuppose un positionnement essentialiste, ce qui constitue un problème puisque bien souvent la critique se réduit alors à « identifier et célébrer les éléments ontologiques de l'«autre» au sein d'un tout grégaire contemporain »¹²⁰. Ce qu'il faudrait alors questionner serait l'existence même « d'un caractère chinois intrinsèque à redécouvrir, qui serait attribué aux sujets diasporiques comme étant un référent authentique, singulier et immuable »¹²¹.

¹¹⁶ Bernadette Brennan. « Drift: Writing and/of Annihilation ». *Southerly: A Review of Australian Literature* 60.2 (2000): 40-41.

¹¹⁷ Stuart Hall. *Identités et cultures : Politiques des Cultural Studies*. Trad. Christophe Jaquet. Paris : Éditions Amsterdam, 2007, pp. 239-240. Traduction française de l'article original : Stuart Hall. « Cultural Identity and Diaspora ». *Identity: Community...* *Op. cit.*, p. 235.

¹¹⁸ Jana Evan Braziel, and Anita Mannur, eds. *Theorizing Diaspora*. Malden, MA.: Blackwell Publishing, 2003, p. 7.

¹¹⁹ Ien Ang. *On Not Speaking...* *Op. cit.*, pp. 82-83.

¹²⁰ « art criticism becomes reduced to the activity of identifying and celebrating the “other” ontological part(s) of the aggregate contemporary whole ». Dean Chan. « The Dim Sum vs the Meat Pie: On the Rhetoric of Becoming an In-Between Asian-Australian Artist ». *Alter/Asians...* *Op. cit.*, p. 142.

¹²¹ « the evocation of a recovered – and recoverable – “Chineseness”, which may be ascribed to these diasporic subjects as an authentic, singular and unchanging referent ». *Ibid.*, p. 142.

Cette théorie présente donc, elle aussi, des limites, et le terme plus générique de littérature migrante n'offre pas pour autant de solution, comme le montre la définition qu'en donne Roger Bromley :

[It] is not just a matter of finding a voice or articulating new models of cultural literacy in a counter-hegemonic fashion, but of understanding the specific social and historical conditions within which narrative forms are both produced and consumed. "Migrant" writing, a product of flux, moving identities and sometimes conditions of near illegibility, works with what might be classed "an archaeology of identity" – culturally, temporally, and spatially multi-layered¹²².

D'après nous, malgré qu'il se positionne en dehors des discours majeurs, Castro ne peut pour autant pas être classifié dans la catégorie post-coloniale – bien qu'à employer la définition qu'en font Ashcroft, Griffiths et Tiffin, toute littérature produite en Australie serait postcoloniale¹²³.

L'approche de Castro concernant les questions identitaires nous amène plutôt à penser l'identité hors des appellations nationales, et ses romans semblent suivre ce même parcours. Bien que localisé au carrefour de multiples influences culturelles et identitaires, Castro se positionne avant tout dans une démarche littéraire : la recherche esthétique et poétique est primordiale et prend le pas sur les questionnements identitaires, qui semblent, finalement, ne servir que de contexte – voire de prétexte – à réfléchir sur les rapports entre les êtres humains et leur environnement, la réalité et le langage. L'expérience de la migration, du déplacement, de la diaspora, reflète la condition ordinaire de l'homme contemporain, de ses mouvements et échanges perpétuels, des multiples influences qui colorent sa vie.

Castro ne doute pourtant pas quant à savoir s'il est australien :

Having lived here for 30 years, of course I feel myself to be very Australian ; but there will always be some people who won't see me as such. I come up against that

¹²² Roger Bromley. *Narratives for a New Belonging: Diasporic Cultural Fictions*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000, p. 120.

¹²³ Ils développent : « We use the term "post-colonial", however, to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day. This is because there is a continuity of preoccupations throughout the historical process initiated by the European imperial aggression. [...] So the literatures of African countries, Australia, Bangladesh, Canada, Caribbean countries, India, Malaysia, Malta, New Zealand, Pakistan, Singapore, South Pacific Islands countries, Sri Lanka are all post-colonial literatures. [...] What each of these literatures has in common beyond their special and distinctive regional characteristics is that they emerged in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre ». Bill Ashcroft, Gareth Griffith, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London, New York: Routledge, 1991, p. 2.

sort of experience – and in a way it might be difficult for me, but it’s also a blessing, because I can see different points of view¹²⁴.

Cette affirmation nous permet de confirmer l’importance de la transcendance du sol dans la définition de l’australianité. C’est bien le paramètre extérieur, géographique, qui permet de se dire australien, et non pas une caractéristique immanente à l’individu. Australien, sans aucun doute ; pour autant, Castro cherche à atteindre une littérature « hors catégories » :

a literature that does not subscribe to the Australian cultural ethos, that is not tied to simple notions of place and transcends the leaden ballast of the last two hundred years of Australian history, incorporating what is happening now, in the world [...] a positive opposition to an imposed national literature¹²⁵.

Son écriture vise à atteindre une ouverture sur le monde et ses problématiques humaines – voire humanistes. Il écrit de là où il se situe, l’Australie, mais tout aussi bien de partout et de nulle part. Son « non-positionnement » géographique lui permet ainsi d’avoir un regard extérieur à la fois sur la Chine – « I’m a Westerner looking at China with slightly more inside information »¹²⁶ – et sur l’Australie – « It also gives Castro what he calls “a kind of double perspective” ; he can feel, at the same time, “very much of an insider and an outsider in Australia” »¹²⁷. Comme il l’explique dans l’un de ses essais : « I live permanently now in Australia, but *j’avance masqué*. I go forward still, with a mask over my face. It isn’t a refuge. It is a position from which to speak, when recognition seeks to draw complicity and collaboration with yet another hierarchy »¹²⁸. Castro préfère « avancer masqué » au sens métaphorique pour échapper aux hiérarchies, jouer sur les identités, les différents points de vue, les interprétations ouvertes et infinies, jusqu’aux limites de l’intelligible.

La littérature australienne serait donc plus facilement définissable dans son passé nationaliste, où les traits caractéristiques étaient plus fortement marqués. Pour autant, l’époque contemporaine semble conserver un lien privilégié avec ces figures nationales : « In all that Aust. Lit. [...] there are ongoing relationships to the ghosts of the culture, to past models of identity, the cultural cringers, the macho parodists, the oz essentialists, the

¹²⁴ Peter Fuller. « Freud’s Wolf ». *The Sydney Morning Herald* 6 July 1991: 41.

¹²⁵ Brian Castro. « Bridging cultural concepts ». *Writing in Multicultural Australia... Op. cit.*, p. 46.

¹²⁶ Susan Geason. « Imagining China ». *Sun Herald* 6 September 1992: 118.

¹²⁷ Peter Fuller. « Freud’s Wolf ». *Op. Cit.*, p. 41.

¹²⁸ Brian Castro. « Heterotopias: Writing and Location », *Australian Literary Studies*. 17.2 (1995): 182.

purveyors of guilt-without-end »¹²⁹. Dans l’Australie contemporaine, il faut plutôt se tourner vers sa constitution complexe pour avoir une vision d’ensemble plus en adéquation avec la réalité de cette société cosmopolite – que le cas de Brian Castro illustre parfaitement. Le seul moyen de fédérer les différentes productions littéraires qui se réclament australiennes semble se situer dans le rapport qu’elles entretiennent avec le sol. Le cas de Castro montre un désir d’élargissement de cette appartenance à une expérience humaine généralisée. Se pose alors une question essentielle : « what other critical discourses are available or are being developed, which seek to negotiate in truly dialectical terms the central national and cultural debates regarding identity and otherness ? »¹³⁰ La littérature dite « multiculturelle » semble s’inscrire dans cette tentative.

B. Une littérature multiculturelle

Si l’on veut rendre compte de phénomènes culturels, il faut avant tout prendre en considération les contextes politiques et théoriques dans lesquels ils s’inscrivent. Avant de définir les caractéristiques de la littérature multiculturelle australienne, il est donc important de mentionner quelques points majeurs concernant la politique multiculturelle elle-même comme point de départ à l’émergence de cette littérature. Ces rappels socio-culturels nous permettront d’expliquer l’émergence de la littérature multiculturelle, avant de montrer la multiplicité des voix qui la compose. Nous prendrons finalement appui sur le roman *The Chinaman* de Don’o Kim afin de définir les principales caractéristiques de la littérature multiculturelle migrante auxquelles nous confronterons les romans de Brian Castro.

¹²⁹ Lyn McCredden. « Haunted Identities and the Possible Futures of “Aust. Lit.” ». *JASAL* (Special Issue 2007): 24.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 17.

Politique multiculturelle

La politique multiculturelle australienne trouve ses origines dans celle inaugurée au Canada en 1971 sous l'impulsion du gouvernement de Pierre Trudeau. Dans un souci de prise en compte du caractère biculturel de la société canadienne, cette politique fut mise en place afin « d'aider les membres des diverses communautés ethniques à “surmonter les barrières d'ordre culturel” et à résoudre les difficultés rencontrées dans l'acquisition d'au moins l'une des deux langues officielles, et ce afin de faciliter “une participation totale à la société canadienne” »¹³¹. Dans cette même impulsion, sous le gouvernement de Gough Whitlam, le ministre de l'immigration Al Grassby reprend à son compte cette politique afin de gérer la diversité des cultures¹³² qui cohabitent sur le sol australien. La politique multiculturelle permet aux différentes communautés de conserver leur culture tout en recevant une aide sociale à l'insertion dans la vie australienne. La Politique d'une Australie Blanche¹³³ est abolie en 1972, pour laisser place à une politique de pluralisme culturel et d'égalité juridique et sociale promue en 1973 :

It is a policy for managing the consequences of cultural diversity in the interests of the individual and society as a whole. The Commonwealth Government has identified three dimensions of multicultural policy: 1/ cultural identity: the right of all Australians, within carefully defined limits, to express and share their individual cultural heritage, including their language and religion; 2/ social justice: the right of all Australians to equality of treatment and opportunity, and the removal of barriers of race, ethnicity, culture, religion, language, gender or place of birth; and 3/ economic efficiency: the need to maintain, develop and utilize effectively the skills and talents of all Australians, regardless of background¹³⁴.

La politique multiculturelle est par conséquent un système de gestion de la diversité – « ensemble dans la différence » (« *togetherness in difference* »)¹³⁵ – dans un souci de préservation de l'économie. Pourtant, elle a été et est encore aujourd'hui souvent critiquée sur

¹³¹ Martine Piquet. *Australie plurielle : Gestion de la diversité ethnique en Australie de 1788 à nos jours*. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 167.

¹³² Le sociologue Jerzy Zubrzycki précise que presque la moitié des deux millions de migrants d'après-guerre en partance pour l'Australie était d'origine autre que britannique. Cité dans : Ann-Mari Jordens. *Redefining Australians: Immigration, Citizenship and National Identity*. Wellington: Victoria University Press, 1995, p. 156.

¹³³ La Politique d'une Australie Blanche (*White Australia Policy*) a été mise en place suite à la fédération du Commonwealth d'Australie en 1901. Elle visait, à l'aide de diverses « lois de restriction de l'immigration » (*Immigration Restriction Acts*), à limiter et contrôler les entrées des non-Européens sur le sol australien afin d'assurer une majorité anglo-celte au sein de la population.

¹³⁴ Australian Government, Department of Immigration and Citizenship. « National Agenda for a Multicultural Australia ». Disponible sur : <http://www.immi.gov.au/media/publications/multicultural/agenda/agenda89/whati_smu.htm> (Dernière consultation le 18 mai 2013).

¹³⁵ Ien Ang. « Introduction ». *On Not Speaking... Op. cit.*, p. 14.

de nombreux aspects de sa politique, dont voici les points principaux.

Après une longue tradition mono-culturelle, une part de la majorité anglo-celte¹³⁶ semble éprouver de la rancune envers une politique qu'ils assimilent à de la discrimination positive. Dans une vision extrême, le multiculturalisme pourrait aller jusqu'à « voir une tyrannie des minorités remplacer la tyrannie de la majorité, comme semble le préfigurer le rôle que joue désormais la notion de *political correctness* dans la vie intellectuelle anglo-saxonne »¹³⁷.

Plus généralement, malgré le fait qu'une conception multiculturelle de la société permette d'accepter les différences et soit en accord avec la composition de la société australienne, un problème central émerge : pour accepter les différentes ethnies au sein de la société australienne, il faut une culture centrale qui puisse incorporer les différentes communautés. Dans le cas de l'Australie, le multiculturalisme ne remettrait donc pas en question l'hégémonie anglo-celte et la maintiendrait en position de norme culturelle. Ien et Stratton expliquent que :

By repressing the discourse of “race” rather than acknowledging its power in the Australian cultural imaginary, and dealing with its ideological implications, multiculturalism has allowed, contrary to its intentions, the possibility for the conservative renovation of racializing discourses as an aspect of a renewed emphasis on assimilation and on a “mainstream culture” whose whiteness is unspoken but undeniable¹³⁸.

Une autre critique formulée condense le paradoxe multiculturel : mettre en avant les différences conduirait finalement à atteindre un « tout » éclectique qui n'arriverait plus à réunir chacune de ses composantes. Les communautés auraient alors tendance à se replier sur elles-mêmes, conservant un schéma de division parmi la population. Ien Ang analyse cet aspect du multiculturalisme :

That is what Homi Bhabha [...] describes ironically as the simultaneous encouragement and containment of cultural diversity. Thus we have the “multicultural nation” or the “multicultural state”, in which differences are

¹³⁶ « The term “Anglo-Celtic” was originally used in the 1880s/1890s by Irish Catholic Australians as an amendment to the term “Anglo-Saxon”, in order to incorporate themselves within the Anglo-Saxon-dominated power structure. While the term did not gain much currency then, its use has re-emerged and surged since the advent of multiculturalism to describe the so-called “core culture” of Australia that is claimed to have existed before the post-war mass European and Levantine immigration ». Ien Ang, and Jon Stratton, « Multiculturalism in Crisis: The new politics of race and national identity in Australia ». *Ibid.*, p. 99.

¹³⁷ Xavier Pons. *Le Multiculturalisme... Op. cit.*, p. 8.

¹³⁸ Ien Ang, and Jon Stratton. « Multiculturalism in Crisis: The new politics of race and national identity in Australia », *On Not Speaking... Op. cit.*, p. 111.

carefully classified and organized into a neat, virtual grid of distinct “communities”, each with their own “culture”. The problem with this conception of the multicultural society is that it does not respond to the dynamism that occurs when different groups come to live and interact together [...] In other words, multiculturalism is based on the fantasy that the social challenge of togetherness-in-difference can be addressed by reducing it to an image of living-apart-together. Acknowledging this is one way to understand why multiculturalism has not been able to do away with racism: as a concept, it depends on the fixing of mutually exclusive identities, and therefore also on the reproduction of potentially antagonistic, dominant and subordinate others¹³⁹.

Cet aspect permet de comprendre la teneur de la politique multiculturelle : malgré une volonté d'aide à l'incorporation sociale, le multiculturalisme est avant tout une politique de gestion de la population – donc de main d'œuvre potentielle pour la grande entreprise Nation – et sa création arrive à point nommé pour endiguer les tensions inhérentes aux groupes sociaux. Comme l'analyse Charles Ferrall, le multiculturalisme permettrait en fait de changer le statut de l'Autre¹⁴⁰, en l'incluant dans les limites de la Nation, apaisant les peurs et tensions qu'il génère :

The official policy of multiculturalism in Australia as it emerged during the Whitlam years could in fact be seen as one way of controlling the inherently unstable oscillation between paranoia and exoticism. The “ethnic” could now reside within the nation, thus satisfying cultural demands for the “exotic”, while nevertheless being confined to the margins of the nation, thereby preserving core national values and identity¹⁴¹.

Nous avancerons alors que le multiculturalisme redessine en fait les contours de la communauté imaginée australienne :

because Australian multiculturalism expressly incorporates ethnic difference *within* the space of the national, it provides a framework for a politics of *negotiation* over

¹³⁹ Ien Ang. « Introduction ». *Ibid.*, pp. 14-16.

¹⁴⁰ Nous entendons l'Autre comme différent de soi, d'après la définition du concept d'altérité. Cette relation à l'Autre permet d'à la fois définir l'Autre dans sa différence à soi, tout en confirmant notre propre identité dans cette opposition. Cette conception entre en résonance avec la relation à l'Autre telle qu'Hegel la définit, puisque c'est dans la relation à l'Autre que l'on peut s'identifier en tant que soi-même ; mais elle se détache de Hegel car elle n'a pas valeur totalisante. En cela, elle s'approche de la pensée d'Emmanuel Lévinas, qui analyse le rapport à l'Autre comme responsabilité d'Autrui, mais elle s'en distingue en ce qu'elle est vide de toute considération éthique. Le rapport à l'Autre tel que nous le définirons opère donc suivant la description qu'en fait Derrida, bien qu'il n'utilise pas de majuscule à ce terme : « Face-à-face avec l'autre dans un regard *et* une parole qui maintiennent la distance et interrompent toutes les totalités ». (Jacques Derrida. *L'Écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967, p. 142). L'Autre n'est donc pas soi-même – bien qu'il permette de définir les contours de notre propre identité dans cette différence – et le rapport à l'Autre permet d'abolir les totalités en posant l'Autre comme Autre, et irréductible à soi-même et à notre point de vue.

¹⁴¹ Charles Ferrall. « An Introduction to Australasian Orientalism ». *East By South: China in the Australasian Imagination*. Charles Ferrall, Paul Millar, and Keren Smith, eds. Wellington: Victoria University Press, 2005, p. 17.

the very content of the national culture, which is no longer imagined as something fixed and historically given but as something in the process of becoming¹⁴².

Cette ouverture de la culture nationale à un « processus en devenir » explique en quoi la définition d'une identité culturelle australienne est complexe et infinie, puisqu'elle est centrée autour de l'évolution et de l'adaptation.

Cette malléabilité du multiculturalisme entraîne une autre source de remarques en ce qui concerne le lien entretenu avec l'histoire. Accepter que l'Australie soit une société multiculturelle implique une relecture du passé à la lumière de cette nouvelle donnée qui confirme que la composition sociale a toujours été fondée sur la diversité. Le problème d'une telle relecture est que, tout en louant la tolérance désormais en vigueur, le racisme sous-jacent aux politiques antérieures tend à être occulté :

Multiculturalism in Australia has operated as an ideological discourse designed to provide Australians with a favourable, flattering, even triumphant representation of the national self in two respects. First, in historical terms, it tells the Australian people that with the adoption of multiculturalism the nation has discarded an important part of its shameful, racist past. Second, in symbolic terms, it presents the people of Australia with a public fiction that they live in a harmonious, tolerant, and peaceful country where everyone is included and gets along¹⁴³.

Cette politique serait ainsi une façon de se dédouaner d'un passé raciste, tout en refoulant la réalité contemporaine grâce à ce terme salvateur qui créerait une fiction à travers laquelle les tensions seraient apaisées. Ce problème se retrouve dans la littérature contemporaine visant à reconstituer le passé. Si l'on prend l'exemple du roman *The Secret River*, publié par Kate Grenville en 2005¹⁴⁴, dont Gelder et Salzman font l'analyse dans leur panorama de la fiction australienne contemporaine, on y trouve une tentative fictionnelle d'interroger la conscience nationale en « reconnaissant le traumatisme du conflit entre colons et Indigènes »¹⁴⁵. Affirmant et réaffirmant l'obsolescence du concept de *terra nullius*¹⁴⁶, montrant les violences infligées aux populations aborigènes par les colons blancs, le narrateur du roman, William Thornhill ne réussirait finalement pas sa tâche si l'on en suit certains critiques : le choix de

¹⁴² Jon Stratton, and Ien Ang. « Multicultural Imagined Communities: Cultural Difference and National Identity in Australia and the USA ». *Op. cit.*, p. 141.

¹⁴³ Ien Ang, and Jon Stratton. « Multiculturalism in Crisis: The new politics of race and national identity in Australia ». *On Not Speaking...* *Op. cit.*, p. 98.

¹⁴⁴ Kate Grenville. *The Secret River*. Edinburgh, London: Canongate, 2005.

¹⁴⁵ « *The Secret River's* attempt to address a national consciousness through an acknowledgement of the trauma of settler-indigenous conflict ». Ken Gelder, and Paul Salzman. *After the Celebration: Australian Fiction 1989-2007*. Melbourne: Melbourne University Press, 2009, p. 84.

¹⁴⁶ Concept qui se fondait sur l'ignorance de la présence des peuples aborigènes.

prendre le point de vue de ce personnage affecterait la possibilité de se questionner chez le lecteur car il ne lui soumettrait qu'une « conscience monolithique blanche libérale »¹⁴⁷ à travers laquelle envisager la situation. Des historiens ont même été jusqu'à affirmer que Grenville « n'a aucun *droit* de traiter ces problèmes historiques »¹⁴⁸. Bien évidemment, la limite entre dénoncer et se rendre complice de ce que l'on dénonce en renforçant sa présence est très mince. Est-ce qu'un écrivain ne peut – et ne doit – parler uniquement que du milieu social et de l'époque qu'il connaît sous prétexte de ne pas proposer un compte rendu authentique dans le cas contraire ? Mais alors, qu'en est-il de l'historien, surtout si l'on sait que de nombreux écrivains effectuent des recherches approfondies avant d'écrire sur certains sujets ? La polémique entourant ce roman vient donc essentiellement du problème de la légitimité de l'écrivain de raconter le passé. Ce débat entre la valeur de l'histoire et de la fiction est loin d'être clos – et nous y reviendrons d'ailleurs concernant les romans de Brian Castro dans la seconde partie de notre travail. Cette digression nous permet de souligner le rapport épineux que la société multiculturelle et la littérature contemporaine entretiennent avec l'histoire de l'Australie, et son passé qui reste très présent.

D'autres critiques opposées au multiculturalisme s'élèvent encore, soulignant le fait que l'égalité mise en avant par cette politique ne serait en fait qu'une utopie, étant donné que la société est déjà inégalitaire. Elle n'offrirait alors « au mieux qu'une égalité des chances d'être inégaux »¹⁴⁹. D'autres attaquent le système éducatif, ou les différentes réévaluations de la politique (vues comme autant de preuves de ses faiblesses). Pour autant, que l'on pense cette politique en termes positifs ou négatifs, le bilan offre tout de même une avancée par rapport aux politiques des décennies antérieures, comme le résume Jordens :

Since the end of World War II, Australia has been transformed from a country which saw itself as essentially British in culture and nationality, into one which is increasingly defining itself by its ethnic and cultural diversity. It has also been transformed from a country which preserved its conception of national identity by legislation which discriminated against those of its residents who did not fit into the imagined national community, into a society where the equal treatment of its members, regardless of their gender, race, religion, ethnicity, age, disability or sexual preference, is required by legislation. [...] [T]he impact [...] of the mass migration of non-British migrants [...] initiated a long process of legislative, administrative, and eventually cultural change which benefited not only these

¹⁴⁷ « a monolithic white liberal consciousness ». *Ibid.*, p. 85.

¹⁴⁸ « historians who have implied that she has no *right* to deal with these historical issues ». *Ibid.*, pp. 85-86.

¹⁴⁹ « at best an equal chance to be unequal ». Stephen Castles, Mary Kalantzis, Bill Cope, and Michael Morrissey. « Mistaken Identity ». *Images of Australia... Op. cit.*, p. 138. Ce chapitre propose, en outre, une liste détaillée des critiques faites à l'encontre du multiculturalisme.

migrants, but also those sections of society whose interests had been previously marginalised¹⁵⁰.

Par ce constat, elle nous rappelle que d'autres parties de la population australienne n'entraient pas non plus dans le groupe « homme blanc anglo-celte » (« *white anglo-celtic male* »), comme par exemple les handicapés, les femmes, les Aborigènes, ou les homosexuels. Entre les années 1960 et 1980, des actes et amendements sont votés pour accorder des droits à ces groupes minorisés – on peut, par exemple, citer la Loi sur la discrimination raciale (« *Racial Discrimination Act* ») qui accorde le statut de citoyen australien aux Aborigènes en 1975. Pourtant, il est important de noter que la notion de « *whiteness* » est controversée, puisqu'elle a évolué au long de l'histoire australienne, s'adaptant aux nouvelles vagues d'immigrants, comme le souligne Suvendrini Perera : « Rather than being a self-evident or natural state, whiteness is a historically produced category whose referents have been unstable and shifting throughout Australian colonisation »¹⁵¹. L'analyse de l'évolution de cette notion au cours de l'histoire permet de comprendre les mécanismes de création et recréation de l'identité australienne face aux influences des populations immigrantes, que la littérature multiculturelle reflète au fil de ses pages.

Contours de la littérature multiculturelle

La littérature multiculturelle est le fruit de la diversité culturelle australienne. La pluralité des voix qui la compose permet de repenser la société australienne et la définition de ce que signifie « être australien » : « In multicultural writing Australia and the Australian national identity could no longer be a singular, mono-cultural fact »¹⁵². Parmi les auteurs multiculturels, on cite généralement des écrivains d'origine étrangère et nés en Australie, comme les auteurs David Malouf, Angelo Loukakis, Eva Sallit, Christopher Curill, ou encore des écrivains nés à l'étranger avant de migrer en Australie¹⁵³, parmi lesquels Antigone Kefala, Judah Waten, Don'o Kim. De par l'éclectisme de leurs origines, de leurs expériences et de

¹⁵⁰ Ann-Mari Jordens. *Redefining Australians...* *Op. cit.*, p. 1.

¹⁵¹ Perera Suvendrini. « Futures Imperfect ». *Alter/Asians...* *Op. cit.*, p. 17.

¹⁵² Sonia Mycak. « Australian Multicultural Literature ». *Literature and Aesthetics* 12 (2002): 81.

¹⁵³ Ces auteurs sont bien souvent regroupés par sous-catégorie suivant leur pays d'origine, comme par exemple « grec-australien », ou « asiatique-australien ». On a tendance à distinguer cette partie de la littérature multiculturelle sous l'appellation « littérature de la migration ».

leurs points de vues, ces auteurs proposent dans leurs écrits une lecture de l'identité australienne comme étant plurielle, divisée – voire parfois « divisante » – tout en ébauchant les contours de ce qui unit les Australiens.

Nous rencontrons ici une question de terminologie¹⁵⁴. En effet, il est bien difficile de différencier la littérature multiculturelle de celle de la diaspora¹⁵⁵, ou encore de la littérature migrante¹⁵⁶ ou ethnique¹⁵⁷ en dehors des implications idéologiques qui les sous-tendent. Nous les considéreront comme un ensemble, que nous regrouperons sous le terme de « multiculturel ». En effet, chacune de ces théories a prouvé que les avancées qu'elle apportait étaient limitées par certains aspects. Le principal problème inhérent à chacune d'entre elles reste la présence d'une forme d'essentialisme qui, paradoxalement, clament qu'il faut dépasser les discours monologiques et impérialistes dominants, mais, ce faisant, les renforcent car elles ne parviennent pas à proposer une alternative au paradigme de la différence.

En optant pour le terme « multiculturel », on se rapproche d'une pratique culturelle englobante, qui permet à la fois de travailler sur l'individualité des identités composant la scène littéraire, tout en cherchant des lieux communs qui unissent ces voix dans une même nation. Malgré ses évolutions en tant que politique, le multiculturalisme est fondé sur un principe majeur : l'égalité des traitements de chaque culture qui compose la société australienne. C'est donc dans cet esprit qu'employer le terme multiculturel pour parler de littérature permet de moins – à défaut de ne pas – stigmatiser les différentes productions littéraires d'une société fondée sur la migration dès ses origines.

¹⁵⁴ Sneja Gunew souligne que les débats concernant les questions de terminologie sont bien souvent stériles et servent parfois d'excuse permettant d'éviter de régler les problèmes concrets que ces concepts condensent : « It is unnecessary to become too engrossed in determining the correct terminology for anchoring these debates ; the controversy over terminology has long operated as an excuse for refusing to deal with the substantive socio-political issues involved ». Sneja Gunew. « Multicultural Multiplicities: USA, Canada, Australia ». *Meanjin* 52.3 (1993): 450.

¹⁵⁵ On peut employer ce terme dans son sens premier, qui renvoie à la dispersion d'un peuple qui conserve un attachement particulier à sa patrie d'origine. Mais on peut aussi l'utiliser dans son sens métaphorique, comme le fait Stuart Hall. On s'approche alors du concept d'identité multiculturelle comme nous l'emploierons. Nous avons déjà défini l'identité diasporique selon Hall (cf. p. 20). Nous retiendrons de cette définition la capacité d'adaptation et de changement de cette identité en constante reconstruction.

¹⁵⁶ D'après certains, la littérature migrante pourrait se définir de la sorte : « Migrant literature can have two meanings: literature written by migrants, or literature whose subject matter is migrants ». Con Castan. « Ethnic Australian Writing: Is It Really Australian Literature? ». *Op. cit.*, p. 64. Mais si l'on cite les caractéristiques de cette littérature, on s'aperçoit finalement que la littérature migrante est une sorte de sous-catégorie de la littérature multiculturelle : « questions of identity, cultural dispossession, social and linguistic marginalisation, and the tensions generated by the drive towards homogenisation by the host society ». Susan Ballyn. « The Voice of the Other: An Approach to Migrant Writing in Australia ». *Critical Survey* 6.1 (1994): 91.

¹⁵⁷ La littérature ethnique, quant à elle, est une sous-catégorie de la littérature migrante: « ethnic literature should be that literature written by migrants in Australia in languages other than English. Ethnic literature then is a subset of the category "migrant literature", the differentiation being a matter of language ». Con Castan. « Ethnic Australian Writing: Is It Really Australian Literature? ». *Op. cit.*, p. 64.

Australia has, and in some respects has always had, a population characterized by the variety of its linguistic and cultural reference points, but until recently this obvious fact has not been accepted as a key element of Australia's national institutions and, indeed, its certified national imaginaries, the arts and culture industries¹⁵⁸.

Séparer les auteurs contemporains d'origine étrangère de ceux dont les ancêtres ont émigré, ou encore de ceux qui ont décidé de vivre à l'étranger, maintiendrait une forme de hiérarchie qui occulterait la nature variée de la culture australienne. C'est dans un esprit égalitaire et se voulant englobant que nous emploierons le terme multiculturel afin d'être à même de chercher des points communs plutôt que des différences.

Nous avons déjà observé que la littérature australienne nationale se fonde sur un rapport au sol comme transcendance permettant une appartenance à la nation. Ce rapport, qui ne'est pourtant pas toujours évident pour les auteurs qui seraient les plus facilement légitimes, l'est encore moins pour les écrivains ayant migré récemment. On retrouve ce phénomène dans le traitement de l'identité qu'en font les auteurs multiculturels. Les thématiques communes abordées sont généralement liées à la notion d'identité – aussi complexe soit-elle – traitée à travers l'aliénation de l'individu face à une société dans laquelle il ne se reconnaît pas : « Multicultural writing in Australia is [...] a body of writing in which radical notions of the subject are made manifest in the text »¹⁵⁹. L'identité est « radicale » en ce qu'elle traverse une expérience de dé-construction : les approches contemporaines du sujet (dans la suite de Freud, Lacan, et de l'influence des poststructuralistes) le présentent comme décentré, fragmenté, divisé. Cette expérience peut être vécue au quotidien par le sujet dans un contexte mondialisé, mais se retrouve aussi accrue dans les situations d'immigration, qui amènent un déracinement et une adaptation à une nouvelle culture et/ou à une nouvelle langue.

Le recueil de poèmes *Writing*¹⁶⁰ de l'écrivaine et plasticienne Ania Walwicz illustre son expérience de migration et témoigne de la possibilité de re-création de soi permise par le déplacement physique : « I'm newborn. I'm new. Brand new. New. Me. I'm new. It doesn't matter what happened before. Now I'm new. I'm going to start a new life. Go to a new state »¹⁶¹. Son poème intitulé « ship » relate la traversée de Pologne jusqu'en Australie, espace de transition où le temps et l'espace ne sont plus perçus de la même manière : « i'm on a ship

¹⁵⁸ Sneja Gunew. « Multicultural Multiplicities: USA, Canada, Australia ». *Op. cit.*, p. 449.

¹⁵⁹ Sonia Mycak. « Australian Multicultural Literature ». *Op. cit.*, p. 80.

¹⁶⁰ Ania Walwicz. *Writing*. Melbourne: Rigmarole Books, 1982.

¹⁶¹ La typographie d'origine a été respectée. Ania Walwicz. « New World ». *Ibid.*, p. 67.

now in a ship on a deck you don't see any shore you don't know where or how far sometimes it's as if you were in the same spot turning in circles and the sea is always the same on a ship »¹⁶². La non-ponctuation de ce poème complexifie la lecture et retarde la compréhension, ce qui fait ainsi écho à la difficulté rencontrée par les non-natifs face aux nouveaux textes. Ce choix typographique permet d'effacer les repères habituels de lecture, et crée alors un espace nébuleux où le lecteur flotte, lui aussi, au milieu d'un océan de mots. Walwicz explique comment elle entend employer le langage :

The writing has been rejected by magazines for being too "experimental". The reader of my work has to read every word, enter the book, eat the book. [...] I don't want to write in the way other people have written before. For me writing is an adventure, an act of exploration. And the writing changed from poetry to prose then lost punctuation, and recently the relationship between the words has become more loose [*sic*], so I'm not using any known mode of writing¹⁶³.

Le poème « no speak » témoigne, quant à lui, de la situation d'apprentissage de la langue d'arrivée et des incompréhensions qui peuvent y être liées :

i no speak english sorry i where is john street where it is where please ticket sixpence name what is dog what is house mary has a dog and a house has what pencil is this good morning good morning what is pencil is my name is this is a book is a book my name is anne teacher is school is what is your name what time nine o'clock is time is what time is it please¹⁶⁴.

Ce poème entêtant, scandé de « i », « no speak » et de diverses bribes de phrases « types » que l'on apprend à l'école, transcrit la difficulté de maîtrise d'une nouvelle langue, et rapproche l'expérience du migrant à celle d'un enfant apprenant à parler. Position qui peut paraître attendrissante, elle n'en reste pas moins symbole d'infériorité et d'isolement pour les étrangers à ce pays dont ils ne parlent pas la langue. Dans cette expérience aliénante, il est important de souligner l'importance du « I », ce « je » malmené, remis en question, réinventé de toutes pièces. Dans l'intégralité des poèmes de ce recueil à l'exception du dernier, le « i » ne porte pas de majuscule puisque son identité est en cours de re-structuration, comme si le migrant cherchait à se faire tout petit, ou encore parce qu'à travers un prisme inégalitaire, il n'a pas la même valeur que les « je » des natifs. Par opposition, dans le tout dernier poème, le « I », majuscule, est enfin grandi, affirmé, sûr de lui. Pourtant, la dernière ligne laisse un goût

¹⁶² La typographie d'origine a été respectée. Ania Walwicz. « ship ». *Ibid.*, p. 36.

¹⁶³ Interview d'Ania Walwicz réalisé par Myron Lysenko et Kevin Brophy. Myron Lysenko, and Kevin Brophy. *Going Down Swinging*. 5 (Spring 1982): 43-44. Cité dans : Annette Robyn Corkhill. *The Immigrant Experience in Australian Literature*. Melbourne: Academia Press, 1995, p. 122.

¹⁶⁴ La typographie d'origine a été respectée. Ania Walwicz. « no speak ». *Writing. Op. cit.*, p. 34.

amer, ouvrant vers un tableau bien réel de la condition d'étranger qui laisse entrevoir les difficultés à venir : « I make myself anew. New. New. Everything's clear. And sharp »¹⁶⁵. Ce dernier adjectif, « tranchant, aiguisé », laisse penser que le processus de re-création d'identité est une expérience douloureuse. La lame coupe les anciennes amarres, et taille ce qui dépasse du nouveau moule dans lequel le migrant essaie de prendre place.

Le rapport à l'Orient

S'attarder sur l'émergence de la littérature multiculturelle dite « asiatique australienne »¹⁶⁶ (*Asian-Australian writing*) présente une importance particulière pour le cas nous intéressant. Mais avant cela, il est important de rappeler le contexte historique bien spécifique qui entoure la présence des Asiatiques en Australie – l'une des minorités les plus stigmatisées de l'histoire australienne.

Tout au long de l'histoire australienne, la présence asiatique s'est présentée comme un problème. La relation à cette communauté est représentative des anxiétés nationales australiennes et de ses réactions xénophobes. Que le sentiment d'appartenance à un groupe se fasse dans un rejet modéré ou extrême de l'Autre, il détermine malgré tout une identité commune par rapport à un Autre : « A nation's understanding of itself is revealed by the categories of people it regards as foreign, as alien, as "other". [...] That is, the image of Australians enshrined in Australian citizenship legislation was that of an Anglo-Celtic people »¹⁶⁷. Dans un premier temps, l'histoire nationale australienne était désireuse d'occulter la présence et le rôle qu'ont joué les Asiatiques dans la construction du pays, malgré une réelle influence des contacts et échanges entretenus avec l'Asie, et plus particulièrement la Chine. Les premiers Chinois arrivent d'ailleurs en Australie dès les années 1840, dans le cadre de contrats de travail agricoles – bien que la plupart d'entre eux ne soit pourtant pas restés une fois leur contrat terminé. L'histoire nationale a pourtant essayé de censurer cette donnée afin d'unifier une nation australienne blanche d'origine anglo-celte :

¹⁶⁵ La typographie d'origine a été respectée. Ania Walwicz. « New World ». *Ibid.*, p. 67.

¹⁶⁶ Lyn Jacobs définit la littérature asiatique-australienne de la sorte : « Asian-Australian artists express the realities of people, blessed/cursed by hybrid lives, but they explore much more than personal conditions when they speak of being looked at, or positioned, as "Asian" ». Lyn Jacobs. « About a Face: Asian Australians at Home ». *Australian Literary Studies* 20.3 (2002): 204.

¹⁶⁷ Ann-Mari Jordens. *Redefining Australians... Op. cit.*, p. 1.

Nationalism embraces a representation of culture as being rooted in a sanctification of certain formative moments that have already taken place, in an imagined past when the culture was pure. In this ideologically motivated reading of Australia's past, there is no place for the migrant outside accepted European roots and particularly not for Asian migrants who become a disturbing reminder both of alternative futures and of alternative histories. Australian national identity is cast as intrinsically alien from other cultures. This is the result of a desire to see Australian culture as unique and rooted and understood as opposite to Asian cultures¹⁶⁸.

Dans cet esprit, on peut noter des incohérences vis-à-vis de ceux qui étaient communément appelés « *celestials* »¹⁶⁹. Parmi les nombreux d'exemples qui attestent d'un lien étroit entre les symboles nationaux et l'influence ou la présence chinoise, nous en soulignerons deux particulièrement représentatifs de la culture australienne. L'histoire du gang de Ned Kelly se targue de relater l'un des premiers exploits réalisés par le jeune Ned alors âgé de quatorze ans¹⁷⁰ : son accrochage avec un Chinois dénommé Ah Fook qui lui valut son premier contact avec les forces de l'ordre. Pourtant, le rapport du gang avec la communauté chinoise semblait plus complexe que cet épisode apparemment xénophobe pourrait le laisser paraître, puisque l'un des membres du groupe, Joe Byrne, parlait cantonais, fumait de l'opium et était lié à la communauté chinoise de Beechworth¹⁷¹, ce qui laisse supposer un contact cordial et non pas simplement une relation conflictuelle. D'autre part, parmi différentes suppositions quant à son origine, l'expression populaire « *fair dinkum* » pourrait venir du cantonais « *din kum* » – terme employé dans les champs aurifères pour signifier la conclusion d'un échange, ou encore « *real gold* » –, ou encore de l'expression « *jin gum* », qui signifierait « vrai » « authentique ». La présence chinoise dans les origines d'une identité australienne est donc bel et bien réelle, et les révisions de l'Histoire ont permis de réhabiliter son rôle, comme l'illustre la création du

¹⁶⁸ Lars Jensen. « From European Satellite to Asian Backwater ». *Contemporary Issues... Op. Cit.*, p. 162.

¹⁶⁹ Ce terme était aussi employé au XIX^e pour parler des immigrants venus de Chine aux États-Unis et au Canada.

¹⁷⁰ John Moloney. *Ned Kelly*. 1980. Melbourne: Melbourne University Press, 2001, p. 36. Peter Carey relate lui aussi l'événement dans son ouvrage de fiction sur Ned Kelly : Peter Carey. *True History of the Kelly Gang*. 2000. London: Faber and Faber, 2011, pp. 117-119. Dans ce roman, Carey joue avec la notion d'authenticité de l'Histoire dès son premier contact avec le lecteur : le titre. Celui-ci annonce que le roman va s'amuser à essayer de relater une histoire « vraie ». Pour cela, il s'appuie sur des archives de la fictive bibliothèque municipale de Melbourne (la ville de Melbourne ayant en réalité une bibliothèque nationale), où l'auteur/narrateur aurait eu accès à la lettre de Jerilderie que Kelly aurait écrite (et qui est conservée à la Bibliothèque Nationale du Victoria, elle bien réelle). La forme générale des chapitres du roman imite la consultation d'archives. En effet, chaque chapitre est en fait un « *parcel* », à la fois morceau de vie et paquet dont la description minutieuse de l'aspect matériel du support (dimensions, nombre de pages, matière, tâches éventuelles, illustrations etc.) vise à légitimer le contenu de la narration. Il n'en reste pas moins que le narrateur parlant à la première personne reste une version fictionnalisée de Ned Kelly, aussi prétendument « vraie » puisse-t-elle être.

¹⁷¹ Ian Jones. *Ned Kelly: A Short Life*. Melbourne: Lothian, 1996, p. 87.

musée « Golden Dragon » à Bendigo, Victoria, ouvert en 1991 afin de « renseigner, interpréter et préserver l'héritage chinois en Australie »¹⁷².

Lors des ruées vers l'or, une population migrante arrivant de Chine s'installe en Australie dans les régions aurifères. On a tendance à surestimer le nombre de Chinois ou Asiatiques arrivés à cette période – d'autant plus que leur présence n'a été que temporaire car la plupart d'entre eux sont repartis une fois enrichis. Motivé par des préoccupations économiques, un fort sentiment de sinophobie se fait ressentir à cette époque, allié à un besoin de renforcer la cohésion nationale face à cette présence étrangère très vite vécue comme une « menace » : « The [nationalist] sentiment was sharpened and made much more self-conscious by the crude “racism” which became more and more marked from the time of the anti-Chinese agitations on the diggings »¹⁷³. La plus importante de ces « agitations » reste les Émeutes de Lambing Flat (« *Lambing Flat Riots* ») de 1860-1861. Après avoir mené différentes campagnes de manifestations et d'intimidation, la violence de ces actions atteint son point culminant pendant la nuit du 30 juin 1861, quand des mineurs d'origine européenne attaquent des groupes de mineurs chinois, saccagent leur campement et pillèrent leurs possessions. Ces événements entraînèrent l'adoption de législations visant à limiter l'immigration des Chinois. Les campagnes menées contre les Chinois, à travers les nombreux clichés et stéréotypes racistes véhiculés par les journaux, attestent de cette sinophobie qui perdurera après la fédération. De nombreuses caricatures ont ainsi été publiées au XIX^e siècle, dont la célèbre *Mongolian Octopus* de Phil May¹⁷⁴ qui se retrouve dans les pages du *Bulletin* le 21 août 1886. Cette pieuvre chinoise apporte vices et maladies avec elle, prête à contaminer les Australiens qu'elle tient dans ses tentacules, voler leurs femmes et dévergondier les mœurs des populations. Les Asiatiques, tous rangés sous le terme générique de « Chinois » dans la plupart des cas, présentaient toujours les mêmes caractéristiques dans l'imaginaire sinophobe de l'époque, généralement associées au corps et à ses impuretés ou maladies :

After their arrival in Australia in significant numbers as indentured laborers in the late 1840s, the Chinese were habitually represented as literal or figurative carriers of disease, in particular leprosy, smallpox and syphilis. Some believed that their “yellow” skins indicated jaundice. But often Chinese were simply seen as “dirty” or “unclean”, like a repellent substance whose adhesion to the skin would blur the

¹⁷² « The museum opened in 1991 to document, interpret and preserve the Chinese heritage in Australia ». Disponible sur: <<http://www.goldendragonmuseum.org>> (Dernière consultation le 12 mai 2013).

¹⁷³ Russell Ward. *The Australian... Op. cit.*, p. 193.

¹⁷⁴ Phil May. « The Mongolian Octopus: His Grip on Australia ». *The Bulletin* 21 August 1886: n. pag. Disponible sur: <http://digitalscholarship.unlv.edu/cola_ug_research/posters/great-migrations/1/> (Dernière consultation le 10 mai 2013). Voir annexe 1.

boundary between self and other. Perhaps it was the Chinese market gardeners' practice of using human excrement for fertiliser that in part motivated a barrage of scatological terms as though, like the excremental, they were abject, a category of matter that is produced by and yet does not belong to the body¹⁷⁵.

Un imaginaire animalier allant de la pieuvre aux rongeurs, en passant par les singes, les insectes ou les dragons, leur était associé afin de souligner leur dégénérescence, leurs appétits et vices jugés immoraux. Ces critiques à l'encontre des comportements des immigrants asiatiques sont assez paradoxales puisqu'une partie des mineurs d'origine européenne ou américaine présentaient aussi des mœurs diluées dans l'alcool, l'opium, les maisons closes et le jeu.

Une autre métaphore qui est, elle, toujours présente dans les peurs contemporaines, est celle de l'invasion, souvent déguisée derrière un champ sémantique de la catastrophe climatique : « But above all from the mid-nineteenth century to the fantasies of today's white racists, the Chinese have been figured as floods, swamps, tides and swarms, as a form of fluidity lacking internal differentiation, as a vague menace »¹⁷⁶. Cette peur inhérente de l'agression physique des frontières peut être expliquée par le positionnement géographique de l'Australie aux antipodes, et par là même isolé de la Grande-Bretagne, mais aussi par la grande taille de son continent, difficile à « protéger » en cas d'attaque réelle. Le danger d'incursion ressenti était particulièrement fort vis-à-vis du « péril jaune ». Il faut rappeler que l'histoire de l'Australie est fondée sur une invasion territoriale inscrite dans l'impérialisme britannique, qui peut être lue comme une appropriation de terres et une expulsion – voire une extermination partielle – des populations endémiques. Timothy Kendall explique comment la peur de l'invasion a changé de cible au cours de l'histoire australienne tout en gardant la même force¹⁷⁷ :

Despite the fact that Australia's territorial sovereignty has only been directly threatened once in over two hundred years, Australians have long considered themselves vulnerable to invasion. Who it is that has been considered to threaten Australia's physical and political sovereignty, or racial and cultural homogeneity, has shifted constantly – from the French, Germans, Russians and Chinese (late in the nineteenth century) – to the Japanese (early in the twentieth century) – to the Chinese, Vietnamese and Indonesians (in the second half of the twentieth century). At other moments, the threat is considered to have come, not from specific nations, but from communists, migrants, Muslims, “boat people” or even “tiger

¹⁷⁵ Charles Ferrall. « An Introduction to Australasian Orientalism ». *East by South... Op. cit.*, p. 9.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷⁷ La citation qui suit est particulièrement longue mais n'a pas été coupée afin de garder l'intégrité de la réflexion.

economies”. The form that the invasion has been anticipated to take has ranged from physical attack, to uncontrolled migration, to ideological subversion and economic competition. The alleged motives for territorial acquisition have been equally numerous. It has been held that the countries to the north have looked upon Australia’s vast lands and agricultural and mineral resources as a means of alleviating poverty and over-population. At other moments, Australia has been considered attractive for its strategic location. This list of potential aggressors, their assumed motives and means of invasion, adds force to the suggestion that the fear of invasion has never been isolated, arbitrary or new but has developed into the most enduring and renewable of all national anxieties¹⁷⁸.

Les législations passées dans les différents états – dès 1855 pour l’état de Victoria – afin d’essayer de contrôler l’arrivée des Chinois dénotent une volonté de se prémunir d’une invasion éventuelle afin de préserver une majorité « blanche » sur le sol australien.

L’angoisse de l’invasion chinoise peut aussi s’expliquer par les faiblesses inhérentes à la structure de la société australienne de l’époque. Les colonies n’étaient pas encore fédérées, présentant des différences entre les législations, ce qui attisait la peur de se retrouver en infériorité numérique. La méconnaissance des mœurs asiatiques, alliée au manque numérique de femmes et à l’importation d’opium, rendaient la moralité des Chinois suspecte. Parmi les autres caractéristiques stéréotypiques qui leur étaient associées, leur éthique du travail et leur endurance faisaient d’eux des compétiteurs économiques, ce qui exacerbait peut-être aussi un sentiment d’infériorité face à une civilisation ancienne et culturellement reconnue/à la culture établie et solide.

Il pourrait sembler étrange que l’Asie au sens large puisse créer de telles phobies chez ses voisins australiens, mais ce paradoxe trouve ses origines dans le positionnement de l’Australie dans le monde. Malgré sa proximité géographique avec la Chine, la place que l’Australie tenait dans l’Empire britannique primait sur sa réalité géographique. Martine Piquet va même jusqu’à argumenter que « [l]a xénophobie endémique australienne [...] semble plutôt avoir reposé sur un mélange ambigu de sentiment de supériorité tout britannique, de complexe colonial et d’angoisse liée à l’isolement »¹⁷⁹. Ainsi s’y ajouterait un sentiment de supériorité qui aurait faussé les relations sino-australiennes. De manière plus générale, sa place dans l’Empire britannique lui conférait un regard européen sur ses voisins, et les représentations qui leurs sont attachées. L’Asie était donc l’Extrême-Orient, et amenait avec elle ses mystères exotiques – nous reviendrons sur la notion d’exotisme ultérieurement.

¹⁷⁸ Timothy Kendall. « Using the Past to Serve the Present: Renewing Australia’s Invasion Anxiety ». *East by South... Op. cit.*, pp. 110-111.

¹⁷⁹ Martine Piquet. *Australie plurielle... Op. cit.*, p. 12.

Un sentiment double se présente alors, oscillant entre attrait et rejet, ambivalence qui se retrouvera tout au long de ses relations avec les pays asiatiques.

Dans cette continuité, la politique multiculturelle a eu pour effet d'ouvrir les frontières australiennes aux populations asiatiques. Cette ouverture s'inscrit dans une trajectoire déjà commencée dans les politiques d'après guerre. Ainsi fut mis en place, sous le ministre des affaires étrangères Spender dans les années 1950, le Plan de Colombo (*Colombo Plan*). Il visait à aider les pays sous-développés d'Asie du Sud et du Sud-Est dans le cadre de programmes d'échanges qui permirent « à quelque 21000 étudiants asiatiques de fréquenter les universités australiennes »¹⁸⁰ : « They were only visitors, but the gesture of racial goodwill involved, even if patronizing, seemed to make a symbolic dent in the White Australia Policy »¹⁸¹. Pons précise que même si « ces contacts généralement positifs avaient contribué à réduire un peu les préjugés [...], les partis politiques, victimes sans doute d'autres pesanteurs, évoluaient plus lentement que l'opinion publique »¹⁸².

Après ce premier pas en avant – ou plutôt vers le Nord – plusieurs événements vont amener l'Australie à reconsidérer son positionnement par rapport à ce que les Australiens appelaient eux aussi l'Extrême-Orient (« *Far East* ») – qui, pour l'Australie, est plus justement le « Proche Septentrion » (« *Near North* »¹⁸³). Tout d'abord, le détachement engagé par la Grande-Bretagne, puis celui des États-Unis concernant leur retrait de la zone Pacifique, obligent l'Australie à se positionner par elle-même dans ce grand océan. S'ajoute la fin de la Politique d'une Australie Blanche, qui entraîne une augmentation de l'immigration en provenance de l'Asie. Whitlam reconnaît alors la République Populaire de Chine en 1972 et l'Australie redéfinit sa position dans l'ère pacifique en général :

L'Australie admit enfin qu'elle ne pouvait plus faire semblant d'ignorer ses voisins. [...] L'Australie dut rassurer ses petits voisins, et réaffirmer qu'elle n'avait aucune visée impérialiste sur la région, sans cacher pour autant qu'elle se considérait en quelque sorte comme « *primum inter pares* », et que sa puissance économique lui conférait des responsabilités particulières vis-à-vis de ses voisins¹⁸⁴.

La prise de position australienne dans le Pacifique n'avait donc pas de visée impérialiste à proprement parler – pas de mission civilisatrice ou évangélique –, mais s'appliquait seulement à protéger ses frontières pour garantir sa sécurité, et obtenir les intérêts économiques d'un lien

¹⁸⁰ Xavier Pons. *Le Multiculturalisme...* *Op. cit.*, p. 96.

¹⁸¹ John Rickard. *Australia: A Cultural History*. 1988. London, New York: Longman, 1996, p. 230.

¹⁸² Xavier Pons. *Le Multiculturalisme...* *Op. cit.*, p. 96.

¹⁸³ Ouyang Yu. « How Post Are They Colonial ». *East by South...* *Op. cit.*, p. 244.

¹⁸⁴ Xavier Pons. *Le Géant du Pacifique*. Paris : Economica, 1988, pp. 15-17.

plus rapproché avec les pays voisins – et particulièrement avec l'économie asiatique et son pouvoir croissant sur la scène internationale¹⁸⁵ :

The rising global importance of East and South-East Asia in the last decades of the twentieth century has been of particular significance to Australia, especially in economic terms. In this context governments have greatly welcomed the role of Asian migrants within Australia, who are seen as human assets providing the contacts, linguistic skills and cultural knowledge to promote Australia's (primarily economic) "integration with Asia". [...] In other words, for Australia the globalization of the world economy has primarily meant an "Asianization"¹⁸⁶.

À l'importance des échanges économiques avec l'Asie s'ajoutent les quelques 40 000 migrants arrivés après les manifestations de la place Tian'anmen de 1989¹⁸⁷.

Pourtant, on peut souligner qu'avant même ce renouveau des relations avec l'Asie, l'histoire ne manque pas d'exemples de personnes envisageant l'avenir de l'Australie tourné vers l'Asie. Alison Broinowski rappelle que James Mario Matra en faisait déjà mention en 1783 dans sa proposition de colonisation de la Nouvelle Galles du Sud, qu'Edward Gibbon Wakefield présentait en 1829 l'Australie comme un pays idéalement positionné pour traiter avec l'Asie en termes économiques, et qu'en 1877, le romancier Marcus Clarke voyait dans l'Australasie l'endroit propice à la production du meilleur des civilisations tropicales et méditerranéennes¹⁸⁸.

Les aspects économiques et humains ont donc permis une ouverture des frontières nationales vers les pays du continent asiatique, dont l'impact se retrouve, lui aussi, dans la littérature. Dans un premier temps, la prise de conscience de la proximité de l'Asie et des intérêts communs à créer entre les deux régions amènent les écrivains australiens à se tourner vers ce continent encore « mystérieux » : « This new awareness of the importance of Asia in general, and of China in particular, was reflected in the rise of "Asian writing" in the late 1970s and early 1980s, in which Australian writers began consciously looking to Asia for new meanings and spiritual inspiration »¹⁸⁹. Les écrits de ces auteurs, comme *Across the Sea Wall* (1965) ou *The Year of Living Dangerously* (1978) de Christopher Kock, *The Ivory Swing*

¹⁸⁵ Bruce Bennett. *An Australian Compass: Essays on Place and Direction in Australian Literature*. South Fremantle, W.A.: Fremantle Arts Centre Press, 1991, p. 176.

¹⁸⁶ Ien Ang. *On Not Speaking... Op. cit.*, p. 133.

¹⁸⁷ Wenche Ommundsen. « Birds of Passage? The New Generation of Chinese-Australian Writers ». *Alter/Asians... Op. cit.*, p. 89.

¹⁸⁸ Alison Broinowski. *The Yellow Lady: Australian Impressions of Asia*. Melbourne: Oxford University Press, 1992, p. 3.

¹⁸⁹ Ouyang Yu. « How Post Are They Colonial ». *East by South... Op. cit.*, p. 243. Il nous semble intéressant de souligner que l'emploi du terme « spiritual inspiration » montre que cet intérêt se fondait encore sur des réflexions orientalistes.

(1982) de Janette Turner Hospital, ou encore *Monkeys in the Dark* (1980) ou *Turtle Beach* (1981) de Blanche d'Alpuget utilisent l'Asie comme espace où leurs fictions se déroulent. Brooks analyse ce qui oriente ce mouvement vers l'Asie :

the majority of these texts not merely uses the Chinese, Southeast Asian [...] *setting*, but shows this setting, or the society of this setting, at a moment of particular, political *crisis* [...]. [They are] correlatives, projections, reflections, externally, of a crisis within the protagonists of the novels concerned: more specifically, of the crises of knowing and seeing, and confidence in one's abilities to do these things, brought about by the trans-cultural experiences involved¹⁹⁰.

On voit alors se créer les prémices d'une littérature multiculturelle, qui vise à prendre en compte la présence de la pluralité des influences qui composent la société australienne. Les échanges trans-culturels permettent de nourrir les imaginaires tout en apportant une réflexion plus générale sur soi-même dans le transfert opéré.

Toutefois, bien que permettant une ouverture sur l'Asie dans une volonté de découverte ou d'échange, ces romans alimentent en partie les stéréotypes et clichés associés à l'Asie, tels que les déviances sexuelles, la quête de mystère, la recherche d'exotisme¹⁹¹, ou comme le résume Ouyang Yu : « three standard commodities – mystery, politics and sex »¹⁹². Les personnages asiatiques ne sont pas nécessairement tous stéréotypés, ce qui montre une avancée dans le traitement de l'Autre, pourtant on peut regretter que certains personnages manquent de relief et de crédibilité : « few are complex, fully developed characters. Some are surrogate westerners. Several remain enigmas »¹⁹³. Vernay propose même une lecture sexualisante de ces romans : « Résultant d'une perception phallogocentrique du monde qui répond aux fantasmes des sociétés patriarcales, la représentation de l'Asie – lieu de toutes les obsessions et perversions – est celle d'un vaste gynécée qui attend de se faire dominer par la virilité des Occidentaux hyperactifs [...] et très portés sur la chose »¹⁹⁴. Ouyang Yu brosse lui

¹⁹⁰ David Brooks. « Sheherazade: The Search for Story: Recent Australian Fiction Set in China and South-East Asia ». *Southerly* 59.3-4 (1999): 231.

¹⁹¹ Nous rappellerons que l'exotisme est une forme d'ethnocentrisme qui vise à sélectionner les images que l'on associe et transmet d'une autre culture concernant sa différence : « The other culture is appreciated exclusively in terms of its strangeness; it is reduced to the aspects wherein it differs from the domestic standard. As a result, exoticism will foreground and privilege the saliently different ("exotic") aspects, pin a society down to its local colour and its picturesque elements ». Joep Leerssen. « Exoticism ». *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Manfred Beller, and Joep Leerssen, eds. Amsterdam, New York: Rodopi, 2007, p. 325.

¹⁹² Ouyang Yu. « The Ultimate Other: Recent Representation of Chinese in Australian Fiction, 1988-1994 ». *Tirra Lirra: The Quarterly Magazine for the Yarra Valley* 6.2-3 (1995-1996): 43.

¹⁹³ Alison Broinowski. *The Yellow Lady... Op. cit.*, p. 185.

¹⁹⁴ Jean-François Vernay. *Panorama du roman australien des origines à nos jours 1831-2007*. Paris : Hermann Éditeurs, 2009, p. 116.

aussi un tableau fort peu optimiste de la situation :

the image of Asia, and of China, for that matter, has been swinging between fear and admiration ever since the late nineteenth century. What is different now is that the pendulum of Orientalism¹⁹⁵ has swung back towards admiration with the now fashionable interest, for example, in the spirituality of Asian cultures. In contemporary Australian writing about Asia, representations of the Chinese are arguably new variations of old stereotypes¹⁹⁶.

Il nous semble légitime de nous demander jusqu'à quel degré ces écrits sont complices d'une forme de néo-orientalisme qui maintient en place des stéréotypes sans cesse réaffirmés.

Néanmoins, nous pouvons noter une réelle tentative de raconter l'Autre avec un regard et des mots justes, comme l'atteste la présence de nombreux romans mêlant les points de vue, proposant une vision critique des attitudes colonisatrices, questionnant la qualité des échanges politiques et culturels entre l'Australie et ses voisins. Dans cette veine se trouvent *The Custodians* (1997) ou *Avenue of Eternal Peace* (1989) de Nicholas Jose, *Beachmasters* (1985) de Thea Astley, *The Ancestor Game* (1992) d'Alex Miller, *Concertinas* (1988) de Trevor Shearston. Pour autant, jusqu'à quel point peut-on imaginer un détachement complet des stéréotypes ? Ouyang Yu montre que, malgré de nombreux efforts – et de belles réussites –, le dépassement des stéréotypes reste difficile. Il analyse par exemple *Avenue of Eternal Peace*, dans lequel Nicholas Jose a réussi à maintenir son personnage Jin Juan éloignée des stéréotypes de la femme chinoise. Pourtant Ouyang précise : « When it comes to sex, she is again the mysterious Oriental lady who fascinates the Westerner »¹⁹⁷. Le roman compare en effet la relation qu'elle partage avec le Docteur Wally à un équilibre entre le yin et le yang, entre passivité féminine et masculinité active. En revanche, Ouyang Yu semble noter un réel changement dans *The Ancestor Game* d'Alex Miller : « The image of the Chinese has transcended the mere physical description of racial and cultural particularities to become something so metaphysical, so philosophical, that the Other disappears to give place to the idea of infinite boundary crossings »¹⁹⁸. David Brooks synthétise l'impasse dont il semble difficile de sortir :

Although, mentally and physically, one might travel extensively through, and even set one's fictions in, such non-Australian locations – and albeit that these locations,

¹⁹⁵ Nous reviendrons sur la définition de ce concept plus loin dans ce chapitre, à la page 55.

¹⁹⁶ Ouyang Yu. « How Post Are They Colonial ». *East by South... Op. cit.*, pp. 244-245.

¹⁹⁷ Ouyang Yu. « The Ultimate Other: Recent Representation of Chinese in Australian Fiction, 1988-1994 ». *Op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 44.

providing so stark contrast to one's normal surroundings, show one's self to oneself more clearly and extensively than one might be used to seeing it – it seems one can rarely if ever see past that self or the projections that that self casts¹⁹⁹.

Cette remarque souligne le paradoxe inhérent au rapport avec l'Autre – ici l'entité floue qu'est l'« Asie » – que l'on retrouve dans l'imaginaire australien :

Sinophobia and sinophilia have always been twins. [...] China was the “other” onto which white insecurities were projected and against which white identity was affirmed; but it was also the exotic locale through which the mechanised or desiccated modern self could be renewed²⁰⁰.

D'un côté, on observe un attrait qui permet de satisfaire une curiosité tout en offrant un renouveau à la fois économique et spirituel (à travers la découverte d'un héritage culturel riche et ancien qui semble faire partie des intérêts de l'homme moderne). D'un autre côté, on retrouve la peur inhérente de l'Autre, de sa supposée supériorité – numérique, économique, culturelle (peur qui a changé de localisation et de visage en fonction de l'histoire). La littérature continue, elle aussi, d'hésiter entre le désir de la connaissance de l'Autre et l'intégration, et les peurs que l'on retrouve dans des clichés tenaces. On peut reconnaître ce phénomène dans l'emploi même des œuvres littéraires par la critique. Alison Broinowski cite dans son ouvrage le poème de Kipling « The Ballad of East and West » afin de souligner le positionnement fermement occidental de l'Australie. Pour autant, elle n'en cite que les deux premiers vers, alors que les deux vers suivants offrent un tout autre éclairage :

Oh East is East, and West is West, and never the twain shall meet
Till Earth and Sky stand presently at God's great Judgment Seat;
But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth,
When two strong men stand face to face, tho' they come from the ends of the
earth²⁰¹!

L'Australie contemporaine est tiraillée entre ses affiliations culturelles, ses désirs économiques, sa position géographique, ses orientations politiques et sa composition sociale. Bruce Bennett rappelle que ses voisins du Pacifique pensent qu'elle définir plus clairement son positionnement, comme le met en évidence le discours de l'ancien Premier Ministre

¹⁹⁹ David Brooks. « Sheherazade: The Search for Story: Recent Australian Fiction Set in China and South-East Asia ». *Op. cit.*, p. 228.

²⁰⁰ Charles Ferrall. « An Introduction to Australasian Orientalism ». *East by South... Op. cit.*, pp. 15-16.

²⁰¹ *The Kipling Society*. Poème « The Ballad of East and West ». Disponible sur: <http://www.kipling.org.uk/poems_eastwest.htm> (Dernière consultation le 4 juin 2013).

malaisien Mahathir Mohamad : « “Australia must decide whether it is Europe or America or it is Asia” – a triangulated set of options that would be rejected by most Australians »²⁰². Sans parler de choisir entre ses liens géopolitiques, l’Australie peut réussir à intégrer à son quotidien et à son imaginaire national la présence des influences extérieures qui l’entourent. Pourtant, la vision qu’elle entretient de l’Asie de nos jours reste malgré tout déformée :

While contact with Asia had certainly widened the vision of Australian artists, the young of the 1980s and 1990s were bombarded with images from the small, rectangular screen, which could still be as Orientalist as any in the past. When Geoff Lowe asked adult students to paint “Asians” as part of his work *Wall of Vietnam*, he found, even in the late 1980s, that their images alternated between Asians as “sage, wise, more civilized”, and Asians as “dirty, coloured, with no respect for human life”²⁰³.

La littérature multiculturelle rend compte de cette tension. Après cette première tentative de rencontre avec l’Asie, c’est finalement avec l’arrivée sur la scène littéraire australienne des écrivains dits « asiatiques-australiens » que les approches les plus complexes de l’Asie sont proposées. Il faut noter que leur apparition tardive peut être due à différents facteurs, tels que « la priorité inévitablement donnée aux problèmes matériels (recherche d’un logement, d’un emploi, etc.) », « les difficultés linguistiques, qui interdisent l’accès à l’écriture » ou encore « le manque d’intérêt de l’Australie à l’égard de ce que les immigrés avaient à dire, qui dissuadait les éditeurs de publier des textes jugés trop “marginaux” »²⁰⁴ jusqu’alors. Certains de ces écrivains publient afin de rendre compte de l’expérience de migration, de la difficulté d’adaptation dans le pays d’accueil, mais aussi d’une recherche nostalgique d’un pays quitté et d’un héritage culturel à conserver²⁰⁵, dans la veine des auteurs multiculturels d’autres origines que nous avons cités antérieurement. D’autres proposent un regard conscient et critique des mécanismes à l’œuvre dans l’assimilation à la catégorie « écriture asiatique-australienne » (*Asian-Australian writing*), tels les auteurs Brian Castro, William Yang, Ding Xiaoqi, Chao Sheng, Lillian Ng, Fang Xingshu, et Ouyang Yu. Comme déjà esquissé plus tôt, Ouyang Yu est très acerbe dans ses critiques envers l’exostime commercial des écrits publiés en Australie, ce que Wenche Ommundsen ne manque pas de

²⁰² Extrait du discours de Mohamad lors du forum « ADEAN business forum », octobre 2003. Cité dans : Bruce Bennett. « The Ground We Stand On ». *Beyond Good and Evil? Essays on the Literature and Culture of the Asia-Pacific Region*. Dennis Haskell, Megan McKinlay, and Pamina Rich, eds. Crawley: University of Western Australia Press, 2005, p. 33.

²⁰³ Alison Broinowski. *The Yellow Lady... Op. cit.*, p. 159.

²⁰⁴ Xavier Pons. *Le Multiculturalisme... Op. cit.*, p. 322.

²⁰⁵ On peut citer par exemple les écrivains Don’o Kim, Nam Le, Fang Wiangshu, Clara Law, Beth Yahp, Ee Tiang, Arlene Chai.

qualifier de « désespoir »²⁰⁶. Plus amères encore sont ses réflexions sur l'intégration des Chinois dans la société australienne, et particulièrement dans le domaine culturel. Selon lui, les Chinois sont cantonnés à leur apport économique avant toute autre considération, comme il le précise dans cet article :

Consciously or unconsciously, one is reminded of one's unwelcomeness as the *other* every now and again. The embrace of Chinese as economically beneficial and the rejection of them as culturally unassimilable and potentially subversive creates a tension. I began seriously questioning what it meant to me to be a Chinese trying to be English or Australian in an essentially European culture. Where is the way out for people such as me? Is our future predetermined to be Chinese no matter how long we reside overseas? Are we a people whose only merit is our ability to make money²⁰⁷?

Sa poésie reflète également ce paradoxe : la politique multiculturelle, aussi ouverte soit-elle, ne permet pas d'effacer le sentiment d'isolement, d'étrangeté, que les migrants ressentent :

It is too late already when he realizes
that the land he comes to does not welcome him
He supposes he has come to freedom
well catered for all basic instincts
He has thought wouldn't it be nice if
I meet everybody and tell them about my place [...] until he keeps reminding himself to forget these things because in this kangaroo land no one cares [...] he is caught between going back and staying on neither has any attraction for him [...] and becomes solitary again being neither²⁰⁸.

La construction de ce poème reflète le positionnement double auquel le migrant doit faire face : à la fois « he » et « I », le narrateur est et se voit être. Les unités lexicales associées à l'espoir d'une vie meilleure – « freedom », « well catered », « nice » – s'opposent au désintérêt que lui porte de cette terre qui « ne l'accueille pas » et le maintient dans sa solitude d'aliéné, « d'entre deux ». En plus de représenter cette expérience de la migration, le regard que porte le narrateur sur son pays de « non-accueil » renverse l'ordre des pouvoirs – puisque c'est généralement envers les immigrants que les stéréotypes sont produits dans la littérature –

²⁰⁶ « He also voices his despair at the superficiality of the cultural images served up for popular consumption ». Wenche Ommundsen. « Birds of Passage? The New Generation of Chinese-Australian Writers ». *Alter/Asians...* *Op. cit.*, p. 95.

²⁰⁷ Ouyang Yu. « Lost in the translation ». *Op. cit.*, p. 10.

²⁰⁸ Ouyang Yu. « The Solitary Chinese ». *Moon Over Melbourne and Other Poems*. Exeter, U.K.: Shearsman Books, 2005, pp. 32-33.

en utilisant un cliché représentatif de l’Australie plutôt que de citer son nom : « kangaroo land ». L’Australie est alors un pays qui n’a pas de nom et se définit seulement par son animalité. Ce poème est très proche de la forme que pourrait prendre un essai ou une nouvelle de par sa versification libre, ses phrases grammaticalement correctes et complètes bien que segmentées pour leur donner l’aspect de vers. Le registre employé est épuré. La forme de ce poème pourrait bien être une métaphore du sujet qu’il expose : la multiplicité de l’identité face à la migration et la solitude intrinsèque du migrant. Ce poème semble chercher à imiter formellement les codes de la poésie sans pour autant parvenir à y trouver sa place. Il est finalement « seul » face aux autres poèmes auquel il cherche à s’associer sans réellement y arriver, tout en n’appartenant pas non plus à la prose d’un langage quotidien. Les mots sont donc eux aussi pris « entre deux », entre prose et poésie. Il convient à présent de se demander où se situe Brian Castro parmi la multiplicité des voix qui retentissent sur la scène littéraire australienne.

Une écriture multiculturelle ?

On peut donc voir que la littérature multiculturelle australienne est une catégorie aux contours poreux, et que la nature éclectique des voix et approches qui la constituent en rendent la définition difficile. Peut-on alors avancer que Brian Castro soit un écrivain multiculturel ? voire plus précisément un auteur asiatique-australien ? Pour cela, nous proposons de nous pencher sur un roman qui nous semble représentatif de la littérature multiculturelle australienne d’ancrage plus particulièrement asiatique-australien afin d’en relever les caractéristiques et de les confronter aux romans de Brian Castro. Notre choix se porte sur l’écrivain d’origine coréenne Don’o Kim²⁰⁹ et a été motivé par plusieurs raisons. La plus évidente de toutes est qu’il classifié parmi les écrivains « asiatiques-australiens », catégorie à laquelle les critiques associent généralement Castro. Don’o Kim était d’origine coréenne, et ne pas opter pour un écrivain d’origine chinoise permettra de souligner une tendance qui traverse le rapport entre l’Occident et les pays asiatiques, à savoir une disposition à l’indifférenciation des nationalités asiatiques entre elles. Cet auteur nous semble aussi pertinent en ce qu’il est l’un des premiers auteurs d’origine asiatique à avoir été publié

²⁰⁹ Nous emploierons cette orthographe de son nom par souci de cohérence avec l’édition de *The Chinaman* utilisée. Pour autant, on peut trouver son nom et prénom orthographiés D’Ono Kim ou Don O’Kim.

en Australie²¹⁰ ; Castro a ainsi eu accès à ses romans avant de commencer à écrire, ce qui nous permettra en même temps de montrer en quoi l'écriture de Castro s'émancipe de cette catégorie littéraire. Nous choisirons d'ailleurs le roman *The Chinaman*, publié en 1984, donc quelques années avant *Birds of Passage*, le premier roman de Brian Castro.

*The Chinaman*²¹¹ raconte l'expérience que fait Joe, le personnage principal, à bord d'un yacht qui l'amène à découvrir la Grande Barrière de Corail, parmi un équipage réduit mais représentatif d'un microcosme sociétal. Le premier aspect caractéristique du roman multiculturel est de mettre en avant des personnages d'origine étrangère dans un contexte de vie australien. Ici, le roman se focalise sur Jo-bu, un étudiant japonais, dont ce prénom n'est cité qu'une fois (TC 12), puisque les gens qui l'entourent l'appellent Joe, version « anglicisée » de son prénom. Dès ce constat, on comprend que ce sont ses relations aux autres et leur impact sur son identité²¹² qui sont présentés, thématique qui traverse la littérature multiculturelle suivant des modes différents en fonction des romans. Dans *The Chinaman*, le temps du récit n'est pas chronologique puisque le roman ouvre sur le moment de crise où l'on apprend que Godfrey – le propriétaire du bateau – est mort²¹³, moment qui n'arrive en fait qu'au début du troisième tiers du roman en termes de récit. Pourtant, la chronologie n'est pas perturbée pendant le reste du roman, puisqu'une fois le passage anticipé rencontré dans le récit chronologique, l'histoire continue ; ce qui n'est pas le cas dans les

²¹⁰ Né en Corée en 1938, Don'o Kim arrive en Australie en 1961. Son premier roman, *My Name is Tian*, a été publié en 1968, suivi par *Password: A Political Intrigue* en 1974, et *The Chinaman* en 1984. Il est décédé en 2013.

²¹¹ Par souci de clarté de lecture, les références aux pages de ce roman seront faites au fil du texte, abrégées sous la forme « TC » suivi du numéro de page correspondant à l'édition suivante : Don'o Kim. *The Chinaman*. Sydney: Hale & Iremonger, 1984.

²¹² Le terme « identité » a pour racine le mot latin « idem », ce qui sous-entend un rapport de ressemblance avec quelque chose d'assez stable pour servir de référence. Dès le départ, un problème majeur se pose, puisque l'identité n'est pas diachronique mais bel et bien évolutive en fonction de nombreux paramètres : « We know from our everyday experience that what we call “me” or “I” is not the same in every situation: that we are changing from day to day. Yet there is something we “recognise” in ourselves and in others which we call “me” and “you” and “them”. In other words, we are all constantly changing but this changing illusion is precisely what we see as real and concrete about ourselves and others. And this seeing is both a social and a psychological process. Identity then is an enigma which, by its very nature, defies a precise definition. [...] Identity, then, is simultaneously subjective and social, and is constituted in and through culture ». Avtar Brah. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. 1996. London, New York: Routledge, 1998, pp. 20-21.

Suivant cette citation, l'identité serait toujours évolutive puisqu'elle dépend à la fois de notre regard sur nous-mêmes pris dans sa singularité, mais aussi dans son rapport à « une communauté par rapport à laquelle il peut s'identifier se concevoir, dans une certaine mesure, “identique” à d'autres » (Carine Vuillequez. « L'identité accessoire dans les nouvelles de Juan Jose Millas et Javier Tomeo ». *L'Identité et ses frontières : Approches croisées d'un malaise contemporain*. Marianne Beauviche, ed. Avignon : Imprimerie de l'Université d'Avignon, 2007, p. 183), tout en prenant en compte le regard porté par les autres, qui est, lui aussi, subjectivement déterminé par leur bagage culturel.

²¹³ Ce qui s'avère être faux, mais il a bel et bien fait une attaque dont la nature n'est pas précisée, et il en reste privé de la parole et léthargique jusqu'à la fin du roman.

romans de Castro, qui poussent la perturbation temporelle à son paroxysme en mélangeant les épisodes narrés, tout en faisant se chevaucher des époques différentes²¹⁴. La majeure partie du récit est donc faite sous la forme d'un flash-back, suivi d'une reprise de la narration. La particularité de ce roman est d'enchâsser à la narration des bribes de lecture faites par Joe d'un journal écrit par un prince chinois fictif, « *The Death of a Princeling* » (TC 30), publié de manière posthume. Le narrateur extradiégétique cède donc la parole au récit à la première personne du prince, stratégie visant à donner un caractère authentique au témoignage du prince Lee. Cette auto-réflexivité de la narration se reflète dans le rôle de ces passages, qui oscillent entre réflexion théorique et moralisatrice sur l'expérience de déracinement vécue par cet immigrant confronté à une nouvelle culture. Pourtant, cette technique auto-réflexive, qui n'est pas une innovation stylistique, se cantonne au message qu'elle cherche à transmettre et ne vise pas à déstabiliser l'expérience de lecture – ce qui, nous le verrons, n'est pas le cas dans l'écriture de Brian Castro, où les techniques de déstabilisation foisonnent.

Le roman multiculturel n'est donc pas forcément un roman expérimental, mais a pour fonction d'amener une réflexion sur les relations entre les cultures mises en contact dans le souci de « mieux vivre ensemble ». Cet aspect se retrouve d'ailleurs dans la structure de *The Chinaman*. De nombreuses coupures apparaissent suite à des dialogues, laissant les conversations en suspens et reprenant la narration sur tout autre chose. Cette technique entrave la linéarité de la lecture et amène le lecteur à se questionner sur les paroles qui ont été échangées. Ces silences visent à donner une place au lecteur tout en lui soulignant les questions qu'il doit se poser par ce système de balisage. On voit par exemple à la page 75 une brève conversation entre Vic – avec qui Joe a des relations complexes à cause des remarques racistes que Vic profère continuellement, et sur lesquelles nous reviendrons – et Béatrice – sa compagne, qui est, elle, proche de Joe et prend sa défense. Dans ce passage, Joe a pêché un « chinaman », un poisson venimeux, et Vic lui a crié de le tuer : « “Kill him! Kill him, that's a Chinaman!” » (TC 75). La réponse de Joe montre en quoi les mots de Vic, soutendus par l'émotion liée au danger, l'ont blessé : « “Quite an appropriately named fish, you'd say, I guess,” Joe said, and instantly regretted having shown the frail state of his nerves » (TC 75)²¹⁵. Sans transition, la suite concerne un fait quelconque qui n'a pas de lien avec ce qui vient de se passer dans cette scène pivot du roman : « Godfrey didn't want lunch. He

²¹⁴ Il est évident que les aspects caractéristiques des romans de Castro esquissés au fil de cette analyse comparative seront développés dans les parties à venir comme étant des spécificités propres à l'esthétique de cet auteur.

²¹⁵ Nous reviendrons sur l'importance de cette scène page 54.

remained on the bridge » (*TC* 75). On retrouve cette technique de coupe à diverses reprises dans le roman, créant des pauses propices à amener le lecteur à réfléchir sur ce qui vient de se dire ou se passer. La fin du roman s'inscrit, elle aussi, dans cette volonté de décalage et de silence éloquent. Après avoir essuyé une tempête, Joe reste seul à bord et essaie, au péril de sa vie, de sauver le bateau²¹⁶. Le dernier chapitre présente Joe retrouvant son ami Dean sur le quai – bouclant ainsi la circularité narrative puisque la première scène se passait avec ce même personnage. Leur échange montre l'écart de perception de l'événement entre les deux personnages, et se termine par un mélange, semble-t-il apaisé, de la culture australienne et asiatique – une représentation d'un multiculturalisme réussi : Dean propose à Joe une bière entre amis, et l'invite à assister avec lui à une congrégation bouddhiste qui va avoir lieu.

Ces deux images sont tirées des stéréotypes liés aux deux cultures et font écho aux remarques d'Ouyang Yu précédemment évoquées. Les juxtaposer permet toutefois de montrer une possibilité de vivre en harmonie dans un échange culturel qui se ferait dans les deux sens. Ce va-et-vient culturel s'opère d'ailleurs tout au long du roman, où des emprunts et références à la culture d'origine côtoient la culture d'arrivée, enrichissement narratif qu'utilise aussi Castro dans ses romans. Des éléments de la culture asiatique figurent tout au long du récit dans *The Chinaman*, comme par exemple les arts martiaux (*TC* 91), la littérature Zen et le Bouddhisme (*TC* 9 ; 203), ou encore des références historiques aux pratiques impériales chinoises (*TC* 90). L'emprunt majeur est bien évidemment ce qui se veut récit de la vie du prince Lee, qui ressemble parfois à une légende ou un conte chinois (*TC* 83). Certains passages présentent d'ailleurs un style poétique (*TC* 96-99) qui forment un contraste avec les simples bribes de journal dans lesquels l'aspect moralisateur prend le dessus.

Ici, la culture asiatique interpénètre la culture australienne de diverses manières. L'ancrage dans cette culture se fait tout d'abord par les références historiques à la colonisation de ce pays, que ce soit en relatant la découverte de la Grande Barrière de Corail par Cook (*TC* 73) ou en affirmant le rôle de l'impérialisme dans la création du pays : « without Britain's imperialism, bloody minded or not, there wouldn't have been any Australia, nor this place. It could have been called New China or New Japan » (*TC* 74). Les propos de Vic sont bien évidemment teintés de xénophobie envers les pays asiatiques. Pour autant, rappeler que l'Australie est une ancienne colonie permet de démystifier tout positionnement essentialiste²¹⁷

²¹⁶ Sa mission est à moitié réussie, et le bateau finit par couler.

²¹⁷ L'essentialisme sera compris comme donnant la primauté à l'essence par rapport à l'expérience. Cette approche permet d'établir des positionnements vus comme inhérents à un sujet et produits par différents facteurs

qui viserait à affirmer l'état de droit de la société australienne sur ce continent. D'ailleurs, l'installation des Européens sur le continent australien a aussi entraîné des perturbations, dont certaines en lien avec l'écosystème du continent. Ce problème est souligné dans *The Chinaman*, comme on peut le voir dans ce passage comparant les eucalyptus aux autres plantes importées par les Européens : « There was also a touch of aloofness about them especially beside some of the faddish European transplants which grew in exaggerated haste and out of proportion in the new climate » (TC 79-80). Cette remarque souligne le caractère parfois inadapté de certaines plantes à un nouvel espace, ce qui entraîne des modifications à la fois sur la plante elle-même et sur l'écosystème qui l'accueille. Ces considérations, que l'on peut élargir aux populations humaines, sont aussi présentes dans les romans de Castro, qui rappellent que les Australiens sont originellement des immigrants, et que la xénophobie qu'ils peuvent exprimer est de ce fait ironiquement battue en brèche lorsque l'on prend en compte cette réalité. Le rapport à l'histoire de l'Australie et à sa construction est donc un aspect majeur de la littérature multiculturelle, puisqu'il permet d'aborder la réalité contemporaine avec les outils adéquats pour en comprendre les problématiques. C'est d'ailleurs un regard très lucide sur les préoccupations australiennes que nous donne le narrateur dans *The Chinaman*, qui souligne non sans humour le rapport à la Grande Bretagne entretenu par l'Australie, et le complexe d'infériorité qui en résulte :

“I've always thought that our preoccupation has been our sense of remoteness and alienation from Europe”.

“Because some of us wish to join Charlie and his polo games but can't?”

Sir Henry was taken aback. After adjusting himself, he replied in a mild tone, showing no displeasure: “You've got a point there but some do succeed, as you might know. Be that as it may, it's an aspiration worth having, I should think.” (TC 100).

Ce complexe d'infériorité remonte à la période coloniale, comme nous l'avons précédemment expliqué. Emprunter à l'histoire permet de poser les jalons qui servent à comprendre les relations multiculturelles actuelles.

La rencontre entre différentes cultures offerte par le multiculturalisme soulève un aspect primordial que nous avons déjà esquissé à travers la poésie d'Ania Walwicz : les difficultés de compréhension inhérentes à l'apprentissage d'une nouvelle langue. Dans *The Chinaman*, l'incompréhension entre les personnages n'est pas centrée sur l'apprentissage de la langue d'accueil en lui-même, mais se diffuse par des références ponctuelles au besoin de

vus comme prédéterminés et par-là même déterminants.

revenir dans la langue d'origine pour avoir le sentiment de « mieux » s'exprimer. C'est le personnage de Lee qui souligne ce décalage dans son journal à deux reprises, toutes deux liées au besoin d'exprimer des émotions « fortes ». La première est la colère, et il explique alors la « frustration évidente » pour lui qui ne parle pas dans sa langue maternelle « de riposter dans une langue qui a un sens pour [l'autre] » (TC 109)²¹⁸. Enfin, lorsqu'il doit exprimer ses sentiments amoureux, c'est encore sa langue maternelle qui porte une réelle signification pour lui (TC 98). Il est donc difficile d'arriver au même degré de maîtrise de la langue, ce qui entraîne une frustration de ne pas pouvoir exprimer des sentiments à travers une langue apprise en dehors des contextes qui les font surgir. C'est d'ailleurs dans un souci de compréhension de l'autre que Dean, une des personnes les plus proches de Joe, bien que n'intervenant finalement que très peu, apprend le japonais et s'intéresse à la culture asiatique : « His interest in the subject, in Buddhism in particular, was not superficial » (TC 9). Préciser que ses intérêts pour cette culture ne sont pas « superficiels » permet de spécifier que Dean n'est pas simplement à la recherche d'exotisme et rend sa relation à Joe plus authentique. Les narrateurs de Brian Castro ont souvent ce même rapport au langage, particulièrement dans un aspect primordial : celui du choix de la langue d'écriture. *The Chinaman* résume très bien le problème sous-jacent à la publication des romans multiculturels lorsque le prince Lee est interviewé :

“I find it puzzling that you didn't write in your own language in the first place. Not to mention the inherent handicaps imposed on you, I'd have thought your writing might have been more relevant, if not more successful. Was it a question of bigger markets?” [...] “A sense of a vanity perhaps?” (TC 115).

Cette thématique se retrouve dans la littérature postcoloniale, qui questionne souvent la pertinence d'écrire en anglais pour parler d'expériences vécues dans la langue d'emprunt. Toutefois, écrire en anglais permet une plus grande liberté en termes de publication et une plus grande facilité de diffusion des ouvrages. Employer la langue du pays d'adoption ancre donc le récit dans une langue familière au lecteur occidental à des fins à la fois commerciales et pratiques – puisqu'il s'agit avant tout d'apporter une réflexion au lecteur – et permet aussi d'ancrer le récit dans un paysage qui est, lui aussi, tout autant familier.

En effet, le récit de *The Chinaman* est très fortement ancré dans la réalité physique australienne. Le choix de la Barrière de Corail comme destination de la croisière (TC 76), les

²¹⁸ « Amid the *angry words* there was a still louder voice which stood out because of the *patent frustration* of the non-native English speaker *struggling* to hit back in the language meaningful to her » (nous soulignons).

nombreuses descriptions des paysages naturels, la présence de personnages « typiquement australiens » comme Dick, archétypique du « *true blue Aussie* »²¹⁹, les interjections entre amis (« *mates* »), le partage d'une bière sur la plage (TC 124) – tous ces éléments consolident la réalité – vraie ou imaginée – de l'Australie dans laquelle évoluent ces personnages.

Pour compléter le tableau australien, la présence du personnage de Fran, jeune femme aborigène, permet d'une part de rendre compte de la présence aborigène en Australie, tout en amenant une autre thématique caractéristique de la littérature multiculturelle : celle de l'appartenance – ou précisément du sentiment de non-appartenance, qui transparait aussi dans le rapport qu'entretiennent les personnages de Castro à la société australienne. Dans *The Chinaman*, lors d'une soirée festive sur la plage, seuls Joe et Fran sont différents du reste du groupe en termes de race et de milieu social, ce qui amène Fran à rapprocher de Joe, qui lui demande naïvement pourquoi : « “Why me of all the people up here ?” “You don't belong there either” » (TC 126). Dans sa réponse, Fran n'emploie pas le déictique « here » mais « there ». Cela peut sembler anodin mais se révèle au contraire très significatif. En premier lieu, cela indique une volonté de se dissocier du groupe formé par les autres passagers, car en utilisant un « there » de distanciation, elle crée deux espaces distincts, Joe et elle occupant à eux seuls l'un d'entre eux. D'autre part, Fran, dans sa fonction d'énonciateur, en choisissant d'utiliser l'opérateur THERE plutôt que HERE, signale que c'est elle qui est à l'origine du prérepage de la dynamique ethnique du groupe et qu'elle n'entend pas s'y inscrire. Cela nous amène à suggérer que s'opère ainsi un renversement du rapport marge-centre. Présentée comme marginalisée, le narrateur lui permet de devenir énonciateur, et donc de se positionner au centre des opérations de repérage. HERE consolide son appartenance historique à l'Australie antérieure à la présence anglo-celte, renvoyant à la marge le reste du groupe.

D'ailleurs, l'importance du rapport à la réalité physique est un point fondamental dans le récit multiculturel – tout comme nous l'avons vu dans le roman national. Il permet généralement de rendre compte du positionnement des personnages et de leur attachement à l'espace, qui peut donc être familier ou étranger. Pour autant, la familiarité n'entraîne pas nécessairement l'appartenance, puisqu'il arrive que des personnages se sentent étrangers dans un environnement familier, ce qui ouvre à l'expérience de défamiliarisation – dont nous verrons de multiples exemples dans les romans de Brian Castro. L'espace est donc

²¹⁹ Dick est décrit de la sorte : « an image of the healthy, innocent fisherman of the Great Barrier Reef » (TC 122). Il se présente d'ailleurs à la suite dans la même veine : « That's for city folk. I like simple things. Nature, good fishing, sometimes good fighting, too, but always a simple life. [...] I still think I'm a reef boy and nothing more, mucking around with natural things. But I miss a bit of culture now and then » (TC 122).

fondamental à la création d'un imaginaire commun auquel se référer, s'identifier. Le récit du prince souligne cet aspect dans son rapport aux eucalyptus : « The bland gum trees! [...] they were everywhere, even in the first paintings of the country, always faithfully presented side by side with the convicts. I almost thought there were no other trees in Australia but the gum trees » (TC 79). Il est intéressant de souligner le caractère quasi-institutionnalisé de la présence de cette végétation, qui nourrit alors le sentiment d'identité nationale et simultanément promeut une certaine image de la nation au monde. Le caractère indifférencié des arbres aux yeux de Lee peut être interprété sur un plan plus large : la rencontre d'un nouveau lieu, d'une nouvelle culture, prédéterminés par les attentes et les images reçues avant même d'avoir vécu l'expérience, faussent la perception de la réalité rencontrée. Le prince finit d'ailleurs par dire : « Only when my green years passed I began to notice that all gum trees were not of one kind, however negligible the differences might be » (TC 79). On peut voir dans cette réflexion une métaphore de la différence humaine. Le prince, comme toute personne découvrant une nouvelle culture, ne distingue pas de différence dans la masse des spécificités végétales de cette catégorie d'arbres et par extension dans la masse qui forme la population australienne, et ce n'est qu'avec le temps que l'individualité transparait.

C'est d'ailleurs ce point qui est le plus important dans le roman multiculturel : le rapport à l'Autre et les tensions inhérentes à la découverte, puis idéalement l'acceptation de la différence. En écho à l'expérience du prince Lee, c'est aussi la présence de la différence venue des pays asiatiques qui est vécue comme une masse indifférenciée par les personnages australiens du roman. La multiplicité des nationalités convoquées semblent se chevaucher, s'entremêler. En effet, le titre, *The Chinaman*, renvoie à la Chine, alors que le personnage principal, Joe, est japonais, et que le prince fictionnel est coréen. Joe ironise d'ailleurs sur l'emploi de ce terme : « In "The Death of a Princeling" Joe found another "Chinaman" student wandering around in the remote corners of the continent » (TC 51). On voit ici l'amalgame terminologique qui est souvent fait pour désigner les Asiatiques. Joe est appelé « chinaman » tout au long du roman par les autres personnages australiens, ce qui souligne leur manque de connaissance des différentes nationalités asiatiques, ainsi qu'un racisme sous-jacent. Le gardien côtier, qui prend Joe pour un Taïwanais (TC 131), énonce même : « I'm afraid they all look alike to me » (TC 131). Ce mélange des nationalités fait partie des questions qu'aborde la littérature multiculturelle. On retrouve ce problème dans l'emploi de l'adjectif « asiatique », qui, se voulant plus ouvert et plus générique, englobe pourtant, lui aussi, des réalités tout autant différentes, comme le rappelle le poète Ouyang Yu : « Australia's

notion of Asia is confusing and vague, fraught with racial overtones. To Australians, Asia is sometimes China and Japan, sometimes Indonesia and Malaysia, sometimes a bit of everything »²²⁰. Ce phénomène est d'autant plus délicat dans une situation où la mondialisation des échanges tend à rendre caduque la perméabilité des frontières²²¹. De plus, la notion d'« Asie » elle-même est une construction occidentale dont l'emploi efface la complexité et l'hétérogénéité des « contextes culturels, historiques et économiques spécifiques »²²² de chaque pays, ainsi que par extension des identités rassemblées sous ce terme générique, qui crée alors un tout « racialisant » :

“Asian” is a catch-all term that not only subsumes cultural, historical, linguistic and national differences but also disregards the complex heterogeneity of contemporary circumstances of being or becoming “Asian” in terms of local and global continuities and fractures. [...] “Asianness” is edified on corporeal difference, implanted racial images and imaginaries. For young migrants, refugees and second-generation “Asians” in particular, these images and imaginaries involve mechanisms of Othering, marginalisation, racism and racialisation that press out new alliances, recognitions and affinities²²³.

La tonalité raciste de ces amalgames est reflétée par le choix du mot « chinaman » dans le roman de même titre. Comme nous l'avons expliqué précédemment, un « chinaman » est aussi un poisson venimeux que l'on trouve dans les eaux de la Barrière de Corail et que Joe pêche sans le savoir (*TC* 74-75). On peut voir ici une métaphore ironique, qui souligne que la présence des Chinois – mais donc aussi plus généralement des Asiatiques – est une forme de poison invasif qui infeste les côtes australiennes.

Apparaît alors le dernier point caractéristique de la littérature multiculturelle : la présence d'attitudes plus ou moins ouvertement racistes. *The Chinaman* présente une relation complexe au racisme à travers le personnage de Vic : « The orientals have some strange ways » (*TC* 49). Vic n'est pas ouvertement raciste. Ce sont effectivement les différences qu'il observe qui l'amènent à maintenir tout ce qui est différent de lui hors de son cercle intime. C'est alors une forme d'incompréhension passive qui se manifeste dans ses propos xénophobes. Son racisme est de l'ordre de l'habitude, de la méfiance « automatique ». Mais

²²⁰ Ouyang Yu. « How Post Are They Colonial ». *East by South... Op. cit.*, p. 244.

²²¹ Ce phénomène est en fait plus complexe. La mondialisation crée une double tension au niveau des frontières : d'un côté, une ouverture qui accélère les échanges de personnes et de biens. D'un autre, un frein majeur à ces échanges, ressentis comme un danger pour les identités locales, et ainsi un repli sur le local dans une tentative de contrer l'internationalisation. Nous reviendrons sur ce point plus loin.

²²² « specific cultural, historical and economic context ». Fazal Rizvi. « Beyond the East-West Divide: Education and the Dynamics of Australia-Asia Relations ». *Australian Educational Researcher* 24.1 (1997): 21.

²²³ Julie Matthews. « Violent Visions and Speechless Days: Corporeality and the Politics of Image ». *Alter/Asians... Op. cit.*, pp. 29-30.

pour autant, le pas à franchir entre racisme et simples réflexions racialisantes semble étroit, et Joe souffre particulièrement de la tension que crée Vic par la teneur de ses propos. Par exemple, ce dernier part du constat banal qu'un investisseur japonais plante des arbres venus du Japon sur le sol australien pour signifier que ce geste est perçu comme une invasion : « some locals take it as an invasion ceremony » (TC 48), et plus tard encore de dire : « “I told you Asians were taking over” » (TC 112). Cette peur inhérente de l'invasion nous renvoie aux récits d'invasions qui traversent l'imaginaire australien, dont Vic se fait le porte-parole²²⁴.

Pour autant, la relation à l'Autre ne s'arrête pas simplement à de la xénophobie et est complexifiée dans ce roman grâce aux personnages de Dean et Beatrice. Celle-ci semble plus proche de Joe que les autres membres de l'équipage, l'écoute et le défend face à Vic lorsque celui-ci va trop loin dans ses attaques (TC 81). Malgré cela, Beatrice utilise, elle aussi, des stéréotypes orientalistes : « What's happening to your oriental patience ? » (TC 60). Ce travers montre que ces images sont ancrées dans les esprits et que ces remarques, aussi anodines soient-elles, sont malgré tout fondées sur des stéréotypes hâtifs. L'orientalisme est un concept développé dans les travaux d'Edward Saïd. Il démontre comment, en se situant en opposition aux nations dites « orientales », les nations occidentales ont pu à la fois dominer l'Autre et affirmer leur identité à travers cette opposition : « [I]n short, Orientalism as [sic] a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient. [...] European culture gained in strength and identity by setting itself off against the Orient »²²⁵. L'orientalisme est donc un système de domination de l'Autre à travers la création d'images, de représentations, visant à stigmatiser l'Autre afin de le comprendre dans sa racine latine, *comprehendere* : le saisir, le maintenir dans les limites de ces perceptions limitées :

The Orient that appears in Orientalism, then, is a system of representations framed by a whole set of forces that brought the Orient into Western learning, Western

²²⁴ Dans la lignée des caricatures du *Bulletin* dont nous avons vu un exemple célèbre, c'est ensuite la période d'après guerre qui voit se développer une nouvelle version du récit d'invasion. Blainey rappelle que dès le XIX^e siècle des écrits parlaient déjà d'un futur réveil asiatique qui ferait de leur voisin un danger militaire : « Perhaps the best known western forecaster of the rise of the east was Dr. Charles H. Pearson [...]. His book of 1893, *National Life and Character: a Forecast*, foresaw a gloomy future for the West and the probable triumph of yellow and black and brown over white races » (Geoffrey Blainey. *The Tyranny of Distance: How Distance Shaped Australia's History*. 1966. Melbourne: Macmillan, 1975, p. 201). Après la guerre, la menace d'une invasion asiatique n'est plus vue sous la forme d'une infiltration lente par la migration, mais bien par la peur causée par la menace japonaise, à laquelle s'ajoute une sinophobie exacerbée par la formation de la République Populaire de Chine en 1949. Dans ce contexte d'idéologie de la Guerre Froide, Ferrall ironise : « [n]ow, of course, the Chinese had nuclear weapons rather than disease » (Charles Ferrall. « An Introduction to Australasian Orientalism ». *East by South... Op. cit.*, p. 16). Le récit d'invasion a donc évolué pour s'adapter à la situation historique.

²²⁵ Edward Saïd. *Orientalism*. 1978. London: Penguin Books, 2003, p. 3.

consciousness, and later, Western empire. [...] Orientalism is a school of interpretation whose material happens to be the Orient, its civilizations, peoples, and localities²²⁶.

L'emploi de stéréotypes orientalistes peut avoir deux fonctions. Dans la situation coloniale, c'est souvent un but impérialiste qui est mis en œuvre afin de contrôler l'Autre. Dans les situations post-coloniales²²⁷, l'emploi de stéréotypes orientalisants permet aussi d'en souligner les limites et de les déconstruire à l'aide de distance critique, d'ironie ou d'autres outils. D'ailleurs, Saïd souligne dans sa postface écrite en 1995, soit plus de quinze ans après avoir achevé *Orientalism*, que l'orientalisme peut être dépassé : « although the animosities and inequities still exist [...] there is now at least a general acceptance that these represent not an eternal order but a historical experience whose end, or at least partial abatement, may be at hand »²²⁸. Et son ouvrage, tout comme la littérature multiculturelle, s'inscrit dans cette perspective : éveiller les consciences afin de réduire les effets de l'impérialisme de la pensée. Castro fait d'ailleurs dire à l'architecte dans *After China* : « the exotic [is] sometimes as tiresome as bureaucracy » (AC 63). *The Chinaman* essaie, quant à lui, de déconstruire cet impérialisme de la pensée en questionnant la complexité de la relation à l'Autre et son travers majeur, c'est-à-dire le racisme. Il offre dans les propos de Dean la possibilité de tempérer les visions manichéennes en acceptant que le processus d'ouverture à l'Autre soit long et inachevé : « “Racism is the nearest thing we've got to ourselves biologically. You know how long it took us to lose our tails? And we didn't lose them all at once, you know. Some kept them longer than others to balance themselves” » (TC 68). Même s'il est inachevé, le roman semble espérer que ce processus prenne fin un jour, comme le reflète l'évolution du personnage de Vic – dans ce microcosme qu'est la vie à bord du bateau, mais qui renvoie à la société au sens large. Vic réalise en effet que dans l'adversité – ici la tempête que l'équipage traverse – Joe est finalement un soutien et un allié. Il continue malgré tout à employer un vocabulaire « racialisant », mais de manière affectueuse : « “You pigheaded Chinaman, I hope you know what you're doing.” Joe sensed care in his voice » (TC 173). C'est un premier pas vers une amélioration qui, on peut l'espérer, amènera à l'abolition de ce genre de réflexions. Ce passage fait aussi écho à ce que disait plus tôt Sir Henry, concernant le sentiment de

²²⁶ *Ibid.*, p. 203.

²²⁷ Nous rappellerons que la société australienne peut être vue comme post-coloniale, malgré certaines réticences de la part d'activistes aborigènes qui soulignent que la situation des communautés aborigènes est encore une forme de colonialisme.

²²⁸ *Ibid.*, p. 354.

cohésion ressenti face aux braconniers taiwanais : « who would have guessed a few Taiwanese poachers would create such patriotism among us? They should steal some more clams, I'd say » (TC 133). Il est dommage de devoir traverser des tempêtes, aussi métaphoriques soient-elles, pour obtenir un changement, mais l'existence de la possibilité d'évolution est déjà en elle-même un constat optimiste. Ce roman entremêle toutes ces considérations, et, loin de condamner, c'est finalement à travers la voix du prince interviewé qu'il propose un exemple à suivre :

“I've yet to see a society without racism of some kind. I don't know if a society without racism is even desirable. After all, the ability to discern differences, the discriminating taste and preferences including prejudices, are what make the idea of an individual possible. The sense of individuality alone separates man from machines. This is why I insist that the issue is not how not to be racist but how to be a racist well.”

“And how do you become a racist well?” Off camera he shuffled his notes again, ready to change the topic in case I bored his viewers.

“Simply, not to allow [*sic*] the racial factor to override all other considerations, especially moral ones. If we do, what we are really doing is weakening the moral fibre which, however precariously, binds society together and makes living together thinkable.” (TC 113).

Ce n'est pas par hasard si Don'o Kim fait prononcer ces mots au discours direct par la figure d'écrivain du roman, lui aussi coréen. C'est d'ailleurs une fois encore à travers lui que Don'o Kim nous livre sa vision de l'écriture, synthétisant ainsi le rôle de la littérature multiculturelle :

Quite often we hear that there is nothing more fictional than someone else's reality, nothing more immediate than one's own reality, and hence the unpleasant proposition that one's own reality is one's own fiction and one's own prejudice.

Yet, there has always been a narrow margin in that reality, the shared reality where “prejudice” overlapped. It is this margin which, however superficially, has made possible or impossible at times the idea of living together and the ground for collective acts in societies. And the elasticity of that margin has given the novelist the legitimate playground for his gambol; Fantasy, naturalism, impressionism, stream of consciousness and the diachronic, among many others, have all been merely different vehicles of the novelist reaching out towards the same mission – how to convince the reader with reality the novelist brings forth whether that reality be probable impossibilities or improbable possibilities – to expand the very margin.

In this sense the novelist can be an innovator or even a revolutionary but never a transcendentalist, and his battleground is always the reference of the margin anchoring him. His task, unlike the soldier's, is to be able to analyse and question the reference before he shoots (*TC* 70).

D'après nous, cette longue citation permet de mettre en avant une définition de l'écrivain multiculturel. Son rôle est d'écrire de la marge où il se tient, afin d'observer, questionner, les institutions qui l'entourent, avant de pouvoir les ébranler : « he writes to undermine European civilisation » (*TC* 111). Ce faisant, il élargit la marge, sortant ainsi les expériences personnelles de leur individualité pour les ouvrir au monde.

Cette approche de la littérature correspond à celle de Brian Castro, qui se positionne lui aussi en tant qu'« étranger » : « Being a novelist makes you an outsider. You are trying to write things to make people think. This means that you become at least a mental recluse »²²⁹. Ses thèmes apparents font de ses romans des romans multiculturels. Pourtant, nous avons vu qu'ils tendent à aller au-delà du simple traitement thématique en proposant une écriture expérimentale : « “What a “national culture” overlooks”, he says elsewhere, “is exactly what is essential to it, and that is cultural dissidence”. The idea of art as “cultural dissidence” is one, I think, that belongs to the discourses which are both post nation and post multiculturalism »²³⁰. Sans affirmer qu'il propose une écriture post nationale ou post multiculturelle – puisque nous pensons que chaque auteur a sa place au sein de la littérature australienne au sens le plus large possible – c'est pourtant bien une écriture dissidente que Castro offre au lecteur, une voix discordante : un ton mineur.

C. Exil et écriture en clé mineure

Les expériences de Castro l'ont positionné en tant que dissident face à une culture qui a longtemps tenté de conserver ses racines anglo-celtes comme détermination de son identité. Au sentiment d'appartenir à une culture nationale, Edward Saïd oppose l'exil. Ces deux

²²⁹ Canberra Times. « Struggles of an Outsider ». *The Canberra Times* 28 November 1998: n. pag.

²³⁰ Wenche Ommundsen. « After Castro, Postmulticulturalism? ». *Rubicon* 1.2 (1995): 61.

notions entretiennent des liens à la fois antithétique et complémentaire car l'exil met en danger les limites du caractère national de toute chose :

Nationalism is an assertion of belonging in and to a place, a people, a heritage. It affirms the home created by a community of language, culture and customs; and, by so doing, it fends off exile, fights to prevent its ravages. Indeed, the interplay between nationalism and exile is like Hegel's dialectic of servant and master, opposites informing and constituting each other²³¹.

La culture nationale existe bien par opposition à ce qui ne fait pas partie d'elle. L'exil est donc nécessaire à l'existence d'une culture nationale puisqu'il se trouve en marge de celle-ci et peut alors lui rappeler où se situent ses limites, alors que paradoxalement la culture dominante a tendance à rejeter les marges car elles présentent un danger pour son intégrité. L'exil physique de Castro l'a placé en tant qu'extérieur à une société qui, même en l'acceptant légalement, tend encore parfois à lui rappeler sa différence. Ce faisant, sa voix reste en marge puisque perçue comme différente. Pour autant, Castro s'affranchit de cette configuration et se sert de son positionnement comme d'un lieu stratégique lui offrant une perception accrue des mécanismes en jeu. D'après les travaux d'Adorno, Saïd explique que l'exil peut devenir une alternative à la norme dominante, et non pas une situation imposée ou subie :

To follow Adorno is to stand away from "home" in order to look at it with the exile's detachment. For there is considerable merit in the practice of noting the discrepancies between various concepts and ideas and what they actually produce. We take home and language for granted; they become nature, and their underlying assumptions recede into dogma and orthodoxy. [...] Exiles cross borders, break barriers of thought and experience²³².

L'exil devient alors un recul qui permet de poser un regard conscient sur le monde : « I speak of exile not as a privilege, but as an alternative to the mass institutions that dominate modern life »²³³. Comme l'explique Edward Saïd, on peut donc choisir l'alternative de l'exil, physique ou mental, en s'éloignant à la fois de la littérature nationale et de la minorité avec laquelle l'écrivain aurait pu s'identifier : « To see a poet in exile – as opposed to reading the poetry of exile »²³⁴. On voit bien ici la différence : l'écrivain est en exil ; sa poésie sera celle produite par un poète exilé, mais ne sera pas une poésie de l'exil. Castro ne cherche pas à parler au nom d'une communauté ou à transmettre un témoignage d'expérience. Il précise d'ailleurs

²³¹ Edward Saïd. « Reflections on exile ». *Granta* 13 (1984): 162.

²³² *Ibid.*, p. 170.

²³³ *Ibid.*, p. 170.

²³⁴ *Ibid.*, p. 160.

qu'il se dissocie de la minorité « asiatique australienne » en faisant le choix conscient d'être une « minorité au sein d'une minorité » :

at one stage in my youth I remember making the conscious decision to unshackle myself from [the Chinese] culture as well as from the predominant Australian one. I became a minority within a minority [...] abandoning both Australian and Chinese cultures; the former seemed to exclude people of other cultures, the latter became too restrictive²³⁵.

Castro essaie de se maintenir hors de toutes catégories, en marge des appellations. Mais la notion de marge comprend un réseau d'associations critiques qu'il est important de nuancer. Être en marge signifie reconnaître un centre d'où s'exiler, ce qui pourrait correspondre à l'utilisation que nous faisons de ce terme. Mais la théorie post-coloniale emploie ce terme pour opposer le centre impérialiste aux voix qui s'élèvent en dehors ou à l'encontre de l'hégémonie impériale : « "The marginal" and the "variant" characterize post-colonial views of language and society as a consequence of the process of abrogation. The syncretic is validated by the disappearance of the "centre" and with no "centre" the marginal becomes the formative constituent of reality »²³⁶. Cependant, le travail de Castro ne s'inscrit pas dans un discours post-colonial à cet égard. Viser à déconstruire, déstabiliser un centre, ne signifie pas nécessairement se détacher d'un centre impérialiste. Pour lui, cette forme de « rébellion »²³⁷ ne vise pas à s'opposer en termes dichotomiques, mais bien à prendre une position (et pas nécessairement « prendre position ») afin d'avoir un impact à travers le choix même d'être présent et différent : « Yet, when I speak of dissent, I speak not of some kind of facile opposition, but of a measuring of displacement, not in terms of overturning the system but of forcing a presence and a variation upon old acceptances and prejudices »²³⁸. Ce choix permet alors d'offrir une alternative aux systèmes binaires, en représentant au mieux la multiplicité des fragments qui composent la réalité.

Dès lors, c'est bien la binarité qu'il faut éviter pour cerner l'écriture de Brian Castro, qui loue la multiplicité. Il ne suffit pas d'opposer un centre à une marge, aussi multiple soit-elle : il faut penser en trois dimensions. Comme You, l'architecte que l'on découvre dans *After China* surplombant la ville du haut du toit de l'hôtel qu'il a créé, les œuvres de Castro peuvent, à travers leur statut même de constructions et de créations, s'élever au-dessus des

²³⁵ Brian Castro. *Looking For...* *Op. cit.*, p. 52.

²³⁶ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, *The Empire...* *Op. cit.*, p. 104.

²³⁷ Brian Castro. *Looking For...* *Op. cit.*, p. 32.

²³⁸ *Ibid.*, pp. 32-33.

catégories afin d'en obtenir une vue d'ensemble, tout en gardant leurs fondations au cœur-même de l'espace qui leur sert de support.

Parler d'une troisième dimension ne peut que nous amener à créer un pont entre l'écriture de Castro et la théorie du Tiers-espace de Bhabha, qu'il définit de la sorte :

The interventions of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as homogenizing unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the nation tradition of the People²³⁹.

Proche de la marginalité, le Tiers-espace permet, lui aussi, de montrer les failles de l'homogénéité, questionnant ainsi l'Histoire et les identités. C'est un espace ambivalent, où la « pureté des cultures » est mise à mal, tout comme les processus de création de ces cultures : « It is that Third Space [...] which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew »²⁴⁰. Contrairement à la marginalité, qui, elle, questionne le « centre » par rapport à la « marge », le Tiers-espace est un positionnement énonciatif, c'est-à-dire qu'il permet de mettre en avant les caractéristiques discursives qui peuvent être employées afin de déstabiliser et questionner des éléments à la fois du « centre » et de la « marge » : « [It enables a] rearticulation, or translation, of elements that are *neither the One* [...] *nor the Other* [...] *but something else besides*, which contests the terms and territories of both »²⁴¹. Le Tiers-espace est alors une alternative qui permet de faire émerger d'autres postures et offre la possibilité de « faire l'expérience d'extrémités plutôt que de limites »²⁴², pour reprendre les mots de Castro.

On peut alors parler de « non-positionnement » dans le sens où Castro fait de ses textes des hétérotopies, termes employé par Foucault pour nommer « des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des *contre*-espaces »²⁴³. Ce sont des lieux de subversion qui cherchent à déconstruire les hiérarchies : « In heterotopias [...] things are cast adrift. Old

²³⁹ Homi K. Bhabha. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge, 2009, p. 54.

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 54-55.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 41.

²⁴² « on can experience extremities rather than limits ». Brian Castro. « The Private and the Public: A Meditation on Noise ». *Op. cit.*, p. 18.

²⁴³ Michel Foucault. *Le corps utopique*, suivi de *Les Hétérotopies*. Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 24.

hierarchical models are discarded for lateral provocations in which the imagination is allowed to roam. [...] Not a prescription for *dislocation* but a *location* for the unfamiliar »²⁴⁴.

L'exil traversé par le « poète » lui permet alors de sortir des lieux communs afin d'obtenir une vision accrue des réalités observées :

Seeing the "entire world as a foreign land" makes possible originality of vision. Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that – to borrow a phrase from music – is *contrapuntal*.

For an exile, habits of life, expression or activity in the new environment inevitably occur against the memory of these things in another environment. Thus both the new and the old environments are vivid, actual, occurring together contrapuntally²⁴⁵.

Cette définition est particulièrement intéressante dans le cadre de notre objet d'étude. La conscience pluri-dimensionnelle dont fait mention Saïd amène la notion de contrepoint comme vision simultanée d'au moins deux contextes, deux points de vue – deux voix. L'une majeure, et l'autre mineure, s'entrelaçant au gré des mesures. Ainsi présentée, la voix mineure semble apporter une tonalité à la fois discordante et complémentaire à l'unité harmonique.

Deleuze et Guattari définissent la littérature mineure comme étant « celle qu'une minorité fait dans une langue majeure »²⁴⁶. Elle utilise alors une langue « déterritorialisée »²⁴⁷, déterritorialisation qui peut être atteinte de deux manières d'après ces auteurs : « ou bien enrichir artificiellement [la langue], [la] gonfler de toutes les ressources d'un symbolisme, d'un onirisme, d'un sens ésotérique, d'un signifiant caché », ou bien suivre l'autre méthode que Kafka a inventée, c'est-à-dire « [o]pter pour la langue allemande de Prague, telle qu'elle est, dans sa pauvreté même. Aller toujours plus loin dans la déterritorialisation... à force de sobriété »²⁴⁸. La littérature mineure ne se conçoit pas en dehors de son caractère politique²⁴⁹, qui lui permet de « refuser de mettre la littérature au service du pouvoir, du pouvoir de l'État, du pouvoir de la bourgeoisie, et du pouvoir de la civilisation moderne, [...] [de] refuser ce que Lévi-Strauss nommera plus tard la monoculture »²⁵⁰.

²⁴⁴ Brian Castro. « Heterotopias: Writing and Location ». *Op. cit.*, p. 6.

²⁴⁵ Edward Saïd. « Reflections on exile ». *Op. cit.*, p. 172.

²⁴⁶ Gilles Deleuze, et Félix Guattari. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975, pp. 29-30.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 33.

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 33-4.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 29-30.

²⁵⁰ Claude Millet. « Charles Nodier ou la politique du mineur ». *Pour une esthétique de la littérature mineure : Colloque « Littérature majeure, littérature mineure », Strasbourg, 16-18 Janvier 1997*. Luc Fraisse, ed. Paris :

Ce dernier aspect semble poser problème dans le cas de l'écriture de Castro, qui n'est pas une écriture « engagée » au sens commun de ce terme. Son engagement n'a rien de politique, et en cela il suit l'approche du rôle de l'écrivain que décrit Docker à propos des écrivains de la diaspora :

intellectuals, artists, writers, should be strangers amongst the nation [...] tricksters dancing free of society and history, knowing they proudly inherit cultural traditions in many societies of the fool and clown and crank figures who engage in carnivalesque irony, mockery, laughter, directed at hierarchy, official cosmology and eschatology, conventionality, that which is constituted as normal and normative. [...] Yet (I went on) tricksters and fools might also be sad clowns in their isolation, the risks they take with distance from and disagreement with a community or ordinary society. And they might be feared as not quite human [...] akin to the feared stranger, the unsettling outsider from somewhere else, from nowhere²⁵¹.

Héritier de différentes cultures, Castro est bien un farceur et un escroc (« *trickster* »), jouant avec les mots, allant jusqu'à rendre concrète la présence de l'escroquerie en créant des personnages qui sont des imposteurs – le plus évident d'entre eux étant l'espion Richard Sorge dans *Stepper*. C'est grâce à sa conscience aigüe de l'écriture comme supercherie que Castro s'émancipe du discours politique. Le rôle de l'écrivain reste pour lui celui d'inventer des histoires et non pas de réformer²⁵², et son écriture n'est donc pas mineure au sens dans lequel Deleuze et Guattari le théorisent. Castro nous soumet donc une littérature mineure qui suit ses propres règles du jeu : « In other words, to stop becoming an official or state literature suitable for export, but to become minor and nonreferential, nonreductionist »²⁵³. Il ne garde donc que la liberté qu'une telle écriture permet – liberté de création hors des attentes institutionnelles – et se réapproprie un peu plus le concept pour l'accorder à la conception qu'il fait de son travail :

It is a minor literature [...] in terms of music, as a minor key relates to a major key. Instinctively sad, it is also diabolically subversive of martial and linear expectations. [...] Because they do not symbolize, refer or represent, and because they do not rely on content that is palatable, minor literatures fragment and destabilize the so-called “ideal” republics which demand integrity and homogeneity on the one hand, but which extract invented confessions on the other.

Honoré Champion, 2000, p. 144.

²⁵¹ John Docker. *1492: The Poetics of Diaspora*. London, New York: Continuum, 2001, pp. 262-263.

²⁵² Xavier Pons le confirme dans son analyse des incohérences et coïncidences dans *Birds of Passage* : « Nor does the author endorse political solutions of any kind. Being a writer, not a reformer ». Xavier Pons. « Impossible Coincidences: Narrative Strategies in Brian Castro's *Birds of Passage* ». *Australian Literary Studies* 14.4 (October 1990): 464.

²⁵³ Brian Castro. « The Private and the Public: A Meditation on Noise ». *Op. cit.*, p. 17.

An example of the exigency of the latter is easy to find: authors begging forgiveness for writing about somewhere else; expatriate writers muttering *mea culpas* for having had the audacity to live overseas²⁵⁴.

Le mode mineur devient la clé – pour jouer sur les mots – qui donne le « la » afin d’interpréter ses textes : un ton en dessous des attentes nationales, plus mélancolique peut-être – comme l’est le mode mineur. Cette mélancolie peut être perçue comme « la déception face à tous les objets empiriques, positifs, parmi lesquels aucun ne peut satisfaire notre désir »²⁵⁵ ; elle est alors la mélancolie de ne pas se retrouver réellement dans une définition existante, que l’écrivain sublime par l’imagination créatrice.

Mais n’oublions pas que Saïd parle de « pluralité » du contrepoint. Ainsi, il faut garder à l’esprit que le majeur et le mineur ne sont pas simplement deux tonalités opposées. Parler de mineur implique d’y intégrer la multiplicité des possibilités qu’offre une tonalité alternative. Le contrepoint permet de partir du thème majeur pour en développer des variations diverses. Par conséquent, le mineur est multiple. Il est la tonalité qui crée des variations, qui offre des visions altérées, différentes, sans pour autant enlever à l’harmonie générale, puisqu’il s’inscrit en contrepoint et conserve donc une structure commune à la mélodie en mode majeur. La fugue est alors créée, alliant thème et variations. Le mineur et sa pluralité s’inscrivent dans le majeur et en enrichissent la mélodie.

Ces considérations nous ont permis de voir en quoi Brian Castro est un auteur hors normes au sein du paysage littéraire australien. Son refus des catégories est une marque de liberté artistique, que son histoire personnelle renforce. Le mouvement perpétuel, l’entre-deux – qui peut tout aussi bien être un entre-trois, ou un entre-plusieurs – marquent aussi son style et son emploi des traditions littéraires qui l’entourent.

Pour compléter notre questionnement, il faut à présent se pencher sur les rapports qu’entretiennent les romans de Castro avec les deux courants qui semblent les plus proches de son écriture : le modernisme et le post-modernisme. Nous analyserons en quoi Castro emprunte à ces deux courants sans pour autant chercher à s’identifier à l’un d’entre eux en particulier. Il développe ses propres variations des caractéristiques de chacun pour proposer une esthétique fuguée qui lui soit propre. Cette propension à s’inscrire en contrepoint des

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁵⁵ Slavoj Žižek. *Lacan & ses partenaires silencieux*. Trad. Christine Vivier. Paris : Nous, 2012, p. 19.

expériences et traditions du passé nous permettra de rattacher son travail à une lignée d'influences littéraires qui illustrent la direction prise par cet auteur. Ce travail de fertilisation, et finalement de greffe littéraire, ancre son travail dans une entreprise d'expérimentation littéraire, tout en individualisant son esthétique dans une recherche de fluidité que la filiation ne permettrait pas si elle n'était pas dépassée.

2. Ente littéraire

No man is an Island, entire of itself; every man is a piece of the Continent, a part of the main.

John Donne, *Devotions Upon Emergent Occasion*²⁵⁶.

Si l'on prend au pied de la lettre l'un des titres des romans de Brian Castro, *The Garden Book*, on peut esquisser l'une des caractéristiques majeures de la poétique de cet auteur : la greffe, la bouture, nourries par un terreau riche, semblent être des métaphores empruntées au vocabulaire du jardin que l'on voudrait volontiers employer pour parler des œuvres étudiées. La poétique de Castro paraît nous raconter la genèse de son écriture : des supports dans lesquels se nourrir – les courants de pensées – une idée à faire germer qui prendra un aspect unique – sous l'apparence d'un roman – contenant pourtant en lui le génome de ses ancêtres – les livres des auteurs passés ; À la fois fertilisation et singularité.

A. (Post)Modernisme et roman ?

Tradition moderniste

La tonalité mineure que Castro vise à atteindre renvoie de manière évidente à la mélancolie, le sentiment par excellence associé à Baudelaire et aux romantiques, et dans leur sillage, aux modernistes. Nous commencerons par chercher à identifier dans quelle mesure le travail littéraire de Brian Castro peut se réclamer d'une quelconque affiliation avec ce courant littéraire, avant de questionner, de par la temporalité d'écriture de ses romans, les apports du postmodernisme.

²⁵⁶ John Donne. « Meditation XVII ». *Devotions Upon Emergent Occasions*. 1624. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1959, p. 108.

« Modernism could be reformulated as a poetics of the limitrophe, as that which grows on a limit and makes a limit grow »²⁵⁷. Partant de ce constat, nous pouvons aisément définir en quoi l'écriture de Castro trouve ses racines dans ce courant littéraire développé au tournant du XX^e siècle, mais dont les écrivains français de la seconde moitié du XIX^e (notamment Baudelaire, Rimbaud, Verlaine et Mallarmé) avaient déjà commencé à dessiner les contours. Le limitrophe, la liminalité, l'entre-deux, fonctionnent en tant que lieu, thème, support d'écriture chez Castro. Au-delà de la simple « marginalité » de ses origines ethniques, ou de ses personnages (que l'on analysera dans la partie suivante), c'est toute l'esthétique de Castro qui vise à la marginalité, la liminalité – zone de tension et de création.

Si l'on retrace le développement du modernisme, des caractéristiques évidentes se retrouvent dans le travail de Castro, à commencer par un besoin de sortir des conventions académiques, de réinventer le rapport à la société et au langage. Peter Nicholls précise d'ailleurs que, suivant la tradition romantique, les écrivains pré-modernistes « adoptent une sorte d'exil auto-imposé » afin d'optimiser « les conditions de créativité » qu'ils pensent trouver en dehors d'« un langage commun de communication » et à travers l'emploi d'un « langage poétique »²⁵⁸. Nous n'expliquerons pas encore les conditions d'existence d'un langage poétique par rapport à un langage « commun »²⁵⁹, mais cette définition nous permet de souligner l'importance de l'exil – qu'il soit volontaire ou imposé – comme support de création. S'inscrit dans les apports au modernisme la célèbre devise que l'on associe à Théophile Gautier, « l'art pour l'art »²⁶⁰, qui synthétise la valeur de l'art dans son « inutilité », rupture d'avec le religieux, moral ou didactique que prônait déjà Baudelaire. S'ajoute à cela le surréalisme, dont le terme est employé pour la première fois par Guillaume Apollinaire en 1917 dans une lettre à Paul Dermée. Le surréalisme invite à refuser de « faire de l'œuvre une fenêtre transparente sur le monde » et cherche à *complexifier le processus de réception*. Pour cela, il préconise d'employer « l'ambiguïté afin de créer un excès de sens » et de « perturber les conventions syntaxiques et grammaticales afin de perdre la continuité discursive »²⁶¹. Se

²⁵⁷ Marie-Dominique Garnier. « Illisible: Reading through Thick and Thin Eliot, Duchamp, Joyce, Derrida ». *Modernism and Unreadability*. Isabelle Alfandary, et Axel Nesme, eds. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2011, p. 219.

²⁵⁸ « After 1848, writer began to adopt a kind of self-imposed exile as a necessary condition of creativity and with that gesture went a new conception of poetic language as something quite distinct from a shared language of communication ». Peter Nicholls. *Modernisms: A Literary Guide*. London: Macmillan, 1995, p. 13.

²⁵⁹ Cet aspect sera développé dans la troisième partie de notre travail.

²⁶⁰ Théophile Gautier développe cette doctrine selon laquelle l'art n'a pas besoin d'être utile et a pour seule finalité sa propre existence dans la préface de son drame *Mademoiselle de Maupin* (1835). En affirmant la beauté de l'art dans sa recherche de l'inutilité, ce crédo a permis la séparation du romantisme d'avec l'utilitarisme.

²⁶¹ « a refusal to make the work a transparent window on the world. [...] One answer is that poets can exploit

joignent à ces dogmes des pratiques littéraires distinctives, telles qu'une recherche de la compréhension des mécanismes de l'esprit²⁶² avant tout intérêt dans la « réalité » comme objet ; une conscience de « *l'absence d'un sens stable dans le monde contemporain* »²⁶³ et l'ironie qui en découle ; un *rejet* du rôle instructif de l'art²⁶⁴ ainsi que « *des normes et limites acceptées* »²⁶⁵ ; l'emploi d'un *langage poétique* et de *l'ambigüité* afin d'atteindre – dans l'idéal – une forme de transcendance face à l'aporie contemporaine apparente. Il est remarquable de noter que ces caractéristiques du modernisme – mais il faudrait préciser d'un modernisme, étant donné les diverses approches que ce terme regroupe – se retrouvent dans la poétique mise en œuvre par Brian Castro. Les éléments que nous avons soulignés dans ces bribes de citations sont tous des éléments qui composent les techniques mises en place par Castro afin de rendre compte de la réalité telle qu'il la perçoit – et que nous développerons dans la partie à venir, qui se concentrera sur la poétique des romans.

Ajoutées à ces considérations esthétiques, les différentes formes de modernismes présentent toutes un objectif commun : repenser le rapport entre l'homme et son environnement – social, économique, politique – moderne. L'être au monde est mis en avant et approché sous différents angles, parmi lesquels le courant de conscience retiendra notre attention. L'intérêt porté à la conscience et au rapport de soi au temps et à l'espace correspond à l'emploi qu'en fait Castro dans ses romans : écriture de la subjectivité, de l'intériorité, qui suit les pensées dans l'ordre où elles arrivent – ordre bien souvent aléatoire et apparemment illogique puisque la temporalité des pensées est différente de celle du temps tel qu'on le vit (secondes, minutes, heures, jours, ans). L'écriture de Castro est bien évidemment différente de l'aspect formel du courant de conscience tel qu'il se présente, par exemple, dans les romans de Virginia Woolf. Pourtant, son rapport au réel, vécu dans l'intériorité des perceptions, soulève, lui aussi, les problèmes liés à la subjectivité des sensations éprouvées, à la mémoire et ses failles, d'où découle un rapport subjectif à l'Histoire. L'étude de la relation au temps, à la mémoire, et l'analyse de la perception intériorisée de la réalité dans les romans de Brian Castro sera menée dans la partie suivante.

L'examen des critiques traitant des romans de Castro confirme que le rapport au langage mis en place par cet auteur est en relation directe avec celui des modernistes. Les

ambiguity to create an excess of meaning; they can also disrupt conventions of syntax and grammar so that discursive continuity is lost ». *Ibid.*, p. 117.

²⁶² « writing gives access to the innermost mechanisms of the psyche ». *Ibid.*, p. 20.

²⁶³ « the absence of stable meaning in the contemporary world ». *Ibid.*, p. 21.

²⁶⁴ « art's independence from the didactic functions of religion and morality ». *Ibid.*, p. 27.

²⁶⁵ « accepted norms and limits ». *Ibid.*, p. 34.

difficultés d'accès au sens relevés par les critiques précédemment citées font écho à ce qu'Isabelle Alfandary et Axel Nesme décrivent de la sorte :

What of the failure of signification and meaning that Modernist writings repeatedly stage? The question of meaning, of signification and its other, lurks beneath the obstacles that frustrate reading. Faced with a wall of literalness, with a deluge of referential data, readers are thwarted, thrown off balance in their alleged "natural" competence²⁶⁶.

La réception des romans à l'étude semble elle aussi ancrer l'esthétique à l'œuvre dans la tradition moderniste. Pourtant, la temporalité d'écriture nous indique que les appuis théoriques de Castro et l'apparente conscience autoréflexive de son écriture devraient le rattacher au postmodernisme.

(Post)modernisme

La séparation entre un courant moderniste et postmoderniste est problématique – si l'on peut réellement parler de séparation. En dehors d'une évolution chronologique qui fait suivre le post-modernisme au modernisme (d'où notre emploi du trait d'union entre les deux mots), le postmodernisme²⁶⁷ semble reprendre une majorité des caractéristiques du modernisme, en y ajoutant quelques évolutions liées au contexte contemporain :

²⁶⁶ Isabelle Alfandary, et Axel Nesme. « Introduction ». *Modernism and Unreadability*. *Op. cit.*, p. 10.

²⁶⁷ Nous ne spécifierons pas de quel postmodernisme il s'agit, puisque ses définitions varient en fonction des théoriciens qui l'ont approché suite à la publication de *La Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard en 1979 (Paris : Les Éditions de Minuit). Nous chercherons simplement les traits communs à toutes ces approches du terme. Linda Hutcheon fait la synthèse des différentes formes de postmodernismes : « In his book, *Postmodern Fiction*, Brian McHale points out that every critic "constructs" postmodernism in his or her own way from different perspectives, none more right or wrong than the others. The point is that all are "finally fictions". He goes on to say: "Thus, there is John Barth's postmodernism, the literature of replenishment; Charles Newman's postmodernism, the literature of inflationary economy; Jean-François Lyotard's postmodernism, a general condition of knowledge in the contemporary informational régime; Ihab Hassan's postmodernism, a stage on the road to the spiritual unification of humankind; and so on. There is even Kermode's construction of postmodernism, which in effect constructs it right out of existence." To this, we could add McHale's postmodernism, with its ontological "dominant" in reaction to the epistemological "dominant" of modernism. But we should also include Frederic Jameson's postmodernism, the cultural logic of late capitalism; Jean Baudrillard's postmodernism, in which the simulacrum gloats over the body of the deceased referent; Kroker and Cook's (related) hyperreal dark side of postmodernism; Sloterdijk's postmodernism of cynicism or "enlightened false consciousness"; and Alan Wilde's literary "middle grounds" of the postmodern. As you will no doubt have noticed, since the prefatory note, there is another fiction or construct operating here too: my own paradoxical postmodernism of complicity and critique of reflexivity and historicity, that at once inscribes and subverts the conventions and ideologies of the dominant cultural and social forces of the twentieth-century western world ». Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. London, New York: Routledge, 2005, pp. 10-11.

On the one hand, the postmodern obviously was made possible by the self-referentiality, irony, ambiguity and parody that characterize much of the art of modernism, as well as by its exploration of language and its challenges to the classic realist system of representation; on the other hand, postmodern fiction has come to contest the modernist ideology of artistic autonomy, individual expression, and the deliberate separation of art from mass culture and everyday life²⁶⁸.

On voit se distinguer ici la différence principale entre ces deux courants : l'importance de la culture de masse, mise en avant par le postmodernisme en opposition à une forme d'« élitisme » de la part du modernisme. Marta Dvorak précise que ce retour vers la culture populaire est lié à un renouveau d'intérêt pour l'acte même de narration qui était jusqu'alors mis à mal par les modernistes :

While rooted in the modernist movement, postmodernists have distanced themselves from a certain hermeticism and have a taste for narrative, a renewed interest in plot, but also in *storytelling*. I emphasize the “telling” because the postmodernists, unlike most modernists, are interested in “low” as opposed to “high” art²⁶⁹.

On ne peut pas dire que l'écriture de Brian Castro soit exempte de tout élitisme, à en juger par les remarques soulignées précédemment dans les critiques de ses écrits. Pourtant, il est vrai que ses romans prennent appui sur des récits mêlant Histoire consensuelle, histoires et légendes populaires, et histoire personnelle. De plus, sans encore développer chacun des aspects de l'esthétique mise en œuvre dans les romans à l'étude, on peut effectivement relever que les caractéristiques que l'on associe communément au postmodernisme, telles que l'ironie, le jeu, la parodie, une autoréflexivité des techniques littéraires, un mélange des références culturelles, une conscience aigüe du caractère fictionnel des représentations²⁷⁰ et des récits et de leurs limites – qu'ils soient en lien avec notre identité, l'Histoire – sont des éléments présents dans les romans de Castro.

Ces outils visent à créer un support qui permet de questionner les rapports à la réalité. Pour autant, Castro paraît indiquer que son approche de la littérature ne suit pas ce mouvement mais y trouve des échos de manière involontaire : « Way before postmodernism assigned a role to deregulating essentialism, I was obliterating the reality of kinship and

²⁶⁸ Andreas Huyssen. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1986, pp. 53-54. Cité dans : Linda Hutcheon. *The Politics... Op. cit.*, pp. 14-15.

²⁶⁹ Marta Dvorak. « Writing Beyond the Beginning: Margaret Atwood's Art of Storytelling ». *Commonwealth: Essays and Studies* 22.1 (Autumn 1999): 29.

²⁷⁰ Linda Hutcheon. *The Politics... Op. cit.*, p. 32.

culture for the freedom of fantasy »²⁷¹. Ces mots attestent de la liberté poétique de Castro, qui, malgré des points communs évidents avec certaines tendances littéraires, semble chercher à se dissocier des pistes balisées. Conscient des théories et outils mis à sa disposition, Castro pose un regard autoréflexif sur son travail – ce qui lui donne plus d’espace pour jouer avec les attentes du lecteur. Du côté de la théorie postmoderne, Linda Hutcheon précise que le caractère principal du postmodernisme est son autoréflexivité : « In general terms it takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement »²⁷². Jusqu’à quel degré Castro peut-il se maintenir en dehors d’une catégorie littéraire aussi polymorphe et phagocyte que le postmodernisme ? Courant de la récupération et du réarrangement, ce terme semble pouvoir (et vouloir ?) rallier dans ses rangs la plupart des œuvres contemporaines. L’effet recherché par l’œuvre postmoderne est expliqué par Hutcheon en ces termes : « The effect is to highlight, or “highlight”, and to subvert, or “subvert” »²⁷³. Osons alors l’oxymore : Castro « est » et « n’est pas » un auteur postmoderne. L’autoréflexivité postmoderne est subversive puisqu’elle appelle à interroger les « entités dont nous faisons “naturellement” l’expérience sans réfléchir (parmi lesquelles on peut citer le capitalisme, le système patriarcal, l’humanisme libéral) » et qui sont en fait « culturelles ; créées par nous, et non pas données à nous »²⁷⁴. Pourtant s’élève un paradoxe dans un tel geste, puisque dénoncer quelque chose revient à l’énoncer avant de pouvoir l’interroger, renforçant ainsi son existence de manière indirecte – ce qui confirme que Castro puisse être et ne pas être un auteur postmoderne. Hutcheon pense que l’apparente contradiction au cœur de la définition du postmodernisme s’équilibre : « In many ways it is an even-handed process because postmodernism ultimately manages to install and reinforce as much as undermine and subvert the conventions and presuppositions it appears to challenge »²⁷⁵. Écrivain postmoderne ou non, cet avis de Hutcheon nous amène à nous questionner plus généralement sur le rôle des écrits de Castro – et de l’Art en général – comme outil de dénonciation ayant la capacité, voire le « devoir », de porter une idéologie.

²⁷¹ Brian Castro. « Arrivals ». *Looking For... Op. cit.*, pp. 9-10.

²⁷² Linda Hutcheon. *The Politics... Op. cit.*, p. 1.

²⁷³ *Ibid.*, p. 1.

²⁷⁴ « to point out that those entities that we unthinkingly experience as “natural” (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact “cultural”; made by us, not given to us ». *Ibid.*, p. 2.

²⁷⁵ *Ibid.*, pp. 1-2.

Devoir/pouvoir idéologique et esthétique

I debated within myself over such issues as whether books can ever change people's minds, whether polemics can shape history, or whether the writer can be truly independent. On the other hand, I asked myself whether entertainment is a truly worthwhile activity and whether art can maintain its loftiness quite apart from incidents of racial hatred, intimidation and repression²⁷⁶.

Quelle réponse pouvons-nous apporter aux questions posées par Brian Castro ? Esquissons une réponse qui rende compte du jeu entre engagement et divertissement dans ses romans.

L'aspect politique, voire politisé, du postmodernisme est déclamé par les théoriciens de ce courant : « Postmodern art cannot but be political, at least in the sense that its representations – its images and stories – are anything but neutral, however “aestheticized” they may appear »²⁷⁷. Le rapport étroit entre esthétique et idéologie est ici mis en avant, « controverse entre l'art engagé et l'art pour l'art »²⁷⁸ pour reprendre les mots d'Adorno. Jusqu'à quel degré une œuvre d'art peut-elle, voire devrait-elle, porter et transmettre un discours idéologique ? Le problème fondamental se retrouve à la racine du terme idéologie. Du grec *idea* – qui signifie la forme, l'idée – et de *logos* – le discours, la science – l'idéologie est avant tout un discours sur les idées, ce qui signifie qu'elle permet à la fois d'étudier la nature des idées et des lois qui les régissent, mais aussi d'analyser les rapports que les idées entretiennent avec les signes qui les représentent. Ainsi comprise, l'idéologie peut très bien s'appliquer à la littérature, le texte devenant l'un des signes représentant les idées d'un auteur, mais ne comportant pas nécessairement de caractère idéologique. Dès lors, on peut y étudier à la fois le choix de la forme donnée à ces idées – l'esthétique –, et les idées – l'idéologie – inscrites dans l'œuvre. Pourtant, la notion d'idéologie a traversé les siècles depuis Destutt de Tracy²⁷⁹, et c'est d'abord accompagnée d'une connotation péjorative – que l'on doit à Napoléon, pour qui l'idéologie était une analyse vaine et sans rapport avec la réalité – puis politique et historique – dans la première moitié du XIX^e siècle – que cette terminologie devient problématique lorsqu'elle est mise en contact avec l'art, et plus particulièrement avec la littérature.

²⁷⁶ Brian Castro. *Looking For...Op. cit.*, p. 25.

²⁷⁷ Linda Hutcheon. *The Politics... Op. cit.*, p. 3.

²⁷⁸ Theodor W. Adorno. *Notes sur la littérature*. 1984. Trad. Sibylle Muller. Paris : Flammarion, 1999, p. 43.

²⁷⁹ Destutt de Tracy (1754-1836) a inventé le mot « idéologie » dans le sens que nous venons de définir. Christian Godin. *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Fayard / Éditions du temps, 2004, pp. 611-612.

D'une part d'abord parce que la littérature est langage, et que le langage est l'outil idéologique par excellence. De par sa nature et son caractère social, il prédétermine, d'après le linguistique Sapir, notre expérience du monde :

Le langage définit pour nous l'expérience en raison de sa perfection formelle et parce que nous projetons inconsciemment ses schémas implicites dans le domaine de l'expérience. [...] Le langage s'apparente de près au système mathématique, qui s'érige en système conceptuel autonome prédéterminant toutes les expériences possibles en fonction de certains postulats de base. [...] Des catégories telles que le nombre, le genre, le cas, le temps, le mode, la voix, « l'aspect » et quantité d'autres [...] ne sont pas tant découvertes dans l'expérience qu'imposées à celle-ci²⁸⁰.

Le langage n'est donc pas autonome, mais crée une réalité qui emprunte à un réservoir de sens, et suit donc une forme d'idéologie dans son choix des mots et de leur organisation. Toutefois, si l'on estime que certaines esthétiques permettent un rapport subversif au langage en montrant les limites de cet outil de communication, on pourrait penser que l'art serait à même de se passer de contenu idéologique. Si l'on s'en tient pourtant à la définition que fait Althusser de l'idéologie, pour qui cette dernière fonctionne « non comme la *vérité* de sa propre genèse, mais comme *la théorie qui permet l'intelligence* de sa propre genèse », alors les principes idéologiques « ne sont pas la *vérité de*, ils sont la *vérité pour* »²⁸¹, ce qui permet de relever plusieurs points. Le premier constat est que l'idéologie dépend du point de vue. Dans la lignée des post-structuralistes, on se retrouve alors avec un monde fragmenté en de multiples réalités, où chacune propose une vérité qui est vraie – jusqu'à ce qu'une autre vienne démontrer le contraire. Le second constat – et conséquence – est que tout est finalement idéologie. À chercher à rejeter des catégories, on se retrouve malgré tout à l'intérieur d'une nouvelle catégorie, et toute forme de création, aussi expérimentale soit-elle, « s'align[e] sur la simple existence qu'[elle] cherche à contester »²⁸².

Brian Castro s'amuse de ce clivage entre art engagé et « divertissant en racontant une anecdote qui lui est arrivée à Paris :

it didn't take long for a very bright and privileged student, the *crème de la crème* of the Political Science faculty to take this as his own cue for dividing writers into *écrivains* and *auteurs*: socially engaged intellectuals and mere story-tellers. That I

²⁸⁰ Edward Sapir, cité dans : Edward T Hall. *Au-delà de la culture*. Trad. Marie-Hélène Hatchuel. 1976. Paris : Éditions du Seuil, 1979, p. 20.

²⁸¹ Louis Althusser. *Pour Marx*. Paris : La découverte, 1996, pp. 59-60.

²⁸² Theodor W. Adorno. *Notes sur...* *Op. cit.*, p. 285.

was in the latter category he left unsaid; I could read the sneer in his smile. I smiled back, suddenly proud of my profession for the very first time²⁸³.

Cette dissociation écrivain/auteur, bien qu'apparemment arbitraire, rappelle l'importance pour Castro de garder une part de légèreté dans ses écrits, de jeux avec les conventions et les catégories – qu'il appelle ici « théories » : « Since these theories are plays – plays on words, plays on ideas – I've also felt it necessary to play with them [...]. To actually write a novel based on theory would be a grave error »²⁸⁴. Le choix du roman comme format d'écriture n'est d'ailleurs pas négligeable et il convient d'étudier en quoi il permet peut-être de sortir de l'impasse du débat sur la fonction idéologique de la littérature.

Subversion romanesque

I have sought the whimsy and resistance of being transported mapless in that adventurous, though seaworthy boat called the novel, in which the extremities and the ambiguities of prose have always provided the greatest mutabilities.

Brian Castro, *Looking for Estrellita*²⁸⁵.

Le choix du roman comme genre, et le travail esthétique fait à partir du langage dans les œuvres de Castro, permettent de se demander s'il n'est pas possible d'arriver, malgré tout, à une reconfiguration des paradigmes. D'ailleurs, d'autres approches théoriques nous laissent penser que, aussi idéologique qu'il puisse être, le langage permet une forme de liberté, de dilatation de l'expérience. Bakhtine, par exemple, conçoit le langage dans son rôle de passeur d'idéologie, comme l'explique Michel Acouturier dans sa préface d'*Esthétique et théorie du roman* :

Toutes les idéologies – religion, droit, art, littérature, science – ne sont que des systèmes de signes spécifiques. [...] Le langage n'est que le plus universel de tous, ce qui en fait l'instrument commun de la plupart des idéologies [...]. Car le signe, pour Bakhtine, n'est pas un fait de conscience individuel, « intérieur », réductible

²⁸³ Brian Castro. « Afterword to “Necessary Idiocy and the Idea of Freedom” ». *Looking For... Op. cit.*, p. 37.

²⁸⁴ Peter Fuller. « Freud's Wolf ». *Op. cit.*, p. 41.

²⁸⁵ Brian Castro. *Looking for... Op. cit.*, p. 15.

aux lois de la psychologie. C'est au contraire un fait social, objectif, toujours donné du dehors à la conscience²⁸⁶.

Pourtant, à travers ce que Bakhtine nomme le roman polyphonique, le « il » du personnage se retrouve dilaté à un « tu » généralisant, libertaire. Il ne s'agit plus alors d'un

discours idéologique [que l'écrivain] prête à tel ou tel personnage [...] ou qu'il prononce lui-même à l'occasion, mais au contraire [...] il s'agit du refus de tout discours achevé, fermé sur lui-même, qui emprisonne la vérité dans le monologue, c'est-à-dire dans le monde clos d'une conscience. La vérité, pour [Bakhtine], ne peut être qu'*entre* des consciences, dans le mouvement, l'échange, le dialogue toujours ouvert, toujours inachevé, qui est la seule forme d'existence authentique des idées²⁸⁷.

Permettre, à travers le roman, de faire entendre la dialogie du langage – que ce soit à travers une multiplicité de voix, une plurivocité des mots – fait des romans de Castro des portes ouvertes sur le monde. Le langage romanesque employé remet « en question la langue unique, autoritaire, hiérarchique »²⁸⁸ dans un positionnement autoréflexif du langage.

Le roman lui-même s'avère être un « “anti-genre”, toujours inachevé, qui se développe sur les ruines des genres clos, “monologiques”, dogmatiques, officiels, et se nourrit de leur substance »²⁸⁹. Il suffit pour cela d'observer la récupération que fait Castro des genres canoniques, par exemple l'épopée ou la (auto)biographie – dans *Shanghai Dancing* – le roman d'espionnage – *Stepper* – le roman policier – *Pomeroy* – la fiction historique – *Drift, Double-Wolf*. Les autres genres servent de support à la forme de ses romans, et au roman plus généralement d'après Bakhtine, qui précise d'ailleurs qu'en les parodiant, le roman « dénonce leurs formes et leur langage conventionnels, élimine les uns, en intègre d'autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre résonance »²⁹⁰. Le roman est donc un genre marginal, malléable, « seul genre en devenir, et encore inachevé »²⁹¹, offrant un terrain de jeux et d'expérience au romancier. Parce que finalement sa forme est informe, multiforme, protéiforme, le roman n'a de limites créatives que celles de l'imaginaire – du côté de l'écrivain – et de la compréhension – concernant le lecteur, bien qu'il puisse être malmené jusqu'au bord de l'incompréhension par les plus expérimentaux d'entre eux. Grâce à son

²⁸⁶ Michel Acouturier. « Préface ». *Esthétique et théorie du roman*. Mikhaïl M. Bakhtine. 1978. Trad. Daria Olivier. Paris : Gallimard, 2011, p. 12.

²⁸⁷ *Ibid.*, pp. 14-15.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁹⁰ Mikhaïl M. Bakhtine. « Récit épique et roman ». *Esthétique... Op. cit.*, p. 441.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 441.

caractère inachevé qui fait écho à la « dissonance métaphysique de la vie »²⁹², le roman permet de souligner l'absence d'un sens immanent, faisant de ce genre un outil propice à refléter la complexité de l'existence de l'être dans le monde²⁹³. Le roman est donc un outil puissant de réflexion, que l'écrivain peut utiliser pour amener son œuvre hors des intérêts économiques du marché du livre :

Can culture ever be more than itself besides serving those economic and instrumental ends within the routines of our daily lives? My hunch is [...] that the novel form, for example, through its disparity and diversion, through its gaps and multiple perspectives, through its inter-relatedness and breakdowns and impurities, is the manifestation of a stylistic affinity which asks our imaginations to be bold and not defensive²⁹⁴.

L'audace, l'imaginaire, l'expérimentation sont, d'après Castro, les seuls outils utilisables si l'on veut éviter la récupération. Engagé ou non, l'art est avant tout illusion, et « il serait impossible de transférer le contenu utopique de l'art dans la réalité empirique »²⁹⁵. Pour autant, grâce à ses innovations, la littérature contemporaine fait « naître des doutes quant à la toute-puissance de cette alternative [visant à opposer « l'art engagé » et l'« *art pour l'art* »]. Elle n'est pas encore assez asservie au cours du monde pour s'employer à former une ligne de démarcation. [...] Même au sens politique, l'engagement en tant que tel reste politiquement ambigu »²⁹⁶. Adorno conclut d'ailleurs que l'art n'est pas censé offrir des solutions, mais une résistance :

L'art ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à résister, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine. [...] L'œuvre d'art devient un appel lancé à des sujets, parce qu'elle n'est rien d'autre qu'une manifestation du sujet, de son choix ou de son refus de choisir²⁹⁷.

Ce refus de choisir, cette recherche d'une poétique cherchant à transmettre un message à qui aurait envie d'en recevoir un, permet alors de créer un art qui résiste « toujours à la récupération, ou à l'endoctrinement »²⁹⁸. Les œuvres qui en sont issues « suffisent à briser le

²⁹² Georg Lukács. *The Theory...* *Op. cit.*, p. 71.

²⁹³ Milan Kundera. *The Art of the Novel*. 1986. Trans. Linda Asher. London: Faber and Faber, 1990. Voir plus particulièrement les pages 23 et 71.

²⁹⁴ Brian Castro. « Heterotopias: Writing and Location ». *Op. cit.*, p. 182.

²⁹⁵ Martin Thibodeau. *La Théorie esthétique d'Adorno*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 83.

²⁹⁶ Theodor W. Adorno. *Notes sur...* *Op. cit.*, p. 286.

²⁹⁷ *Ibid.*, pp. 289-290.

²⁹⁸ Denis Huisman. *L'Esthétique*. *Op. cit.*, p. 59.

consensus symphonique de la totalité fausse par leur particularité dissonante »²⁹⁹ mettant alors en avant qu'« un autre possible existe »³⁰⁰.

La dissonance de Castro le maintient donc à l'écart des genres, des courants, et des étiquettes possibles qui nuiraient à la liberté créative de son esthétique. Il précise toutefois avoir une affinité plus forte avec le modernisme, car ce dernier repose avant toute chose sur l'aliénation, comprise dans son sens large : « And this is where I think postmodernism fails. It seems to me that postmodernism by its nihilism and through its ironies doesn't profess the courage to die – not to live, but to die. Whereas I think modernism, which is much closer to me, had that sense of total alienation and destruction »³⁰¹. La fragmentation, la dislocation, l'aliénation sont des thèmes qui parcourent le modernisme, et le rapport au langage dans ses ambiguïtés complète les apports de ce courant à l'écriture de Castro.

Mais Castro joue peut-être tout simplement avec ce que le modernisme et le postmodernisme ont à offrir : « Clearly these discursive fields are not unified; each contains its own contradictions »³⁰². Ces contradictions sont liées à la matière même qui forme la littérature, qui ne lui confère pas un « rôle » politisé tout en soulignant la désuétude des catégories : « Language simply refused to be categorized. Language which ceased to be functional in fact opposed any power position framed by categories »³⁰³.

C'est dans cet espace de contradiction que Castro situe ses romans, s'enrichissant des écrivains, théoriciens et penseurs qui traversent sa vie à travers ses lectures. On pourrait s'attarder encore un instant sur une possibilité proposée par Richard Bradford qui, reprenant les mots de Bill Buford, éditeur de la revue littéraire *Granta*, présente une nouvelle catégorie d'écrivains, qui ne seraient ni réellement postmodernistes ni modernistes :

What it means to tell, to write, to narrate, to make up is changing [...]. Current fiction is remarkable for its detachment, its refusal to be affiliated, its suspicion of the old hierarchies and authorities. It is not modernist or pre-modernist or postmodernist or of that debate, but managing nevertheless to be both arriving and departing at once. If I am right that we are moving into a different period of

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 59.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

³⁰¹ Brian Castro, cité dans : Helen Daniel. « Outside the Prison of Logic ». *Island Magazine* 59 (Winter 1994): 22.

³⁰² Sneja Gunew. « PostModern Tensions: Reading for (Multi)Cultural Difference ». *Meanjin* 49:1 (1990): 22.

³⁰³ Brian Castro. *Looking for... Op. cit.*, p. 25.

creative prose, it is characterized by a writing which, freed from the middle-class monologue, is experimentation in the real sense, exploiting traditions and not being wasted by them³⁰⁴.

Oscillant entre tradition littéraire et subversion, l'écriture de Brian Castro ne peut cacher son héritage littéraire. Ses connaissances culturelles, qui parsèment ses romans, sont tout autant de racines qui permettent à son travail d'écrivain de se ramifier dans des directions différentes, suivant un processus de « fertilisation » littéraire.

B. Intertextualité et processus de « fertilisation »

The novel's spirit is the spirit of continuity: each work is an answer to preceding ones, each work contains all the previous experience of the novel.

Milan Kundera, *The Art of the Novel*³⁰⁵.

Emprunts littéraires

Un jeune journaliste interviewant Martha Graham interrogea la grande danseuse et chorégraphe sur le sujet des plagiat artistiques. "Écoutez, mon cher", répondit le vieux monstre sacré en posant sa main arthritique sur le bras de son interlocuteur, "nous sommes tous des voleurs. Mais au bout du compte, nous serons seulement jugés sur deux choses : *qui avons-nous choisi de dévaliser et qu'en avons-nous fait.*" T.S. Eliot disait d'ailleurs à peu près la même chose : "Les poètes immatures imitent ; les poètes accomplis volent"³⁰⁶ (nous soulignons).

« Qui avons-nous choisi de dévaliser et qu'en avons-nous fait » sont deux questions essentielles concernant la création artistique. Dans son journal intime, Virginia Woolf parle de ses nombreuses lectures, supports d'inspiration et de réflexion majeurs. Elle écrit : « I can

³⁰⁴ Bill Buford. *Granta* 3 (1980): 9. Cité dans : Richard Bradford. *The Novel Now: British Contemporary Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007, p. 26.

³⁰⁵ Milan Kundera. *The Art... Op. cit.*, p. 18.

³⁰⁶ Simon Leys. « À bâtons rompus ». *Le Bonheur des petits poissons : Lettres des Antipodes*. Paris : J.C. Lattès, 2008, pp. 35-36.

only hope that like dead leaves they may fertilize my brain »³⁰⁷. Cette image organique incarne un sentiment partagé par beaucoup d'artistes : se nourrir des arts qui les entourent pour pouvoir créer à leur tour semble être pratique courante, voire essentielle. Que l'inspiration vienne de l'environnement immédiat, d'expériences vécues, racontées ou inventées, c'est la vie elle-même qui devient source d'écriture – source à laquelle vient lui aussi puiser Brian Castro.

Dans ses essais et interviews, Castro nous procure des clés permettant de retracer la genèse de ses livres. On apprend que ses romans proviennent généralement de la lecture d'autres livres, inscrivant sa poétique dans la « transtextualité, ou transcendance textuelle du texte » que Genette définit comme « tout ce qui le met [le texte] en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes »³⁰⁸. Genette délimite cinq types de relations transtextuelles, parmi lesquelles nous avons déjà traité du paratexte et de l'architextualité. L'analyse de ses lectures en tant qu'auteur et des références plus ou moins directes à d'autres œuvres dans ses romans permet de traiter de la place de l'intertextualité et de l'hypertextualité dans ses romans³⁰⁹. Comme Castro l'indique, *The Garden Book* (2005) est né pendant la lecture de *L'usage des plaisirs*³¹⁰ de Michel Foucault ; *Birds of Passage* (1989) en découvrant *An Imaginary Life*³¹¹ de David Malouf ; *Drift* (1994) en parcourant la trilogie *Omnibus*³¹² de B.S. Johnson³¹³ ; et bien évidemment Samuel Beckett pour *The Bath Fugues* (2009)³¹⁴. Plus généralement, c'est parfois une lecture antérieure d'un auteur qui lui donne matière à écrire, et il reconnaît ainsi qu'*After China* (1992) lui rappelle Michel Tournier et Georges Pérec³¹⁵. L'imaginaire de Castro se nourrit aussi de la longue liste de ses lectures, dans laquelle on

³⁰⁷ Virginia Woolf. *The Diary of Virginia Woolf, Vol. II (1920-1924)*. 1978. New York: A Harvest Book, 2013, p. 161. (Entrée du mardi 14 février 1922).

³⁰⁸ Gérard Genette. *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil, 1982, p. 7.

³⁰⁹ Et nous nous emploierons à étudier la métatextualité dans la partie suivante.

³¹⁰ Michel Foucault. *L'Usage des plaisirs*. Paris : Gallimard, 1984.

³¹¹ David Malouf. *An Imaginary Life*. London: Vintage, 1999.

³¹² B.S. Johnson. *Omnibus*. London: Picador, 2004.

³¹³ Et plus particulièrement *Traw*. Peter Craven. « Double Delights ». *Op. cit.*, p. 8.

³¹⁴ Dans *The Bath Fugues*, la première section est intitulée « Beckett's bicycle », et le passe-temps du personnage principal, Jason Redvers, est d'errer à bicyclette. Ce motif récurrent s'inscrit dans la lignée de Beckett qui, lui-même cycliste (*BF 75*), l'utilise dans ses œuvres pour représenter les aspirations humaines et les échecs rencontrés. Le plaisir procuré par le Swift de 1928 (*BF 41*) qu'utilise Redvers peut aussi être mis en parallèle avec celui qu'éprouve le héros de Flann O'Brien dans *The Third Policeman* : « A breeze had sprung up from nowhere and pushed tirelessly at my back, making me flit effortlessly through the darkness like a thing on wings. The bicycle ran truly and faultlessly beneath me » (Flann O'Brien. *The Third Policeman*. London: Harper Perennial, 2007, p. 194). Concernant l'écriture de Beckett, Castro précise toutefois que c'est son aspect espiègle et non pas sa brusquerie qui sont des sources d'inspiration. Miriam Cosic. « The Fabulator ». *Op. cit.*, p. 10.

³¹⁵ Peter Craven. « Double Delights ». *Op. cit.*, p. 8.

trouve Patrick White³¹⁶ aux côtés des écrivains modernistes et postmodernistes Vladimir Nabokov, Marcel Proust, William Faulkner, Virginia Woolf, Franz Kafka, ou encore Gustave Flaubert, Julio Cortázar, Thomas Bernhard, Isaac Rosenberg, Milan Kundera et Antonio Tabucchi³¹⁷. On peut voir se dessiner des lignes directrices dans ses choix : des écrivains audacieux, qui, à l'instar de Woolf, peignent avec les mots des tableaux impressionnistes, ou qui, comme Bernhard, peuvent « contenir le monde en un seul mot » ou le fragmenter « volontairement afin de créer de meilleures connections »³¹⁸ ; et Castro de continuer sur Rosenberg : « He was obsessed by linkage, and was a precursory diviner of that slippage and aporia which made something understandable but ungraspable »³¹⁹ ; en quelque sorte, des inspirations pour ses propres romans.

Castro s'inscrit dans une continuité littéraire éclectique, où le modernisme côtoie le postmodernisme, les auteurs européens croisent les auteurs australiens et asiatiques, permettant ainsi d'ouvrir les frontières aux mélanges. En effet, nombre de références culturelles orientales à des penseurs et artistes asiatiques sont visibles dans les romans de Castro, demandant au lecteur de se présenter face à ses livres avec un bagage culturel important. Dans *After China*, on trouve, par exemple, des références au peintre du XVI^e siècle Tang Yin qui, parmi ses œuvres, peignait des éventails, dont une face représentait une illustration normale, et l'autre face arborait une peinture à caractère pornographique (AC 97) ; ou encore de nombreux renvois à Lao Tzu et ses célèbres aphorismes³²⁰. Des références à des mythes et légendes chinoises sont aussi décelables dans ses romans, présentant souvent une forme d'oralité proche de l'anecdote. Cette oralité est d'ailleurs très présente dans *After China*, où You, le protagoniste, se fait conteur d'histoires de la Chine ancienne. Le choix de l'oralité peut être ramené au fait que Castro a grandi dans une culture littéraire chinoise essentiellement orale à travers les histoires que lui lisait sa mère en chinois, puisque lui-même ne le parle pas correctement et ne le lit pas³²¹.

³¹⁶ Judith White. « Lone Wolf ». *Op. cit.*, n. pag.

³¹⁷ Susan Wyndham. « Bush Ascetic, With Martini – The Interview ». *Op. cit.*; et Ingrid Wassenar. « Toccata and Fugue in a Postmodern Key ». *Op. cit.*, n. pag.

³¹⁸ Brian Castro, cité dans : Helen Daniel. « Outside the Prison of Logic ». *Island Magazine* 59 (Winter 1994): 26.

³¹⁹ Brian Castro. « Just Flirting ». *Australian Book Review* 171 (June 1995): 39.

³²⁰ Lao Tseu. *Tao-tö king*. Trad. Liou Kia-hway. Paris : Gallimard, 2010. Concernant l'orthographe du nom de cet écrivain, nous opterons pour la version que Castro emploie dans *After China* par souci de cohérence avec l'auteur. Néanmoins, le français emploie plus communément « Lao Tseu » ou « Lao Zi » ou encore « Laozi ». Le même choix sera fait avec l'orthographe de son œuvre principale, le *Tao-tö king* en français (ou encore *Tao Tö King*), qui est orthographié « *Tao Te Ching* » dans le roman (AC 1).

³²¹ Dans une interview menée par l'écrivain Ouyang Yu, Brian Castro explique qu'il parle mal le cantonais, bien

L’empreinte de la culture littéraire chinoise ne s’arrête pas à de simples références intertextuelles parsemées dans les romans. En effet, leur style même en est modifié, comme le souligne la critique Susan Win : « [Castro] speaks and writes with an Australian accent. Yet his Chinese heritage gives him a liking for form, manners and indirect expression. “Straight-out stuff embarrasses me,” he says. “That’s why my writing is very formal. I find myself a bit at odds in Australian culture at times” »³²². La tradition littéraire chinoise remonte au XII^e siècle avant notre ère. On y trouve des éléments communs à l’écriture de Castro, comme les « répétitions, refrains, rythmes et assonances », ou encore un mélange de *xing* – évocation métaphorique – et de *fu* – description³²³. Le contournement de sens et la métaphore sont deux effets très présents dans ses romans, et Castro s’inscrit aussi dans cette même continuité par l’absence de morale à la fin de ses histoires – et par extension à la fin de ses romans. Cette absence est un trait caractéristique des récits chinois, qui n’ont pas pour vocation l’enseignement d’une morale, comme l’explique Susan Geason : « The architect [in *After China*] is very Chinese in many senses, but most of all in the connections he makes. For example, at the end of stories, you think there must be a message here, a moral, but the Chinese resile from morals. That’s a very Western concept that we have to learn from a story »³²⁴. Et l’on peut par extension souligner que les romans de Castro n’ont pas non plus de fonction moralisatrice. Cette caractéristique laisse le lecteur occidental face à une chute qui peut parfois sembler abrupte et une sensation de non-finitude qui va à l’encontre des habitudes occidentales.

De plus, la conception du rôle de la littérature pour Castro s’inscrit parfaitement dans la lignée des enseignements de Confucius qui définit dans ses *Entretiens* le rôle du texte littéraire. Confucius y parle plus particulièrement de *Shijing*, une anthologie composée de 305 poèmes « de dates et de genres fort différents, allant, selon certains critiques, du XII^e au V^e siècle avant notre ère, odes, hymnes et chansons d’amour »³²⁵ qu’il avait composée : « Les

qu’il le comprenne : « I still speak [Cantonese], but at a 10-year-old’s level. [...] I have not been influenced by Chinese literature at all, since I don’t read it in the original, but of course I have absorbed much of it by hearing it read to me as a child by my mother ». Ouyang Yu. « An Interview with Brian Castro ». *Otherland* 7 (2001): 76-77.

³²² Susan Wyndham. « Bush Ascetic, With Martini – The Interview ». *Op. cit.*, n. pag.

³²³ Comme l’indique André Lévy, la tradition prosodique chinoise comprend ces deux aspects ainsi que le *bi*, « comparaisons puisées dans la nature ». André Lévy. *La Littérature chinoise ancienne et classique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1991, p. 29.

³²⁴ Susan Geason. « Imagining China ». *Op. cit.*, p. 118.

³²⁵ André Lévy. *La Littérature... Op. cit.*, p. 22.

Poèmes [Shijing] permettent de stimuler, permettent d’observer, permettent de communier, permettent de protester »³²⁶.

Castro présente donc un mélange de références aussi bien occidentales qu’orientales. Mais comme le rappelle la critique Ien Ang, ces dénominations ne sont en fait que des constructions établies historiquement et n’ont de ce fait aucune réalité concrète, à part dans l’imaginaire collectif ou individuel :

“Asia” and “the West” are not natural entities but historically produced, homogenizing categories. This idea of “Asia” as a distinct, demarcatable region of the world originated in a very Eurocentric system of geographical classification³²⁷.

Dans le contexte économique ultracontemporain, l’authenticité littéraire est une notion qui a perdu son sens. L’analyse que propose Richard Bradford sur le « supermarché esthétique » de Lodge est à ce sujet éclairante. Elle permet de représenter la situation que rencontre l’écrivain de nos jours face à la multiplicité des possibilités qui s’offrent à lui. Lodge décrit l’auteur comme se retrouvant face à un supermarché esthétique, présentant une multitude de styles, techniques et scénarios possibles, que l’écrivain/consommateur n’a plus qu’à choisir et combiner à sa guise³²⁸.

Étant à la croisée des « mondes » – si tant est que l’on puisse finalement dissocier un monde oriental et un monde occidental – ou plutôt à la croisées des courants de pensées, Castro s’affranchit des problématiques occidentales qui cherchent à assigner des catégories à chaque chose afin de les contenir. Il se situe donc littéralement dans une zone inter-textuelle – entre les textes. C’est une zone frontière, bordure, mais aussi et surtout jonction, raccord entre les êtres et les textes. Il s’établit dans cette zone liminale de contact, où les textes se retrouvent, se croisent, se lient – et se lisent.

³²⁶ Confucius. « Entretien XVII, 9 ». *Entretiens*. Trad. Pierre Ryckmans. Paris : Gallimard, 2010, p. 104.

³²⁷ Ien Ang. *On Not Speaking...* *Op. cit.*, p. 4.

³²⁸ « a person in an “aesthetic supermarket” facing an unprecedented abundance of styles, techniques and scenarios; the novelist/customer could now select and combine these in any way they wished ». David Lodge. « The Novelist Today: Still at the Crossroads? ». *New Writing*. M. Bradbury & J. Cooke, eds. British Council, 1992. Cité dans : Richard Bradford. *The Novel Now: British Contemporary Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007, p. 3. « a person in an “aesthetic supermarket” facing an unprecedented abundance of styles, techniques and scenarios; the novelist/customer could now select and combine these in any way they wished ».

Greffe textuelle

Cette continuité littéraire présente néanmoins un paradoxe inhérent à la pratique intertextuelle : pour pouvoir fonctionner, la tâche incombe au lecteur de repérer la référence, le renvoi ou l'allusion à la tradition ou à l'œuvre en question. Ainsi, les références intertextuelles disséminées dans les œuvres de Brian Castro renforcent la difficulté qui entoure parfois la réception de ses romans.

Dans les années 1980, Riffaterre ajoutera à la définition que fait Kristeva de l'intertextualité l'importance du rôle joué par le lecteur dans la perception des références parsemant le texte. Il précise que l'intertextualité est : « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première »³²⁹ et de préciser dans un article postérieur que, de par sa nature, « [l']intertexte est donc un corpus indéfini »³³⁰. Face à un texte contenant des références intertextuelles, le lecteur doit mettre en relation sa bibliothèque personnelle et le contenu du livre qu'il lit. Le résultat est donc subjectif et changeant et propose une nouvelle expérience de lecture pour chaque lecteur et temporalité de lecture différents. À la fois continuité et discontinuité, l'intertextualité permet de s'inscrire dans une tradition littéraire à travers celle interne à l'œuvre, tout en créant des variations inhérentes à la diversité des réceptions possibles d'un œuvre.

Peut-on alors penser qu'il faille un Lecteur Modèle pour que la compréhension des œuvres de Castro soit réalisée ? Selon Eco, « [l]e Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel »³³¹. Mais il souligne d'autre part que « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement « espérer » qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire »³³². L'auteur doit, dès le départ, penser l'utilisation de ses allusions. Il est dès lors possible d'affirmer que Brian Castro ne projette pas un Lecteur Modèle, puisqu'il tisse un réseau de références afin d'y perdre sciemment son lecteur³³³. Il propose des textes qui « jouent sur ces

³²⁹ Michel Riffaterre. « La trace de l'intertexte ». *La Pensée* 215 (octobre 1980) : 4.

³³⁰ Michel Riffaterre. « L'intertexte inconnu ». *Littérature* 41 (février 1981) : 4.

³³¹ Umberto Eco. *Lector in Fabula : Le rôle du lecteur*. 1979. Paris : Grasset, 2008, p. 77.

³³² *Ibid.*, p. 69.

³³³ Nous reviendrons sur la construction labyrinthique d'*After China* dans la partie suivante.

écarts, les suggèrent, les espèrent », textes qui deviennent « “ouverts” aux multiples lectures possibles, procurant toutes une jouissance infinie »³³⁴, pour reprendre les mots d'Eco.

Castro ne parseme pas seulement des références ou des allusions à d'autres œuvres ou auteurs : il se livre à ce que Derrida appelle la greffe, opération

par laquelle les deux textes se transforment, se déforment l'un par l'autre, se contaminent dans leur contenu, tendent parfois à se rejeter, passent elliptiquement l'un dans l'autre et s'y régénèrent dans la répétition, à la bordure d'un *surjet*. Chaque texte greffé continue d'irradier vers le lieu de son prélèvement, le transforme aussi en affectant le nouveau terrain³³⁵.

The Bath Fugues incarne la greffe littéraire par excellence. Le roman est encadré par un discours sur le travail de greffe de l'écrivain. Dès ses premières pages, on peut noter l'emploi du mot « *graft* » par Walter Gottlieb – l'un des personnages du roman – dans sa définition du rôle du romancier³³⁶. Ce mot signifie en anglais « bourreau de travail » ; pourtant, il trouve sa racine dans le mot « *graft* », qui signifie « greffer ». Le romancier serait alors un « greffeur », qui enterait ses romans. Cette description trouve écho à la fin du roman dans la définition du verbe « *to graft* » qui est donnée : « To graft: to insert a graft into a branch or stem of another tree; to propagate by insertion; to implant » (*BF* 307-8).

Cet effet est visible dans l'intégration de personnages réels au sein de ses fictions. Dès *Birds of Passage*, l'apparition fugace de Roland Barthes dans un train (*BP* 71) laisse le lecteur perplexe : comment interpréter ce caméo ? Simple clin d'œil intertextuel ? Jeu avec le lecteur qui, s'il connaît la vie de Barthes, sait qu'il est mort renversé par un « *laundrey van* », et peut donc y voir un renvoi puisque ce caméo, regardant par la fenêtre du train, en aperçoit un (*BP* 71) ? Recherche de légitimité critique ? Critique de la critique ? Wenche Ommundsen propose une interprétation de ce passage :

His structuralist phase may have been signalled by the train (a frequent structuralist metaphor for the relationship between sign and system, or *langue* and *parole*), his post-structuralist conversion by his change of compartment and the unmistakable reference to his perhaps most famous text, "The Death of the Author". I do not think I am overreading this brief episode³³⁷.

Aucune supposition ne semble meilleure que l'autre et l'interprétation reste ouverte. Dans son dernier roman, *The Bath Fugues*, le processus est poussé à son paroxysme. Jason Redvers, le

³³⁴ Umberto Eco. *Lector in Fabula...* *Op. cit.*, p. 69.

³³⁵ Jacques Derrida. *La Dissémination*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 385.

³³⁶ « A novelist was nothing but a grafter, a hack, a grubber, with prurient leanings and huge repressions » (*BF* 6).

³³⁷ Wenche Ommundsen. « After Castro, Postmulticulturalism? ». *Op. cit.*, p. 55.

personnage principal de la première section, absorbe la vie de Montaigne dans sa propre histoire. Associant des anecdotes concernant l'écrivain à des moments de sa vie et ses pensées, Jason fait de Montaigne un personnage à part entière – bien qu'absent. Le lecteur ne peut plus dissocier les limites entre réalité et fiction, un double déplacement de sens s'opère. Montaigne l'écrivain se superpose à Montaigne personnage-maître à penser de Redvers, l'inscrivant dans une tradition littéraire établie et lui attribuant les caractéristiques que peut projeter le lecteur en se représentant le Montaigne écrivain. Parallèlement, les données concernant le Montaigne historique sont brouillées et la fiction envahit la « réalité » supposée.

Ces jeux avec le lecteur nous amènent à penser la dissémination des références en tant que dissémination du sens, définie par Derrida comme

l'impossibilité de réduire un texte comme tel à ses effets de sens, de contenu, de thèse ou de thème. Non pas l'impossibilité, peut-être, puisque *cela se fait* couramment, mais la résistance – nous dirons la *restance* – d'une écriture qui ne s'y fait pas plus qu'elle ne se laisse faire³³⁸.

De ce fait, les textes de Brian Castro résistent à la compréhension, essaient des graines de significations, car, pour reprendre les mots de Derrida, « chaque terme est bien un germe, chaque germe est bien un terme. Le terme, l'élément atomique, engendre en se divisant, en se greffant, en proliférant. C'est une semence et non un terme absolu »³³⁹. L'acte de dispersion trouve son parangon dans *The Garden Book* à travers la poétesse Swan Hay. Après avoir écrits ses poèmes sur des feuilles d'arbre, elle les disperse dans les livres d'autres auteurs (*GB* 141-142), illustrant le terme « intertextualité » à la lettre. La dissémination de ses textes lui permet de ne pas s'enfermer dans un format figé, faisant écho à la nature même de la poésie. Ses poèmes devient organique – au sens propre, puisqu'écrits sur de la matière organique – mais aussi au sens où Norman Shih, le narrateur, l'emploie :

Her poetry [...] [was characterised by a] potential for growth. [...] [I]t was vegetative, incorrigible. Written on leaves with pollen inks. A planting; with scarcely a mark of ownership. A respect and a passing. Her poems were seeds and supplements (*GB* 257).

Poétesse de l'éphémère, de la référence, mais aussi de la non-finitude, elle s'inscrit dans une dynamique de continuité littéraire en utilisant les livres des autres comme supports auxquels elle greffe ses poèmes, créant ainsi de nouveaux « hybrides » en perpétuelle évolution.

³³⁸ Jacques Derrida. *La Dissémination*. *Op. cit.*, p. 13.

³³⁹ *Ibid.*, p. 338.

Utiliser l'intertextualité de la sorte questionne les notions de finitude et d'autorité – et on peut jouer sur le mot pour le prendre dans son double sens, autorité de l'auteur et autorité générale, comme l'indique Derrida : « Bien qu'il maintienne en vie ces textes prélevés, le jeu de l'insémination – ou greffe – en ruine le centre hégémonique, en subvertit l'autorité comme l'unicité »³⁴⁰.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 383.

Conclusion partielle

*We are all codes and copies, melting,
merging.*

Brian Castro (BF 309).

L'intertextualité permet de s'inscrire dans une tradition littéraire et culturelle, et Brian Castro révèle un terreau de références vaste et fertile, représentatif d'une ouverture sur le monde et sa diversité de cultures. Son écriture se situe donc entre continuité et discontinuité, métaphore de la greffe littéraire permettant à la fois la reprise et la création. Les mots ainsi dispersés, le sens se retrouve disséminé au gré des pages, proposant au lecteur une expérience de lecture ouverte. La finitude n'est plus un concept opératoire pertinent, ce qui évacue *de facto* la notion d'autorité. Les romans de Castro tissent une continuité qui confirme la non-pertinence des classifications :

Classification also plays a role in the gradual elimination of an inner life. Under the benign auspices of reductive categories, it tries to reconcile writing to formulary absolutes. This Procrustean externalisation is of course a type of repression [...]. There are other things beside content and form. [...] A journalist once confronted me on this very point. "It is only by classifying, by separating out the average traits," she said, her spectacles steaming with unvented fury at unruly cultural diversity, "that we can make sense of the world". I leave the rest to the classifieds. Need I have asked: whose sense? Whose world?³⁴¹

Ces romans nous amènent à réfléchir à cette problématique qui, au-delà d'une réflexion littéraire, prend tout son sens dans les sociétés occidentales contemporaines. Il convient à présent d'analyser comment la fuite des catégories génériques s'étend à l'approche de l'altérité.

³⁴¹ Brian Castro. « The Private and the Public: A Meditation on Noise ». *Op. cit.*, pp. 17-18.

II. Identités en question : altérité et fugue

Location is so important for me.

Brian Castro (BP 104).

1. Fugue et recherche d'identité

I wrote, in a kind of schoolboy's diary, about *wanting to be everywhere* and there would be continuous progression between that dissociative feeling and a conscious extinction of place. Way before postmodernism assigned a role to deregulating essentialism, I was already obliterating the reality of kinship and culture for the freedom of fantasy³⁴².

Brian Castro entretient un rapport particulier au déplacement que l'on retrouve dans ses romans à travers la voix des narrateurs, dont celle de Shan dans *Birds of Passage*. Son envie de voyager est liée à un besoin d'espace pour contrer une forme de « claustrophobie » identitaire, un désir à la fois d'ouverture et de démultiplication : « It was a sort of claustrophobia, of wanting to be somewhere else; or, more precisely, of *wanting to be everywhere at once*. It was an aching, breathless feeling, making me totally incapable of action » (BP 11-12). Un lien évident apparaît entre cet extrait et celui de *Looking for Estrellita*. Ces deux citations mettent en avant le rôle majeur du mouvement dans la pensée de Castro. Déplacement, échappatoire, ouverture, avancée, retour, recherche ; ces termes s'entremêlent et se déroulent en filigrane dans chacun de ses romans.

Souvent déplacés et/ou en déplacement, les personnages que nous montrent à voir les quatre romans à l'étude présentent un rapport particulier à la mobilité. Qu'ils soient en mouvement ou qu'ils vivent dans l'immobilisme, chacun se retrouve confronté, au déplacement du corps et de l'esprit et à leurs inévitables limites.

Le premier sens du mot mouvement se rapporte à un « changement de position dans l'espace en fonction du temps »³⁴³ ; déplacement qui, émotionnellement, souligne un changement, une modification des ressentis, mais peut aussi être appliqué à la musique. Dans

³⁴² Brian Castro. *Looking for...* *Op. cit.*, pp. 9-10.

³⁴³ *Le Robert de la langue française, T. IV*. Paris : Le Robert, 1985, p. 621.

ce contexte-ci, le mouvement est synonyme de rythme, « devenant le degré de rapidité que l'on donne à la mesure, conformément aux intentions de composition, au caractère de la pièce »³⁴⁴. Le thème du mouvement et ses multiples interprétations nous permettront de mettre en relation l'expérience du mouvement physique – qu'il soit forcé, choisi ou impossible – avec les ressentis liés à un tel vécu, tout en gardant à l'esprit l'approche musicale inhérente aux romans de Castro, de par l'importance du rythme dans la structure globale de ses romans.

De plus, le thème de la différence est étroitement lié à celui du déplacement, et prend plusieurs connotations : à la fois mouvement et *displacement*. Les personnages présents dans les romans de Castro incarnent cette double trajectoire, oscillant entre déplacement physique et mental, et recherche de leur identité. Étrangers – au sens d'êtres nés à l'étranger ou ayant des origines étrangères – tous les personnages ne sont pourtant pas des immigrés, mais présentent des identités mouvantes d'après Bryant George : « Everything bumps up against something else and everybody in it is somehow wrong, or a stranger to herself/himself, and hence to others. Nothing quite “fits” »³⁴⁵. En effet, chaque personnage fait montre d'un aspect décalé, qui ne correspond pas à ce que l'on peut communément appeler la « norme ». Étrangers aux autres ou à eux-mêmes, ils sont en perpétuelle quête d'une réponse à la question « qui suis-je ? ». S'apercevant de leur différence, ils se positionnent en tant qu'étrangers à eux-mêmes, observateurs et analystes de leurs propres personnes.

Ce parcours se transcrit dans leurs vies sous diverses formes : la migration physique (liée à une quête spirituelle), un immobilisme parfois contraint (quoique souvent voulu) et qui leur permet d'atteindre des sphères de réflexions plus profondes à travers un outil central auquel les personnages ont recours : l'imaginaire. Cette partie s'emploiera à étudier en quoi le déplacement est un thème fondamental, thème qui vise à souligner la complexité des rapports humains face à la différence ainsi que les possibilités de fugue offertes par la malléabilité de l'imaginaire.

³⁴⁴ *Le Robert de la langue française, T. IV*. Paris : Le Robert, 1985, p. 624.

³⁴⁵ Bryant George. « Brian Castro, *The Garden Book* ». *Op. cit.*, p. 190.

A. Stagnation imposée et xénophobie

Le mouvement est généralement signe de liberté. La liberté de circulation fait partie des droits fondamentaux formulés dans la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme³⁴⁶. Cependant, d'un point de vue juridique, ces droits peuvent être contrariés par les législations nationales, comme c'est le cas de l'Australie du début du XX^e siècle, cadre historique de *The Garden Book*. Ce roman se déroule de 1922 à la fin de la seconde guerre mondiale, période durant laquelle une politique de fermeture des frontières était en vigueur. Cette politique a un impact direct sur le personnage du Docteur Horace Hay³⁴⁷. Bien qu'il soit d'origine chinoise, sa famille est installée en Australie depuis trois générations (GB 85). Pourtant, la citoyenneté britannique lui est toujours refusée³⁴⁸. Ce déni le maintient dans une position d'étranger qui ne correspond pas à la réalité de son expérience. Il fait donc face à de multiples discriminations fondées sur son phénotype. Toute ascension sociale lui est d'abord impossible. Horace pourrait pourtant prétendre à une certaine reconnaissance étant donné qu'il est le premier Chinois à être Docteur en Philosophie de l'Université de Melbourne, en latin (GB 85) ; toutefois, même lorsqu'il demande un poste dans l'enseignement secondaire, il essuie un refus douteux qui souligne le caractère raciste de cette décision : « Then Baba, who thought he would be offered a job teaching secondary school was told his Latin was probably efficient, but his English may have been suspect » (GB 85). Choisir de faire de Baba un spécialiste du Latin n'est pas anodin : cela lui confère à la fois un lien à la culture d'élite, de par la tradition lettrée associée à cette langue, et attire en même temps l'attention sur un aspect non négligeable – le latin est une langue morte. Le niveau d'éducation du Dr Hay le laisse paradoxalement en possession d'une voix vide, silencieuse. Remettre en question son anglais alors qu'il a été éduqué en Australie fonde le jugement de ses pairs sur des critères xénophobes. Il passera sa vie à enseigner dans une école de village, ce qui l'empêche

³⁴⁶ Déclaration Universelle des Droits de l'Homme. Article 13 : « 1. Toute personne a le droit de circuler librement et de choisir sa résidence à l'intérieur d'un État. 2. Toute personne a le droit de quitter tout pays, y compris le sien, et de revenir dans son pays ». Disponible sur : <<http://www.un.org/fr/documents/udhr/index.shtml>> (Dernière consultation le 3 février 2014).

³⁴⁷ Du vieux français « haye », le nom « Hay » renvoie de par sa racine à un terme de topographie qui signifie quelqu'un qui vit près d'un enclos. On peut penser que l'appeler ainsi annonce à la fois la notion d'enfermement (« *hedge* », la haie) et de marginalité.

³⁴⁸ Seule la citoyenneté britannique existait avant la Seconde Guerre Mondiale, puisque c'est en 1948 que sera passée la Loi sur la nationalité (« *Nationality and Citizenship Act* ») qui créera alors le statut de « citoyen australien » en plus de celui de citoyen britannique.

d'obtenir une quelconque reconnaissance sociale au sein de la communauté blanche.

Parallèlement à l'ascension sociale, l'ancrage dans le sol australien lui est aussi interdit, puisqu'il n'a pas le droit d'accéder à la propriété (GB 85). Ces interdictions créent des mouvements contraires : une inertie sociale d'une part, instabilité territoriale d'autre part. Cela fait de lui un personnage dans l'incapacité de s'enraciner dans son propre pays. Cette condition devrait faire de lui un personnage à la dérive, pourtant Baba choisit la stagnation plutôt que le mouvement de l'exil, puisqu'il est sûr de son bon droit à se sentir australien. Par conséquent, il fait face aux différentes atteintes à ses droits et libertés, se résignant amèrement à abandonner celle de mouvement. Les frontières australiennes étant fermées aux étrangers, Horace ne peut pas aller en Chine sous peine de ne plus pouvoir revenir en Australie. Le paradoxe se situe dans le fait que, aussi étranger qu'il puisse paraître aux yeux des autorités (blanches) australiennes, la politique d'une Australie blanche enferme Horace dans un pays qui ne veut pas vraiment de lui, mais dont il n'envisage pas de partir, puisqu'il ne pourrait y revenir à cause des Lois de restriction de l'immigration (« *Immigration Restriction Acts* ») :

They have passed a law. Former domiciles are the only category for Chinese admissions to Australia. Those who leave the country have to possess re-entry issued prior to 1905.

Baba is furious when his cousin informs him of this. Many of his relatives are caught out by the law. Many cannot even speak Chinese properly. Having returned to holiday in China with their families, they were told they could not return (GB 87).

D'un point de vue historique, ces lois visaient à sélectionner les immigrants entrants :

The first Federal Parliament of 1901 passed the Immigration Restriction Act which prohibited immigration on the grounds of linguistic (in)competence. Parties thus prohibited were "Any person who when asked to do so by an officer fails to write out at dictation and sign in the presence of the officer a passage of fifty words in length in an European language directed by the officer"³⁴⁹.

Il va sans dire que, tout en limitant l'entrée aux personnes parlant une langue européenne (restreignant ainsi drastiquement la possibilité pour les populations asiatiques de se présenter sereinement à la frontière), l'agent responsable pouvait opter pour la langue de son choix en fonction de sa volonté à voir l'immigrant réussir le test ou l'échouer. Les Chinois installés en Australie ont permis de créer des échanges de biens, de cultures et de personnes pendant des

³⁴⁹ Stephen Alome, and Catherine Jones. *Australian Nationalism: A Documentary History*. North Ryde, NSW.: Collin Angus & Robertson, 1991, p. 136. Cité dans : Noel Rowe. « The Misty Ways of China ». *East By South... Op. cit.*, p. 71.

années avant ces législations ; pourtant, Horace Hay souligne : « The day Australia woke to a national identity, it fell asleep on the thorn of racial prejudice » (*GB* 229). La xénophobie peut amener à une cristallisation des positions, une forme de crispation qui bloque les échanges au sens large et enferme les personnes aussi bien mentalement que physiquement.

De ce fait, Horace est à la fois isolé de son présent – la société australienne – et de son passé – le pays de ses ancêtres. Son choix de rester en Australie le coupe de ses liens sociaux avec la communauté chinoise qui l’entourait et qui, elle, préfère opter pour un retour puisqu’elle ne se sent pas désirée (*GB* 87). Baba est donc seul, et sa solitude est soulignée par le silence qui accompagne désormais sa vie :

[Swan] hated the loneliness of her father’s life. Ever since the great exodus to China of their relations and friends, his river had dried up. There was no noise, no hubbub, no Chinese. People didn’t come visiting or stay for weekends, play mahjong, or bring gifts of soy sauce and ginger. The market gardeners, who had been so productive without being allowed freehold land, used to bring vegetables in wheelbarrows, yelling and yelling. In return, Dr Hay gave them business, taught their children to read English and Chinese. The furniture labourers who were specialists in chests and drawers were commissioned to build bookshelves. Now they were all gone, the hammering, the chattering, the communal dining. Gone, the respect he once enjoyed. Now he stood in the corner of the street in a suit that was either too tight or too large, standing in line with hard men who trapped rabbits and slept under bridges, waiting for a free handout of broken biscuits (*GB* 94-95).

Cette accumulation d’activités, de personnes, et de sons est accentuée par l’emploi de multiples pluriels et de successions de participes présents – « yelling », « hammering », « chattering », « dining ». Elle renforce le caractère actif de l’ancienne vie sociale de Horace³⁵⁰, et *a contrario* le silence de sa solitude – explicité par les « no », les tournures de phrases négatives, et l’emploi du participe passé « gone », qui, en plus de souligner l’aspect fini de tous ces participes présents, tranche sèchement la joie qui s’échappait de cette vie sociale active. Le maître d’école n’enseigne plus, sa voix se tait. Après la frénésie environnante, il « se tient à présent » immobile, figé comme les aiguilles d’une horloge dont le mécanisme se serait arrêté. Son vêtement, « trop étroit ou trop ample », peut être perçu comme une métaphore de son incapacité à entrer dans un moule qui ne lui correspond jamais complètement : « He was one of them, but he was not of them » (*GB* 95). Cette incapacité à « en être » provient du caractère fictif de l’appartenance raciale :

³⁵⁰ Nous choisirons de respecter la prononciation du « h » dans la langue d’origine.

The fiction of racial belonging would imply a reductionist interpellation [...] that constructs the subject as passively and lineally (pre)determined by blood, not as an active historical agent whose subjectivity is continuously shaped through his or her engagements within multiple, complex, and contradictory social relations that are overdetermined by political, economic, and cultural circumstances in highly particular spatiotemporal contexts³⁵¹.

Le droit du sang exclut Baba du « nous » australien, particulièrement dans un contexte politique, économique, culturel et social qui se referme sur lui-même et exclut l'Autre sous toutes ses formes dans une panique protectionniste. La période de dépression que l'Australie traverse devient le reflet de celle de Horace.

Le Dr Hay est confronté à la xénophobie jusque dans sa salle de classe, où elle s'exprime à travers les dessins de ses élèves : « One drawing he received was of a bucktoothed Chinaman eating a frog » (*GB* 84). Ce racisme spontané le maintient dans une étrangeté³⁵² qu'il ne devrait pas porter. Malgré la passion qui caractérise ce personnage³⁵³, la musique de sa vie en est étouffée et ralentie, et cesse en même temps qu'il rend son dernier souffle.

³⁵¹ Ien Ang. « Can One Say No To Chineseness: Pushing the Limits of the Diasporic Paradigm ». *Boundary 2* 25.3 (1998): 240.

³⁵² Alors que « l'étrange » est accompagné de son concept « l'étrangeté », l'étranger quant à lui n'a pas de concept associé à son état. On emploie souvent de manière indissociée le mot « étrangeté ». Nous choisissons toutefois d'utiliser le mot « étrangeté » afin de nommer « le fait d'être étranger ». Choisir ce terme permet à la fois de dissocier ces deux notions, tout en gardant à l'esprit leur racine latine commune (*extraneus*) qui rappelle que l'étrange a longtemps signifié lui aussi hors du groupe social, national ou familial, avant de devenir hors du commun.

³⁵³ Et il ne manque pas de critiquer le manque de passion des gens qui l'entourent, leur « docilité stupide et leur pathos » (« sheepishness and pathos ») à combattre à l'étranger et être passif chez eux face à la Dépression qui touche la population : « they would fight in distant trenches, but not here. They beat their wives instead » (*GB* 95).

B. « Our nature consists in motion » (BF 29)

Jamais je n'ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant été moi, si j'ose ainsi dire, que dans [les voyages] que j'ai faits seul et à pied. La marche a quelque chose qui anime et avive mes idées : je ne puis presque penser quand je reste en place, il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit.

Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*³⁵⁴.

Mouvement contraint et solitude : immobilisme dans l'espace et le temps

Le personnage de You incarne l'opposé du Dr Hay. Horace subit un immobilisme contraint, ce qui le coupe de ses origines tout en le maintenant à l'écart de son propre pays. Dans *After China*, c'est un exil forcé que You traverse. Pourtant, ces deux personnages présentent en définitive un état commun : You et Baba sont des personnages hors temps – hors du temps social et du temps « historique » ou temporel. Ils n'appartiennent ni réellement au présent ni au passé. Cet aspect est d'autant plus frappant chez You, qui vit dans un espace composé de bribes d'un présent atemporel et d'histoires tirées du passé – qu'il soit proche, réel ou fictif. L'omniprésence de la solitude imprègne ce roman³⁵⁵, solitude liée au statut d'étranger, mais aussi celle intrinsèque à la condition humaine.

Dans *After China*, ce sont les événements politico-sociaux qui obligent You à venir se réfugier en Australie (AC 107). Emprisonné, You dit ne pas réellement savoir quel est son crime, mais il suppose – non sans ironie pour le lecteur – que la raison est liée à son ouverture au monde :

But as I do not know what crimes I've committed, it's impossible for me to list them. [...] Perhaps there are other, less direct crimes; let's say, embarrassments: the will to universality; the refusal to write only in Chinese; the hatred of parochialism

³⁵⁴ Jean-Jacques Rousseau. *Les Confessions, Livre 4^e*. Paris : Classiques Garnier, 2011, p. 183.

³⁵⁵ Mais nous ne manquerons pas de souligner que la solitude est finalement un des points communs à chaque roman de Brian Castro. En effet, si l'on prend *Birds of Passage*, les personnages sont caractérisés par leur isolement, qui finit même par être la finalité de la quête de Shan. Rappelons d'ailleurs que le premier titre choisi par Castro pour ce roman était *Solitude*.

and love of foreigners; the inability to uphold national ideologies; cosmopolitanism; above all, the complete rejection of toadying as a basis for advancement (AC 83).

C'est bien évidemment parce qu'il ne se conforme pas à l'idéologie dominante qu'il est condamné, et finit par s'enfuir pour l'Australie. Les souvenirs de ces « moments terribles »³⁵⁶ (AC 82) sont peu nombreux et c'est essentiellement la solitude qui l'habite après la migration qui prime. En effet, on pourrait penser l'hôtel, dont il est l'architecte, vide si la catastrophe finale ne nous faisait pas prendre conscience du contraire en nous peignant pour la première fois l'agitation de cette ruche prise entre feu et eau (AC 136). Son seul réel contact social est celui qu'il entretient avec l'écrivaine – encore que nous reviendrons sur cet aspect, en soulignant le fait qu'elle n'est peut-être finalement même pas « réelle ». Lorsqu'on le découvre, You se tient d'ailleurs sur le toit de l'hôtel qu'il a créé, surplombant la baie, pratiquant le tai chi, art martial alliant mouvements lents et méditation (AC 4). Son exil l'amène dans des sphères mentales, au sein desquelles il rencontre « the writer » – figure de muse que nous évoquerons plus tard.

Le rythme d'*After China* amène à la contemplation et à la réflexion. Cette expérience de lecture se transforme en un ralentissement temporel proche de l'arrêt. Les nombreux récits de You détournent l'écoulement des flots temporels. Le passé et le présent, le récit et le récit dans le récit fusionnent et confèrent au mouvement du roman un tempo *lento*, voire *largo*, qui fait écho aux mouvements de tai chi que pratique You³⁵⁷. Pourtant, le tempo du roman devrait ressembler à une course contre la montre – l'écrivaine est en train de mourir³⁵⁸. Toute l'entreprise de narration de You vise en fait à ralentir le temps et retarder l'inexorabilité de sa mort. Pour tromper le temps, il raconte des histoires à l'écrivaine, piochant dans des mythes et légendes de la Chine ancienne et les mêlant au récit de sa propre vie. Se tisse dans ce roman un alliage de mouvement en avant et d'intériorité – suivant le flux et reflux du ressac de l'océan. Son exil ne fait pas de lui un aliéné, bien que sa sociabilité reste limitée à l'écrivaine et sa fille. Ces personnages évoluent en vase clos, dans l'aquarium que forme le microcosme

³⁵⁶ Brian Castro. *L'Architecte chinois*. Trad. Isabelle Lee, La Tour d'Aigues : Les Éditions de l'Aube, 2003, p. 117.

³⁵⁷ Le tai chi, comme de nombreux arts martiaux et pratiques orientales, vise à la contemplation de l'esprit à travers le calme du corps (via sa maîtrise pour mieux s'en détacher). Ainsi, le rythme du roman permet d'imiter cet objectif, maîtrisant la structure afin de laisser place à la réflexion.

³⁵⁸ Nous pouvons d'ailleurs faire un parallèle intertextuel avec *Les Mille et une nuits*, récit dans lequel Schéhérazade raconte des histoires au sultan afin de retarder l'heure de sa mort à venir. *Les Mille et une nuits : T. I, Nuits 1 à 327*. Trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel. Paris : Gallimard, 2005. (*T. II, Nuits 327 à 719* et *T. III, Nuits 719 à 1001*, Paris : Gallimard, 2006).

hôtel-plage, avant que cette bulle n'explode et que l'océan ne vienne tout noyer. C'est donc un roman de l'intériorité, au cœur duquel le temps chronologique n'a plus de réelle emprise.

La solitude de You est à la fois imposée par son statut d'étranger, mais peut aussi avoir été choisie – tout du moins acceptée. Personnage flottant sur les flux marins comme sur les vagues temporelles, il se dresse au-dessus des problématiques identitaires des autres personnages. Platon définissait dans *Les Lois*³⁵⁹ quatre sortes d'étrangers à la cité. La quatrième catégorie est un « visiteur venant d'un autre pays [en] observateur [...] tantôt instruisant, tantôt se laissant instruire »³⁶⁰. You semble faire partie de cette catégorie d'étrangers qui peuvent apporter quelque chose à la cité, bien que, d'après Platon, ces étrangers soient occasionnels³⁶¹. You ferait exception : tout d'abord, en tant qu'architecte, il a permis la construction d'un hôtel ; mais surtout, il nous permet, en tant que narrateur, de découvrir des histoires et légendes que le lecteur occidental ne connaît pas *a priori*³⁶², tout en nous donnant une leçon de détachement proche de la sagesse bouddhiste.

Mouvement et solitude volontaires

L'eau qui baigne l'histoire de You se retrouve dans l'expérience du mouvement que fait Lo Yun Shan, le premier personnage que nous rencontrons dans *Birds of Passage*. Shan explique, dès la première page, l'origine de son patronyme en le reliant à la montagne Tai Mo Shan (*BP* 1), lui conférant ainsi les caractéristiques associés symboliquement à celle-ci : constance, impassibilité, voire supériorité (de par sa hauteur). Dans de nombreuses croyances, la montagne est aussi un lieu privilégié pour entrer en contact avec une divinité. Shan est comme la montagne sur laquelle l'eau coule, l'érodant lentement mais ne perturbant pas sa présence. De même, Shan suit le cycle de l'eau : il vient d'un village de montagne et poursuit sa course en descendant jusqu'à l'océan où commence sa quête circulaire qui se terminera par

³⁵⁹ Plus précisément au chapitre XII, 952e-953e. Nous reviendrons sur le premier type d'étranger à propos de Shan à la page 96. La deuxième sorte d'étrangers est le « véritable observateur qu'attire tout spectacle offert aux yeux et aux oreilles. [...] les prêtres et les gardiens de sanctuaire veilleront à leur confort, jusqu'à ce que, au terme d'un séjour de durée raisonnable, ayant vu et entendu tout ce pour quoi ils étaient venus, ils s'en retournent sans avoir causé ni subi aucun dommage » (953a-953b). La troisième catégorie est celle qui comprend le dignitaire « d'un autre pays chargé d'une mission d'intérêt public » (953b). Platon. *Les Lois – Livre VII à XII*. Trad. Luc Brisson et Jean-François Pradeaur. Paris : Flammarion, 2006, p. 269.

³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 269-270.

³⁶¹ « Il y aura le quatrième hôte, s'il en vient chez nous, chose rare sans doute – enfin, si jamais il en vient ». *Ibid.*, p. 269.

³⁶² Nous détaillerons ce point dans notre partie suivante lors de notre analyse de l'intertextualité.

un retour au sommet de sa montagne originelle. On peut à juste titre se demander ce que You recherche, et c'est essentiellement l'appel de l'aventure et l'envie de liberté (BP 21) qui l'amènent à prendre la mer (le choix de l'Australie est quant à lui motivé par les rumeurs de fortunes liées à la découverte d'or). Pourtant sa « curiosité » et son « excitation » (BP 3) seront brisées au cours de son périple : « But I realize now how the sea, which taught me so much about life, ultimately strangled my curiosity and led me to meaninglessness; led me to believe that human beings, intent on viewing the ultimate, see only as far as themselves » (BP 3). Le choix du mouvement est donc volontaire chez Shan, lui permettant à la fois de sortir de son cadre familial et social, et d'appréhender un nouveau rapport aux autres en Australie.

Shan fait le choix de s'exiler malgré un cadre social dans lequel il est très bien intégré. La présentation de ce personnage l'ancre d'ailleurs dans un contexte social bien particulier – celui de fils d'une famille aisée de la province chinoise de Kwangtung³⁶³ – auquel il s'identifie en tant que « nous » : « in this, I shared the characteristics of the Kwangtung people. We are businesslike; we want to get on in the world. We live for barter, trade, catties of rice – the essentials of society and communality » (BP 2). À cette communauté, Shan oppose son père, figure du poète qui se retrouve en marge de la société. Pourtant, on sent une individualité bien présente dans cette nécessité (ou peut-être habitude) de se définir par rapport à une communauté. Le besoin de s'isoler dans la montagne Tai Mo Shan ressenti par Shan et son attrait pour la mer soulignent une vie intérieure en quête d'absolu (BP 3) ; quête qu'il garde secrète afin peut-être de pouvoir exercer son métier dans cette communauté avec tout l'aspect pratique et matériel que sa position exige, et par là-même taire le romantisme présent en lui : « These sensations I kept hidden within myself. They were my treasures, metaphoric vaults containing curiosity and excitement » (BP 3). Il se décide à migrer à la recherche d'or en Australie, suivant l'idée romancée de l'*Australia Felix*, façon pour lui de cacher ses aspirations derrière un idéal matérialiste. C'est bien la tension entre romantisme et réalisme³⁶⁴ qui va diriger les relations sociales de Shan et ses choix de manière plus générale.

³⁶³ La province est appelée *Kwangtung* dans le roman, utilisant en fait l'une des transcriptions du chinois vers l'anglais. La traduction française est, quant à elle, Guangdong, mais nous conserverons la version originale pour rester au plus près du roman. Nous noterons que c'est d'ailleurs le choix qu'a fait Xavier Pons dans sa traduction du roman vers le français. Brian Castro. *Les Oiseaux de passage*. Trad. Xavier Pons. Toulouse : Éditions Ombres, 1988, p. 1.

³⁶⁴ Il convient de souligner que la littérature australienne de la fin du XIX^e siècle contient, elle aussi, cette tension entre réalisme et romantisme. C'est d'ailleurs partiellement à travers ces deux aspects que la littérature australienne en tant que telle s'est formée, permettant de créer une voix ancrée dans le sol australien moins dépendante de la tradition européenne.

Julia Kristeva définit l'étranger comme étant « [c]elui qui ne fait pas partie du groupe, celui qui n'«*en est*» pas, l'*autre* »³⁶⁵. Et elle précise que

[s]i l'étranger condense sur soi la fascination et l'abjection que suscite l'altérité, toute différence ne confère cependant pas une dimension d'étrangeté. Différences de sexe, d'âge, de profession, de confession peuvent converger avec l'état d'étranger, le recouper ou s'y ajouter : elles ne s'y confondent pas. Le groupe dont l'étranger ne fait pas partie doit être un groupe social structuré autour d'un certain type de pouvoir politique. L'étranger est d'emblée situé comme bénéfique ou maléfique pour ce groupe social et pour son pouvoir, et, à ce titre, il est à assimiler ou à rejeter³⁶⁶.

On peut dire que l'étranger est a-symbolique puisqu'il n'a pas de référent commun aux autres, ce qui fait qu'il perturbe la compréhension. Il est déstabilisant en tant qu'être dans sa non-relation aux autres. Sa présence crée un rejet, voire une violence de la part de l'autre. De plus, il n'a pas d'enracinement, et est l'élément en mouvement, en constant changement, ce qui dérange l'ordre social et souligne son rapport complexe à l'espace et au temps :

N'appartenir à aucun lieu, aucun temps, aucun amour. L'origine perdue, l'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens. L'espace pour l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l'arrêt. De repères, point. Son temps ? Celui d'une résurrection qui se souvient de la mort et d'avant, mais manque la gloire d'être au-delà : juste l'impression d'un sursis, d'avoir échappé³⁶⁷.

Ce rapport à la mobilité souligne le besoin pour l'étranger de se déplacer constamment, n'appartenant qu'à un présent furtif dont il est souvent exclu. En faisant l'expérience de ce mouvement perpétuel, on peut dire que Shan entre dans la deuxième catégorie³⁶⁸ d'étrangers que Kristeva définit comme étant « ceux qui transcendent [l'écartèlement entre ce qui n'est plus et ce qui ne sera jamais] : ni avant ni maintenant, mais au-delà, ils sont tendus dans une passion certes à jamais inassouvie, mais tenace, vers une autre terre toujours promise »³⁶⁹. C'est dans ce désir que Shan migre en Australie, à la poursuite d'un rêve, aussi vague soit-il.

Son séjour en Australie n'étant que temporaire, son intérêt premier se portera, avant de penser à s'intégrer, sur la nécessité à s'adapter à la situation qu'il rencontre afin de survivre. Il

³⁶⁵ Julia Kristeva. *Étrangers... Op. cit.*, p. 139.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 140.

³⁶⁷ *Ibid.*, pp. 17-18.

³⁶⁸ La première catégorie d'étrangers que Kristeva définit comprend « ceux qui se consomment dans l'écartèlement entre ce qui n'est plus et ce qui ne sera jamais : les adeptes du neutre, les partisans du vide ; durcis ou larmoyants, mais toujours désillusionnés ; pas forcément défaitistes, ils donnent souvent les meilleurs ironistes ». *Ibid.*, p. 21.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 21.

fait partie des « oiseaux de passage » auquel le titre fait écho³⁷⁰. Sa survie dépend, dans un premier temps, de son rapport aux autres migrants : « in order to survive this journey, the perils ahead in this land to the south, it was necessary not to be different but to throw myself into the experience and act as the others did » (*BP* 33) ; ce qu'il fait en essayant de se fondre dans la masse : « He wanted to merge into the sea of moon faces. In that tide there was anonymity, salvation » (*BP* 79). Pourtant, ses pensées le maintiennent une fois encore à l'écart : « Again I begin to set myself apart. [...] My survival is with these, my people. Yet it pains me to speak to them, so apart am I from their beliefs. I share all with them but my thoughts » (*BP* 80). De manière significative, ces deux passages se succèdent, l'un prononcé à la troisième personne, l'autre à la première. Un narrateur omniscient est supposé transcrire les pensées des personnages pour le lecteur. Or ici, il semble s'être focalisé sur le besoin de passer inaperçu et l'apparente identification au groupe qui l'entoure ; alors que Shan, lui, souligne que même dans cette foule il se sent différent. Ses pensées l'isolent, mais cet isolement peut aussi être ressenti par les autres individus du groupe – cependant nous n'avons pas accès à leurs pensées en tant que lecteur. Cette remarque permet de souligner l'écart entre l'apparente intégration sociale et le ressenti personnel d'appartenance. Shan se sert du groupe d'immigrés pour survivre, mais ne se sent pas intégré pour autant à leur communauté. Il finit d'ailleurs par s'isoler avec Tzu, son co-équipier, une fois arrivé à destination. On en conclut que Shan est un personnage qui est entouré par une structure sociale – qu'elle soit sa communauté à Kwangtung, sa famille, ou le groupe de migrants – mais qui se positionne en retrait par rapport à ces communautés, observant les autres et s'observant de surcroît par rapport aux autres. C'est le regard qui semble être la clé de ses relations sociales, comme il le souligne lui-même : « I began to realize that the imagination sought to emphasize my difference, that my observations set me apart from the others because the imagination had the habit of fictionalizing them » (*BP* 32-33). L'imagination de soi et des autres est ce qui pose problème dans la relation sociale et entraîne les sentiments de différence, d'exclusion ou d'appartenance. On se rapproche alors une fois encore de la communauté imaginée de Benedict Anderson, mais adaptée au niveau de l'individu et non plus de la nation. Ce constat

³⁷⁰ Cette appellation correspond à la première catégorie d'étrangers définie par Platon : un type d'étrangers à la cité « dont la visite régulière a lieu en été [...] comme les oiseaux migrateurs ; la plupart de ceux-là [...] [viennent] pour gagner de l'argent en faisant du commerce. Lui, c'est [...] dans les édifices publics qui s'élèvent en dehors de la ville mais tout près d'elle, que le recevront les autorités préposées à cet effet, lesquelles devront d'ailleurs veiller à ce qu'aucun étranger de cette espèce n'introduise aucune nouveauté ». (Platon. *Les Lois...* *Op. cit.*, p. 268). La comparaison au cas des « oiseaux de passage » dont fait partie Shan est flagrante.

nous amène à penser à l'« être-pour-autrui »³⁷¹ défini par Sartre comme étant la part de soi existant par rapport aux autres, c'est-à-dire à travers le regard de l'autre. Chez Shan, l'« être-pour-autrui » prend le pas sur son rapport à lui-même – son « être-pour-soi »³⁷² – et il se retrouve destitué d'une part de son identité dans le regard de l'autre. Ce phénomène se retrouve d'autant plus accentué dans son rapport aux mineurs d'origine européenne, qui ne voient en lui qu'un migrant chinois parmi tant d'autres, comme les autres, et plus encore, à l'image qu'ils se font des Autres.

Les rapports sociaux de Shan aux personnages hors de son groupe de migrants semblent tout autant complexes, et renforcent son association au groupe de migrants auquel lui-même, on l'a vu, ne s'identifie pas complètement. Il est difficile de dire si la non-intégration de Shan aux autres groupes de mineurs vient du fait qu'il pense que son salut réside dans sa communauté d'origine ou à cause de l'hostilité évidente provenant des mineurs occidentaux. Il n'en résulte pas moins des tensions entre les groupes de mineurs, et un repli sur un microcosme social qu'il forme de son compagnon de fortune Tzu – repli qui lui permet d'éviter la masse du groupe de migrants. Ses seules relations directes avec les occidentaux seront ses rapports avec Mary et Fitzpatrick. Ses contacts avec ce dernier sont représentatifs de l'attitude générale face aux migrants à l'époque. Cet effet est renforcé par le choix du prénom Fitzpatrick, aussi appelé Clancy (pseudonyme qu'il prend suite à son implication dans l'Eureka Stockade³⁷³ [BP 112-123]³⁷⁴), qui ne manque pas d'évoquer la tradition poétique dans laquelle s'inscrit cet illustre personnage : « Clancy of the Overflow » (traduit « Clancy du débordement »), figure de l'australien typique, du bushman invétéré, créée par A. B.

³⁷¹ Sartre définit le concept l'autrui comme étant « la négation radicale de mon expérience, puisqu'il est celui pour qui je suis non sujet mais objet ». Cette relation à autrui permet de définir un aspect de notre relation à nous-même et est donc fondamentale à notre existence : « loin que l'on doive opposer mon être pour moi-même à mon être pour autrui, l'être-pour-autrui apparaît comme une condition nécessaire à mon être pour moi-même ». Jean-Paul Sartre. *L'Être et le néant*. 1943. Paris : Gallimard, 1948, pp. 283-294.

³⁷² Le concept d'être-pour-soi est, quant à lui, défini comme étant la conscience d'être. Par comparaison à « l'être-en-soi » qui est la forme transcendantale d'être, l'être contingent qui fait que je suis « Un être qui n'est pas son propre fondement, qui, en tant qu'être, pourrait être autre qu'il est dans la mesure où il n'explique pas son être. » (p. 122) ; l'« être-pour-soi » est la conscience d'être, ou encore « l'être-conscience ou existence » (p. 127). Sartre utilise l'exemple du garçon de café, qui est garçon de café dans son « être-pour-soi » mais pas « en-soi », puisque « si je pouvais être garçon de café, je me constituerais soudain comme un bloc contingent d'identité » (p. 125), ce qui n'est bien évidemment pas possible.

³⁷³ La Rébellion d'Eureka (« *The Eureka Rebellion* »), aussi appelée la Barricade d'Eureka (« *The Eureka Stockade* ») suite à la construction d'une barricade dans la ville minière d'Eureka en 1854, est une rébellion organisée des mineurs contre une législation (« *Miner's Licence* ») passée dans l'état de Victoria. Cette loi obligeait les mineurs à acheter un permis de creuser à un tarif jugé excessif.

³⁷⁴ Le personnage de Clancy dans ce roman est très engagé dans les luttes ouvrières, puisqu'on apprend qu'il a aussi pris part aux « *Lambing Flat Riots* » (BP 133), ce détail renforçant son identification à l'archétype du mineur australien.

Paterson dans son poème du même titre en 1889³⁷⁵. D'ailleurs, la référence ne pouvait passer inaperçue car le narrateur se permet un clin d'œil direct à ce personnage lors de sa toute première apparition : « Clancy came out of his mud-brick cottage in the early morning... overflowed from it » (BP 81). Clancy incarne la voix de la majorité des Australiens de l'époque, et dans le cas qui nous intéresse, dans leur rapport complexe aux immigrants. Les deux scènes sur lesquelles nous allons nous pencher illustrent les tensions inhérentes à la présence asiatique au XIX^e siècle. La première fois que Shan rencontre Clancy, il se déplace en groupe avec les personnes qui ont fait la traversée avec lui. La violence des mots de Clancy (BP 85), et son rejet catégorique des migrants montre toute l'inquiétude face à ces travailleurs endurants et volontaires de partager les ressources aurifères disponibles en Australie – ressources vues comme prises légitimement par les Australiens et autres Européens, mais illégitimement par les Asiatiques (« Bloody parasites » [BP 85]). C'est face au rejet xénophobe que Shan et ses compatriotes doivent essayer de survivre et d'atteindre l'objectif qu'ils se sont fixés. Le racisme dont font preuve les mineurs envers la communauté chinoise se traduit par des chants (« Ching chong Chinaman / sitting on a log / eating the guts / out of Tommy frog » [BP 83]), affichettes (BP 118), agressions verbales qui se transforment en agressions physiques et culminent dans l'incendie des affaires de Shan – attaque pendant laquelle il frôle la mort – et finalement dans la battu à mort de Tzu par des mineurs blancs (BP 111).

On peut voir dans le personnage de Shan que le choix volontaire du mouvement, reposant sur un désir d'aventure, transforme son individualité en collectivité puisqu'il doit se fondre dans la masse afin de survivre, alors qu'il établit dès le début du roman son individualité et son sentiment de différence. Le mouvement devient ici synonyme d'aliénation de soi puisque dans l'expérience, il doit s'identifier à quelqu'un qu'il n'est pas. Ce paradoxe est développé dans le passage où Shan fait semblant de ne pas parler anglais correctement face à Clancy (BP 115). Deux aspects sont à remarquer dans cet épisode. Le premier est le rôle volontairement pris par Shan : celui de l'immigré en situation d'infériorité. Il fait semblant de ne pas parler un anglais correct : « (Shan withdrew into pidgin English. [...] He was not going to compromise himself with grammatical English. Besides, this *appearance of ignorance* protected him, provided him with a *mask*.) » (BP 116 ; nous soulignons). Le contenu de ses répliques est stéréotypé, mendiant un quelconque soutien contre les difficultés

³⁷⁵ Andrew Barton (« Banjo ») Paterson. « Clancy of the Overflow ». *Brumby's Run... Op. cit.*, pp. 9-10.

inhérentes à la survie : « We feeling velly bad », « Evelywhere white man hate », « We velly hungly, too », « “We velly cold, velly far flom home.” The Chinaman’s voice rang out like a wolf’s lament » (BP 116-117). Shan porte un masque et joue le rôle qui lui a été attribué mais qu’il s’attribue aussi, prenant alors la voix de la communauté qu’il représente, celle de « John Chinaman » (BP 117), le « chinois commun » sans identité personnelle. Paradoxalement, Shan est conscient des tensions qui l’entourent, mais il assume volontairement son rôle et joue le jeu des relations communautaires face à Clancy afin de ne pas se démarquer, s’inscrivant dans la « mauvaise foi » sartrienne, ce mensonge à soi qui se transcrit par un jeu d’un soi qui n’est pas réellement soi. Par ce geste, Shan n’existe plus en tant que lui-même, annihilant son existence pour se retrancher derrière l’essence figée du migrant chinois³⁷⁶.

Cette scène est aussi paradoxale à un autre niveau, puisqu’à l’inverse, Clancy sort des pensées balisées par sa communauté pour partager avec Shan une réflexion très personnelle. Auparavant présenté comme raciste puisqu’imprégné des stéréotypes avec lesquels il évolue, Fitzpatrick offre ici une ouverture vers l’Autre. Clancy incarne alors l’autre face de la relation entre l’Australie et la communauté asiatique puisque, aussi racistes qu’aient pu être les politiques appliquées à l’époque, il n’en reste pas moins qu’une partie de la population n’était pas hostile à la présence des immigrés et entretenait des rapports d’échange avec eux. Le personnage de Clancy est représentatif de cette relation paradoxale, comme l’atteste cet extrait :

He had not thought about Chinamen before; not seriously anyway. His mind reverberated with the catchcries of the mob. Of course he resented them. They were taking the gold out of the country; they were ruining the land, dirtying the water, spreading diseases. They didn’t drink, but they had secret vices. They had some kind of power over white women; they were pederasts... buying boys to suck them off, the bastids [sic].

Apart from these opinions, Clancy thought no more of them. They were a blot on the landscape, but he could ignore them quite easily. They never made much noise; they worked most of the time; gambled, never lazed around much. They abided by the law, had some sort of reverence for old age, kept to themselves. He wondered why they were hated to the point of violence. Something in his intelligence and something in his conscience told him it was wrong. *They shaped up for battle between his feelings and his overwhelming need for acceptance* (BP 113; nous soulignons).

Ce long extrait résume le paradoxe et les tensions inhérents à la présence asiatique. Clancy sait ce qu’il devrait penser des immigrés, d’où l’énumération des perversions qui leurs sont

³⁷⁶ Christian Godin. *Dictionnaire... Op cit.*, p. 506 et p. 528.

associées, entendues maintes fois dans la bouche des autres et qui deviennent naturellement ce qu'il doit penser (« of course »). Pourtant, il reste conscient de la tranquillité des Chinois et de leur insignifiance dans son quotidien. Cette contradiction l'amène à réaliser l'écart entre ses sentiments réels – un désintéret pour les étrangers, voire une forme de respect malgré l'incompréhension qui se tient encore entre lui et eux – et son besoin d'appartenir au groupe qui l'entoure, donc de suivre sa communauté en s'appropriant leurs codes et attitudes. Inversement, c'est pour obtenir un sentiment d'appartenance à un groupe qu'il en rejette un autre. C'est dans l'adversité supposée que les mineurs d'origine européenne s'unissent pour former un seul et même groupe, uni sous la bannière australienne. Dans ce court passage, Clancy s'inscrit lui aussi dans le sillage de ce qu'a exprimé Shan plus tôt, à savoir que les pensées maintiennent à l'écart, puisque si Clancy écoute ses pensées, il se dissociera de la communauté à laquelle il appartient. Il apparaît donc d'autant plus proche de Shan, puisqu'il se place en observateur de sa communauté et pressent que ses pensées sont contraires à celle de son groupe, créant ainsi un parallèle entre les deux hommes. Cette complexité qui l'habite permet de repenser les fondations des identités communautaires et nationales en soulignant les mécanismes qui constituent les relations sociales. La dualité dont Clancy fait l'expérience à ce moment culmine dans la scène où il cherche à échanger avec Shan, scène qui, dans la continuité de la précédente, laisse présager un moment de fraternité – qui correspond ironiquement avec le moment où Tzu est en train de se faire tuer par d'autres mineurs :

“You're no different from the next man,” he was saying to the Chinaman. “We're all concerned with our well-being.” He made a speech about the hardships that were confronting them all, how this shared experience should unite them, give all men, white, yellow and black a common cause in forming a new society. [...] “There's a war here between greed and ideal. That's basically what it is. There's enough idealism to be harnessed, enough of a sense of brotherhood to make it work. But we've got to break down the distrust. Everyone must accept each other and care. We've got to communicate, organize.” (BP 116-117).

Malgré la finalité comique de cette scène (puisque Clancy, emprunt d'un « zèle » « messianique », s'imagine parlant sur une « boîte de savon » qui n'est pas sans rappeler le « coin des orateurs » (« *speakers' corner* ») dans Hyde Park à Londres, alors qu'il est en fait juché sur une motte de boue glissante (BP 117), Clancy énonce ici des vœux de fraternité au-delà des attitudes sectaires dues à l'ignorance et à la cupidité. Ce retournement d'attitude, aussi surprenant qu'en apparence artificiel, vise à suggérer le caractère paradoxal de la relation entre les Australiens et les communautés migrantes. Mais elle renforce aussi un autre

mécanisme à l'œuvre dans ce passage bien particulier, puisqu'elle est mise en opposition avec le rôle que prend Shan : on assiste ainsi à un renversement de situation. Face à cette brèche dans le rejet australien, Shan aurait pu en profiter pour ouvrir le dialogue avec Clancy d'égal à égal. Pourtant, Shan se renferme derrière le stéréotype qu'on lui a attribué et qu'il s'approprie, tout en le renforçant en l'employant. Cette scène de tension montre que la complexité des relations d'appartenance réside dans l'équilibre entre individualité et collectivité, entre rapport de soi à soi et aux autres – au sein du groupe et hors du groupe. Ce va-et-vient constant entre les regards posés sur l'individu complique les contours de l'identité et poussent les personnages à porter des masques, qui peuvent à terme faire office de peau réelle.

L'expérience de mouvement de Shan lui permet aussi de rencontrer Mary Young, présentée comme le pendant dichotomique de Clancy. Cette femme, loin de la masculinité et la virilité de ce dernier³⁷⁷, incarne le romantisme présent chez Shan. L'apparition de Mary est en effet liée au raffinement, à la délicatesse, comme le souligne son association à la peinture : « She stood at the window, unmoving, a Pre-Raphaelite woman, the first rays of the sun falling on to her hair and making it sparkle as though flecks of gold dust had been sprinkled through it. Her lips were pale and trembled slightly » (*BP* 84). Sa beauté préraphaélite est renforcée par son association à l'or dont sa chevelure semble parsemée, lui conférant un caractère onirique après la dureté de la scène de rencontre avec Clancy. Son association à l'or laisse présager le caractère précieux de ce personnage pour Shan, puisqu'elle fait écho à ses idéaux. Mary obtiendra une place de choix dans sa vie, puisqu'elle portera son enfant et s'enfuira avec lui. Cette brève rencontre reste pourtant anonyme aussi bien pour Mary que pour Shan, chacun conservant sa place dans leur groupe social respectif – Shan retourne d'ailleurs dans son rang de façon disciplinée après s'être avancé. C'est leur deuxième rencontre qui permettra un réel contact et échange. Cette seconde rencontre fait écho à la scène de dialogue avorté entre Shan et Clancy. En effet, il nous est dit que Shan décline son identité « dans un anglais parfait » (*BP* 119), reflétant une réelle volonté de dévoilement. Il ôte son masque pour mieux offrir à Mary sa vraie identité, celle contenue dans son nom dès le départ du roman. Ce faisant, il perd « son caractère insondable » (*BP* 122) et sort de sa carapace raciale. L'intérêt que porte Mary à Shan est un mélange subtil de professionnalisme (au départ seulement, puisqu'elle finit par donner de l'argent à Shan et ne pas lui en demander [*BP* 131]), de réel attrait, d'orientalisme, et de romantisme. Mary Young est une prostituée et

³⁷⁷ Nous rappelons que cette masculinité se veut caractéristique de l'image nationale véhiculée à l'époque.

l'accepte comme client malgré le fait que l'établissement soit interdit aux Chinois, car elle reconnaît son visage à l'air « triste » et « sensible » (BP 119). De plus, sachant qu'elle est poursuivie par Clancy, l'idée de s'enfuir avec Shan la projette activement dans les romans sentimentaux qu'elle lit en transférant de telles fictions dans sa réalité. À cela s'ajoute encore l'exotisme lié à cette relation « interdite » (BP 124). Pour autant, sa relation avec Shan reste ambiguë, bien que fondée sur une forme de confiance qui fait qu'elle reste tout de même auprès de lui. Elle reste consciente de leurs différences, par exemple lorsqu'elle fait remarquer que Shan ne partage pas ses émotions : « Yet she did not know anything about Shan's love for her, whether it was "real" in the Western sense, whether his emotions were whole and not disparate like his words. He had never said he loved her. He told her once that if he said it the emotion would be gone » (BP 136). Une forme d'exotisme reste présente dans leur relation, cristallisée autour du mystère qui entoure Shan (« She loved his mystery » [BP 137]). Toutefois, le goût du fantasme de Mary s'étiolle dans sa solitude. Elle se sent « étrangère » (BP 137) en étant auprès de Shan. Le mot furtivement employé est « *alien* », mais son emploi sous-entend un réseau considérable de significations. Mary est en effet isolée de sa communauté en restant auprès de Shan puisqu'ils sont en perpétuel mouvement. Le mouvement empêche l'ancrage au sol, la privant de ses relations avec ses amis (qui remplacent les figures familiales dans son cas) : « She had always had good friends, women she would rely on for anything, she had never really been alone » (BP 137). Ces déplacements constants la privent de toute relation sociale, et elle fait l'expérience que vivent les immigrés. Le regard des gens qu'ils croisent sur les chemins renforce son association à la figure de l'étranger et au rejet qu'elle traverse elle aussi à travers celui de Shan. De ce fait, elle devient une étrangère dans sa propre communauté et cette situation lui pèse. Emplissant l'imaginaire romantique de Mary, c'est finalement l'intensité de la passion de Clancy qui finira par l'emporter (BP 150), et Mary retournera au sein de son cercle social en retournant à lui.

Le mouvement perpétuel qui rythmait leur relation souligne la véhémence avec laquelle Shan poursuit son rêve pastoral (BP 138). Le mouvement lui permet à la fois de fuir Clancy, fuir son besoin de se mélanger à la communauté de migrants pour survivre, fuir ses différents masques et fuir la réalité dans l'espoir d'approcher ses rêves. Pour autant, la réalité rattrape la fiction, et les espoirs de Shan s'effondrent lorsque Mary s'en va : « life wouldn't adjust to his ideas of reality, when he discovered his intransigence, its unwillingness to coincide with his desires » (BP 138). Cette prise de conscience suit une longue succession de phrases commencées par « He knew he was crazy ». Cette anaphore permet de renforcer la

frénésie des déplacements de Shan, qui culmine par un rêve dans lequel il lui semble apercevoir son lecteur (*BP* 151)³⁷⁸, suivi par l'arrêt brutal du rythme donné par l'anaphore dans un évanouissement/endormissement. Si l'on suit le tempo des déplacements de Shan, cette scène atteint une sorte de paroxysme qui l'amène dans un état proche de la transe, lui permettant cette vision de son lecteur futur. Le mouvement acquiert un caractère quasi-sacré, mystique, ce qui est renforcé par la longue marche qu'entreprend Shan à travers le bush. En effet, Shan reprend sa mobilité, cette fois-ci sur le chemin du retour puisque ses rêves ont été brisés. Toutefois ce dernier déplacement gagne en réflexivité : Shan ne poursuit plus un idéal mais commence une quête intérieure. Il traverse le bush, ce qui l'inscrit dans une relation au sol qui n'est pas sans rappeler celle des Aborigènes et leurs *walkabouts*³⁷⁹. D'ailleurs cette expérience est présentée comme telle : « Entering the bush in that wild area was like parting the curtains at the entrance of a vast labyrinth. He wanted to lose himself completely » (*BP* 152). D'autres mots étayent cette expérience de purification et de recherche de soi à travers un labyrinthe naturel : « wandering in precise circles », « lack of direction », « something told him ». Les intuitions qui le traversent dans ce bush proche de l'entité vivante³⁸⁰ le guident à nouveau vers la mer, et c'est une marée humaine qu'il retrouve finalement :

the steady human stream moving like a snake in the silence and the night; short, squat men in large straw hats carrying bundles tied to the ends of long poles. [...] how the stream absorbed him, drew him into it and carried him along; how it ensured safety within it, clothed him, fed him, and brought him back the way he had come, retracing his own steps, returning, concluding (*BP* 153).

Il retisse un lien social dans le groupe de migrants chinois qui rentre chez lui et se fond dans la masse, pour survivre une fois encore. Cette fois-ci, il accepte passivement sa place au sein du convoi, cette expérience étant décrite comme un moment de relâchement, de sécurité, de paix. L'image du flux évoque une renaissance, mais en sens inverse cette fois-ci, à un retour au ventre maternel. Le rythme de ce passage est ralenti, assourdi et fluide, le vocabulaire employé rassurant et enveloppant, sensations associées à l'expérience intra-utérine. La « conclusion » de Shan est une forme de retour aux origines, à la fois retour à la terre natale, mais aussi à sa propre naissance et donc aux racines de son identité. Ce trajet

³⁷⁸ Nous reviendrons sur cette scène des plus étranges plus tard dans notre étude, à la page 148.

³⁷⁹ Le *walkabout* est un rite de passage que chaque garçon aborigène doit franchir. Il consiste en une expérience dans le bush en solitaire, permettant d'attester des capacités de survie et du lien originel avec les héros et divinités de la tribu. Plus généralement, il signifie un voyage spirituel seul dans la nature.

³⁸⁰ Le bush semble en effet animé d'une volonté propre, renforcée par la vie qui y grouille.

mystique lui permet de prendre conscience de ses « changements [intérieurs] profonds » (*BP* 153) et culmine dans sa rencontre avec un moine à Kwangtung vivant dans un ermitage. Il finit donc son voyage par le choix de l'immobilisme, qui lui permettra de terminer sa quête personnelle par le biais de ses pensées : « Having seen many things, my eyes had yet to be opened. [...] And I think now that I have found the significance for which I was searching: [...] in the wonder of the imagination » (*BP* 157). C'est l'imaginaire qui prend le pas sur la réalité, le mouvement de l'esprit sur celui du corps.

Mouvement frénétique et échappatoire

La frénésie traverse ces romans dont le rythme oscille entre rapidité et lenteur. La fuite en avant semble caractériser le personnage de Jasper Zenlin qui, contrairement à la stagnation de Horace et de Swan, vole d'un continent à l'autre. Agent spécial américain (*GB* 282) sous couvert d'architecte et de bien d'autres métiers – dont une surprenante entrée du *Who's Who* de 1938 nous donne la liste (*GB* 170) – Jasper semble incapable de rester en place : « Jasper never had enough time for anything » (*GB* 171). Il a pourtant une famille (*GB* 170, 173) qu'il amène avec lui en Europe, mais ses missions-chantiers l'amènent à traverser les espaces. Ses mille conquêtes féminines soulignent aussi la frénésie du besoin de changement qui guide ce personnage aux mille vies. Car faire de Jasper un agent spécial commandité par le gouvernement américain souligne aussi l'instabilité de son identité, qui, malgré un passé traçable³⁸¹, se cache aux autres ainsi qu'à lui-même – il n'est d'ailleurs même pas en contact avec ses propres émotions puisqu'il ne sait pas s'il aime réellement Swan, n'étant pas habitué à ce sentiment. Cette incapacité à ressentir trouve écho dans sa différence : il est daltonien (*GB* 208). Privé de certaines nuances, « The Flying Yank » (*GB* 204) vit sa vie en accéléré, et finit par être tué comme le présage ses initiales retrouvées dans le crash d'avion (*GB* 180). Mais que fuit Jasper ? Contrairement aux autres personnages étudiés jusqu'ici, il ne présente pas une identité multiple en termes d'origine. Il nous livre pourtant une clé à déchiffrer : « We always long for what's taken away, Jasper said. That's why I keep on the move. Difficult to hit a moving target » (*GB* 202). On peut penser que c'est simplement sa vie d'agent spécial qui le

³⁸¹ Le père de Jasper est d'origine juive (*GB* 175), et sa mère est « une Pierpont-Morgan » (*GB* 174).

pousse à se déplacer constamment, mais l'allusion à « ce que l'on a perdu » nous amène à réfléchir au sentiment de nostalgie.

La nostalgie est un état de tristesse induit par la perte de son lieu natal, ou d'un passé – forcément perdu – idéalisé. L'exilé traverse cet état car il a perdu un objet aimé et transfère sur celui-ci ses fantasmes de bonheur, bonheur perdu qui crée un vide jamais comblé. Mais Jasper ne semble pas avoir traversé ce deuil ; ni dans la migration, ni dans sa vie de manière générale. La nostalgie étant « une forme de mélancolie »³⁸², on peut, à travers ce personnage, réfléchir à la présence de la mélancolie chez l'être humain.

Dans un premier temps, la mélancolie peut être vue comme un état de douce tristesse, état que les écrivains romantiques ont souvent utilisé comme moteur de créativité. Plus encore, la mélancolie est « état dû à la perte d'un objet aimé », « l'objet perdu du mélancolique [...] étant le moi lui-même »³⁸³, contrairement au deuil. Cette définition nous conforterait donc dans le sentiment que Jasper est à la recherche de lui-même, un soi perdu parmi les multiples vies qu'il mène. En termes freudiens, la mélancolie est « le produit d'un repli de la libido sur le moi, provoquant soit sa diffraction (paraphrénies), soit son gonflement démesuré (paranoïa), soit encore, précisément dans le cas de la mélancolie, un « engouffrement » puis un épuisement de la libido, et finalement une perte du moi »³⁸⁴. Si paraphrénie il y a, Jasper inventerait peut-être même son statut d'agent spécial, le rapprochant d'un autre personnage à l'identité frauduleuse : Jason Redvers.

Jasper est donc à la fois en fuite constante et à la recherche de lui-même, de peur de faire face au vide qui habite son centre. Cette frénésie perpétuelle le protège, tout en l'empêchant de se construire réellement. Le rapport au mouvement est à la fois inversé et similaire dans *The Bath Fugues*. Tout comme Jasper, Jason Redvers utilise le mouvement afin d'approcher une définition de son identité, ce qui lui permet de la cerner au plus près, tout en s'éloignant de celle-ci puisqu'il s'invente mille vies. Le mouvement et l'immobilisme se côtoient chez Jason, la recherche et la fuite s'accompagnent en contrepoint.

³⁸² Annette Robyn Corkhill. *The Immigrant... Op. cit.*, p.45.

³⁸³ Roland Chemama, et Bernard Vandermersch. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, 2005, p. 245. Voici une version synthétique de la réflexion de Freud sur la mélancolie : « Nous avons constaté que les reproches impitoyables dont les mélancoliques s'accablent eux-mêmes, s'appliquent en réalité à une autre personne, à l'objet sexuel qu'ils ont perdu ou qui, par sa propre faute, est tombé dans leur estime. Nous avons pu en conclure que si le mélancolique a retiré de l'objet sa libido, cet objet se trouve reporté dans le moi, comme projeté sur lui, à la suite du processus auquel on peut donner le nom d'*identification narcissique*. [...] Le moi est alors traité comme l'objet abandonné, et il supporte toutes les agressions et manifestations de vengeance qu'il attribue à l'objet ». Sigmund Freud. *Introduction à la psychanalyse*. Trad. Samuel Jankélévitch. Paris : Payot, 1974, p. 404.

³⁸⁴ Roland Chemama, et Bernard Vandermersch. *Dictionnaire... Op. cit.*, p. 245.

Mouvement et immobilisme : le fugueur

La relation entre mouvement physique et échappée mentale trouve son paroxysme dans le personnage de Jason Redvers. Le titre du roman nous donne un avant goût de cet étrange phénomène : *The Bath Fugues*. Jason Redvers est un « fugueur », ou souffre plus précisément d'un trouble dissociatif, état psychopathologique qui induit un dédoublement de personnalité, une vie démultipliée :

He suffered from fugues. He said there were always thirty of them in one's lifetime. I think he was a melancholic; a sad fellow. [...] He went everywhere on his bicycle; always at moments when secrets were about to be revealed.

-What is a fugue exactly? [...]

-Sufferers usually had two alternating personalities; a kind of double consciousness³⁸⁵ (BF 314-315).

Cet état est attesté par la citation du dictionnaire que fait Judith Sarraute à Jason :

My doctor, Judith Sarraute, says I'm not mad. Listen to what the OED has to say about the fugue state, she instructs. [...] Here we are: *a flight from one's own identity, often involving travel to some unconsciously desired locality... a dissociative reaction to shock or emotional stress in a neurotic, during which all awareness of personal identity is lost though the person's outward behaviour may appear rational. On recovery, memory of events during the state is totally repressed but may become conscious under hypnosis or psychoanalysis. A fugue may also be part of an epileptic or hysterical seizure* (BF 71).

Employer le personnage d'un docteur permet de légitimer le cas de Jason tout en amenant un sentiment de tricherie : pourquoi citer l'*Oxford English Dictionary* lorsque l'on est docteur ? N'emploierait-on pas plutôt un dictionnaire médical des pathologies mentales ou un dictionnaire de psychologie ? Nous reviendrons plus tard sur la fiabilité de ce narrateur qui semble chercher à nous convaincre de sa santé mentale. Si l'on s'en réfère à un ouvrage sur les psychopathologies, on trouve la confirmation de cette définition :

Dans la fugue dissociative, [...] le sujet quitte soudainement et de manière imprévue son domicile ou son lieu de travail et est incapable de se souvenir d'informations personnelles relatives à son passé. Il devient également confus à propos de son identité et peut assumer une nouvelle identité (partiellement ou complètement). Malgré ces comportements étranges, le sujet peut paraître « normal » et ne présenter aucun signe de trouble mental. [...] Alors que les sujets amnésiques semblent errer sans but, dans un épisode de fugue, les sujets agissent

³⁸⁵ Il est intéressant de noter que l'état de « double consciousness » peut être rapproché de celui du migrant. Ainsi, indirectement, nous pouvons relier Jason au statut particulier que Castro occupe en tant qu'écrivain aux origines multiples.

de manière intentionnelle. [...] Mais la nouvelle identité est incomplète ou fugace et le sens de continuité du « self » de l'individu réapparaît quelques heures ou jours plus tard. Bien que ces événements semblent pour le moins bizarres, l'épisode de fugue n'est pas considéré comme psychotique car les sujets présentant ce trouble peuvent se comporter et agir normalement –dans leurs nouvelles vies. Un jour, brusquement, la conscience de leur identité passée leur revient et ils sont alors débordés par leurs souvenirs anciens. Mais ils ne se souviennent plus des événements qui se sont déroulés pendant leur fugue³⁸⁶.

Recourir au terme « fugue » fait bien évidemment écho à la fugue musicale que le titre se charge de nous rappeler³⁸⁷. La fugue est aussi un état clinique : « For psychologists, “fugue” is “a flight from one’s own identity”. In music it refers to the flight of one part of a composition from, and in search of, others »³⁸⁸. On voit se dessiner ici deux approches complémentaires : la première met en avant une fuite de soi, allant de pair avec une recherche d'une autre voix – d'une autre personne. Cette autre voix semble s'ajouter à l'autre, lui fournir un complément.

Sur le plan textuel, ces fugues identitaires se retrouvent dans la narration, dont voici un passage reflétant ce mécanisme :

At the *musée* there wasn't much to do. [...] I was obsessed with Vermeer. (It was after my Francis Bacon phase.) [...] I told Gottlieb how at the Bilderberg Garden Hotel in Amsterdam, Vermeer had complained about the smell of mussels. He was walking around the restaurant sniffing at the buffet. I can't stand the smell of mussels in the morning, Vermeer said, fanning his nose [...] Vermeer and I travelled much together. He taught me the secrets of his paintings: how he used himself as a model for portraits of women. It took three months before I came out of character as Vermeer's doppelganger. I couldn't afford psychoanalysis. I still go in and out like that, in flight from the drudgery of being a gallery guard. Customers love it... I take them on tours with this patter. They come out completely disoriented.

Gottlieb was writing everything down on a napkin with a silver ballpoint. If I seemed particularly dissociated that day, he didn't appear to notice. I'm sure he thought I was on drugs. I could have been mad of course, but there's no point in explaining madness (*BF* 70).

Si l'on observe cet extrait, on peut remarquer que Jason commence par introduire Vermeer comme une personne autonome bien que la temporalité empêcherait Vermeer de côtoyer Jason. On peut supposer que Jason, surveillant ses tableaux, se renseigne sur ce peintre, l'étudie sûrement en profondeur, jusqu'à ce que sa présence devienne autonome dans sa vie.

³⁸⁶ Jeffrey Nevid, Spencer Rathus, et Beverly Greene. « Troubles dissociatifs (« identitaires ») et troubles somatomorphes (« somatoformes ») ». *Psychopathologie*. Trad. Isabelle Gernet. Paris : Pearson Education France, 2009, pp. 151-152.

³⁸⁷ Le titre *The Bath Fugues* faisant bien évidemment penser à « L'art de la fugue » de J.S. Bach.

³⁸⁸ The Canberra Times. « Modulations Around Identity ». *The Canberra Times* 27 June 2009: n. pag.

Le glissement s'opère lorsque Jason donne la parole à Vermeer, s'identifiant à ce « je », encore protégé par un « dit Vermeer », qui va s'étioler pour devenir le *Doppelgänger*³⁸⁹ de Jason pendant trois mois³⁹⁰.

Jason a donc une vie démultipliée, qui lui est rendue possible grâce à ces fugues dissociatives (ou voyages pathologiques). Allongé dans son bain, ou assis sur sa bicyclette en mouvement ou sur cale, Jason fugue – fuit sa vie, les autres (Mary par exemple [BF 37]) et lui-même, tout en se retrouvant paradoxalement avec lui-même – traverse des espaces mentaux et s'identifie à d'autres, entremêlant sa vie à celle de personnages réels dont les contours s'en retrouvent brouillés. En effet, se prenant tour à tour pour Montaigne, Vermeer, Bacon (BF 70), Napoléon, Hannibal (BF 26) et bien d'autres, les anecdotes et faits racontés sur ces personnes les transforment en personnages, déstabilisant nos connaissances sur ces personnes historiques – effet sur lequel nous reviendrons plus tard.

We no longer use the term *fugueur* in its romantic and non-pejorative sense. In history, there were many famous fugueurs, Jesus Christ being a notable one. Einstein may have lost himself in flights of fancy when he discovered relativity, as may have Kafka in his parables. Whatever the case, they may lose track of the subject, venture onto sidetracks, only to return, synthesized into a different pattern; but only temporarily, like a kaleidoscope. The same and yet different (BF 274).

Judith Sarraute, le docteur de Jason, extrapole une filiation au personnage du fugueur. Que sa théorie soit avérée ou non, on peut tout au moins définir un historique avéré de cet état. Avec l'arrivée de la bicyclette au XIX^e siècle, le personnage du fugueur semble s'inscrire dans une volonté d'échappatoire : dépassement des contraintes physiques liées à la marche à pied, le vélo offre une possibilité de fuite – du foyer, de la société, des restrictions. Jason s'inscrit alors dans la tradition des voyageurs cyclistes, dont Beckett et O'Brien³⁹¹ sont parmi les plus représentatifs. La vélocipédie est louée comme échappatoire et renouveau, dans un mouvement à la fois constant et immobile – du point de vue du pédalant.

Pédaler permet à Jason de rester en constant mouvement tout en étant immobile, de garder un équilibre précaire, témoin de son existence :

I rode my bicycle endlessly, a pathetic martyrdom to failure, since staying upright was dependent upon perpetual motion and resting was an eternal falling. It was

³⁸⁹ La figure du double sera étudiée dans la sous-partie suivante.

³⁹⁰ Ce processus d'identification à un personnage nous rappelle celui de lecture, qui nous amène à faire vivre les personnages rencontrés pendant le temps de la lecture, à nous y identifier, peut-être aussi un peu à prendre une partie d'eux en nous – et laisser une partie de nous en eux.

³⁹¹ Samuel Beckett. *Molloy*. 1951. Paris : Les Éditions de Minuit, 2008. Flann O'Brien. *The Third... Op. cit.*

hell. But once at speed, on a reasonable flat surface, it became effortless, gravity-defying, other-dimensional... plunging into new territory, where no friend existed, dead or alive, to hold you back. *Being*, wrote Montaigne, *consists in motion*. Pascal would reproduce that phrase: *Our nature consists in motion* (BF 29).

La vie consiste à « rester en équilibre » (BF 266) afin de ne pas tomber, et le mouvement perpétuel permettant de se « réinventer » (BF 101), mouvement qui se retrouve paradoxalement dans un immobilisme total au creu de sa baignoire :

I lie unconscious in the tepid water while it swindles me with winter currents. Bath fugues: I return to Berlin, Paris, Vladivostok in a vertigo. A claw-foot tub is always good for spirals; to be carried away in the present tense by a griffin on curlicues of dreams; flights of fancy. I will now submerge. To practice a bath fugue is to ride a bicycle underwater. Walking while sitting, motion in place. Beneath the suds all is calm, quite circular, grey, with minor variations (BF 25).

Abandonnant son corps à l'eau, son esprit peut par conséquent s'échapper. Le motif de l'eau, qui traverse les autres romans, baignent une fois encore un personnage en quête de lui-même. Ancré dans l'espace fixe de la baignoire, Jason peut alors voyager dans des espaces mentaux, dont la symbolique de l'eau renforce le caractère d'échappatoire. Ces voyages immobiles, non sans nous rappeler la tradition poétique romantique³⁹², s'inscrivent dans un espace rassurant qui peut être associé à l'état intra-utérin prénatal. Prendre un bain est d'ailleurs qualifié de « purifiant » (BF 296), devenant alors un retour à l'origine qui permet à Jason de se réinventer à travers d'autres.

Contrairement aux romans précédents, *The Bath Fugues* ne fait pas montre d'un contexte historique particulier dans lequel faire évoluer ses personnages. Des références historiques et sociales nous font comprendre que l'histoire se déroule dans une période contemporaine à la nôtre, puisque, par exemple, le père de Gottlieb s'enfuit en Australie à la suite de la Seconde Guerre Mondiale (BF 74). Toutefois, l'histoire n'a pas d'impact direct sur nos personnages, tout comme leurs origines semblent reléguées au second plan. Jason est une fois encore d'origine asiatique. Son père vient de Macau (BF 22) et sa famille est plus généralement originaire du Delta de la rivière des Perles (BF 22), séparant Macau de Hong Kong – et nous pouvons souligner le clin d'œil de notre auteur à sa propre naissance, ce à quoi nous pouvons ajouter un grand-père originaire du Portugal (BF 58). Personnage entre

³⁹² Ces « voyages immobiles » s'inscrivent dans la tradition poétique romantique dont Baudelaire ne manque pas de remplir les pages de *Les Fleurs du mal* (1857). Charles Baudelaire. *Les Fleurs du mal*. Strasbourg : Éditions Brocéliande, 1958.

plusieurs origines, son nom de famille renforce son caractère ambivalent, flottant « entre deux eaux » :

My family was from the Pearl river estuary in China; they were riparian to say the least – hark, one diverse branch of my name: *De Rivière*, whence one derived the name *Redvers*. I found the confluence of rivers congenial. Currents on East and West, Europe and Asia. People mistook me: in certain lights I could be an Eskimo, Latin American, Nepalese. The light in the south of France was harsh, but at dusk it was mixed with lavender. Here, in the purple light on a large river, they saw me as Vietnamese, wasting my net in my conical hat (*BF* 32).

Voire entre plusieurs eaux, puisque son identité reste trouble aux yeux des autres. L'unique référence à une attitude racialisante est son rapport avec McCredie, le commerçant qui s'inquiète de son origine, dans une scène qui rappelle les romans antérieurs à *The Bath Fugues* :

So where might you be from? I don't know, I say. I hate his curiosity. My appearance: it may be a distortion. [...] Where did you live before? I do not answer immediately. McCredie was the sort of fellow who liked to catch you out. I begin a kind of meander, from here to Vietnam (*BF* 81).

Pourtant on tend à oublier ses origines tout au long du roman, puisque Jason présente une identité des plus complexes et multiples. Il va même jusqu'à nous apporter ironiquement la question que tous se posent : a-t-il des troubles de la personnalité parce qu'il est étranger et ne trouve pas la stabilité nécessaire à une définition de son identité ? :

She [Dr Sarraute] told me depression was always difficult, that most of her patients were migrants. I don't know why she made that connection. Was I one? Was she one? There was no home if you had ambition, I said, staring at the bone, thinking of hermit crabs. No friends either. I remarked that Nature was evil. I don't know how this idea arose, perhaps because someone was beating a child in the waiting room (*BF* 23).

Sa réponse peut être lue comme un refus d'admettre la cause de sa pathologie, mais elle peut aussi souligner l'importance de ne pas stigmatiser ce personnage dans un rôle d'étranger sans amarres. Dans *The Bath Fugues*, on assiste à une évolution dans le traitement de l'identité raciale : la problématique identitaire est clairement élargie au rapport à soi, au passé et aux autres. Les origines de Jason servent seulement de mise en contexte afin d'appréhender un personnage hors du commun, qui se retrouve dans une situation de questionnement par

rapport à une identité débordant des catégories raciales. Jason est multiple³⁹³ : il est à la fois lui-même et les autres, présent et passé. Malgré ses vies faites de variations et ses appropriations de vies – que l'on pourrait rapprocher d'une forme de plagiat autobiographique – il est paradoxalement obsédé par la notion d'authenticité (*BF* 23), peut-être à cause de sa propre identité fantomatique. Il est lui-même inauthentique et se perd – nous perd – dans ses échappées mentales.

Jason serait-il alors celui que son prénom annonce ? Le guérisseur³⁹⁴ de tous ces autres personnages à l'identité troublée, trouvant paradoxalement son remède dans sa maladie ? La réponse est négative, puisque cet état de fuite constante l'empêche de définir qui il est réellement. Ce personnage s'inscrit dès lors dans une quête perpétuelle de lui-même, à l'image des autres personnages de Castro. Bien qu'il présente un équilibre à travers ses échappées immobiles, l'état constant de fugue le maintient dans un état psychologique instable, le faisant alterner entre des personnalités qui ne lui appartiennent pas, tout en le ramenant au vide intérieur qui l'habite :

In the middle of the night, in this silo of mine, I prop the Swift up on its centre-stand and I ride, flicking on the flickering lamp, the wheels whirring in their revolutionary rhythms, and I traverse ancient cities. Repetition-compulsion. Pedalling up, pedalling down. Turning and returning. Round and round. This circularity wears down reason. The mind becomes disconnected. The body breaks down identity. Through mechanical reproduction, the original is worn away (*BF* 148-149).

Le mouvement frénétique du pédalier l'entraîne dans une sorte de transe dans laquelle il s'oublie – en oubliant son corps – pour libérer son esprit. Dissocié de son corps, il peut s'identifier à quelqu'un d'autre, puisqu'il n'a plus d'identité propre et que la souplesse de l'esprit permet d'inventer, de se réinventer, à volonté. S'élève alors un paradoxe : c'est finalement la pathologie de Jason qui semble être à la fois le problème et la solution à ce problème. Judith Sarraute nous donne une clé possible à la guérison de Jason :

I had written on Redvers' card that he was a *fugueur*. He needed to travel for no particular reason. Always riding on his bicycle. If someone had said to Redvers [...]. Stop acting on hunches, you're just sleepwalking and dreaming in circles; then Redvers might have survived, simply through knowing how he appeared, how he was named. Once classified, he might have watched himself; fictionised a normal existence (*BF* 327).

³⁹³ Nous reviendrons aussi sur cet aspect dans la sous-partie suivante.

³⁹⁴ L'étymologie de ce prénom nous renvoie au grec, « qui guérit ». Nous nous permettons cette interprétation car le narrateur nous livre son analyse du nom de famille de ce personnage.

Incapable de porter un regard neutre sur lui-même, Jason, se voyant à travers le regard des autres, ne peut pas sortir du cycle infernal de ses dédoublements de personnalités. Il est alors important de souligner que la solution finale réside dans la « fictionalisation d'une existence normale », amenant la question de la relation entre réalité et fiction : est-ce que Jason est réellement malade ? Car si l'on admet que notre réalité est une forme de fiction, alors ses multiples vies fictionalisées ne seraient finalement que sa vie, vécue d'une manière personnelle, et peut-être plus complète qu'une vie unique.

Jason n'est donc pas le guérisseur des troubles identitaires des personnages de Castro, mais il apporte la clé que d'autres personnages frôlent du bout des doigts dans un tout autre type de mouvement : celui de l'esprit pur.

C. Immobilisme créatif

Échappatoires artificiels et ouverture à l'autre

À travers ses fugues, Redvers équilibre le mouvement et l'immobilisme afin de se créer – et se recréer – des identités. Cette pathologie se rapproche de la démence, état qui permet de se bâtir un foyer de résistance où la réalité créée est la seule à même de s'approcher de ce qui, pour le dément, constitue la vérité de son existence :

la démence du personnage est un foyer de résistance et de vérité. Le délire paraît inventer ce qui n'est pas mais il est seul adéquat dans son excès même pour révéler ce qui excède l'être et son appréhension ordinaire : la prééminence du Soi irréductible, qui se pose en s'opposant à tout, dont la grandeur et l'altitude se mesurent à sa capacité de négation et d'écart³⁹⁵.

Ainsi, c'est afin de s'opposer que Jason développe sa pathologie : échapper aux limitations de son enveloppe charnelle, au regard des autres, aux limites de sa propre vie. De la même manière, d'autres personnages trouvent des échappatoires (un « refuge », comme

³⁹⁵ Laurent Mattuissi. *Fictions de l'ipséité : Essai sur l'invention narrative de soi*. Genève : Librairie Droz, 2002, p. 76.

dirait Camilo Conceição [BF 59]) à travers des substances permettant d'atteindre un état de conscience modifiée : l'alcool et l'opium.

On peut voir ici encore l'influence des poètes de la Décadence. La présence de Baudelaire – que son nom soit cité ou son héritage simplement ressenti – ne fait pas de doute. Brennan voit dans les excès de Swan l'inspiration baudelérienne : « Baudelaire, the poet of excess who (like Swan) explored the world of alcohol, opium and sexual experimentation »³⁹⁶. Mais c'est de manière plus générale que les drogues permettent aux personnages d'ouvrir leurs esprits à de nouvelles possibilités et de nouvelles réflexions, comme c'est le cas chez Darcy Damon.

En résonance avec la scène précédemment étudiée dans laquelle Fitzpatrick et Seamus essaient de dialoguer, le personnage de Darcy présente des similitudes avec celui de Clancy. Ils sont tout d'abord pareillement australiens et ancrés dans leur sol. Leur masculinité les pousse à avoir des comportements brusques envers les femmes, tout en les inscrivant dans une identité australienne très forte. Ils sont aussi suspects des étrangers. Tout comme Clancy, Darcy s'inscrit dans le sillage des *bushmen*, et véhicule l'image de l'Australien « typique » de son époque. C'est un personnage direct, brut, valorisant le travail physique (*GB* 19-20), loin des mondanités et de l'étiquette (*GB* 75), fier gardien de la civilisation australienne, de son identité, et de sa pureté, comme le souligne – non sans ironie – le narrateur : « His honesty. His solidity. The destiny of the white race was to be the guardian of civilisation » (*GB* 112).

Gardien de la « civilisation » – comprendre anglo-saxon blanche, et principalement masculine –, il véhicule des pensées racistes et racialisantes tout au long du roman³⁹⁷. Pourtant attiré par la Chine depuis toujours, Damon devrait être à même de comprendre la différence puisque lui aussi a vécu la position d'étranger lors de son voyage en Chine (*GB* 79). C'est grâce à l'opium que Darcy atteint un état d'ouverture de l'esprit qui lui permet de passer outre les différences en retrouvant les qualités humaines partagées par tous : « The Chinamen were pleased I had discovered a common balm to prejudice. We were human together » (*GB* 31). C'est donc à travers un stupéfiant que Darcy arrive à dilater son expérience et se mettre à la place des autres. Il devient lui aussi Autre à son retour en Australie : ayant perdu ses repères, il se sent déplacé et différent des « autres » – qui étaient auparavant les « siens » – et fait à son tour l'expérience de l'étrangéité. Mais ce sentiment

³⁹⁶ Bernadette Brennan. « Unpacking Castro's Library, or Detours and Return in *The Garden Book* ». *JASAL* Special Issue (2007): 28.

³⁹⁷ Nous étudierons à la suite son rapport à sa femme, Swan.

passé bien vite – peut-être car il se retrouve ainsi face à ses propres faiblesses ou sa propre altérité – et la politique nationale le ramène à des considérations plus tranchées vis-à-vis des étrangers. Il s’engage dans une organisation appelée *White Guard* qui se positionne contre les étrangers de manière radicale : « Things were becoming very clear for Darcy: the nation had to be mobilised against foreigners, utmost attention given to selective breeding. [...] He published pamphlets » (*GB* 131). Il devient un « patriote radical » (*GB* 151) et s’engage dans les forces de l’armée A.N.Z.A.C en protecteur d’une Australie en danger³⁹⁸.

La fugue permise par l’opium n’est finalement qu’un court instant d’expérience modifiée. De la même manière, l’alcool semble faire office d’outil permettant d’atteindre des sphères de réflexion en dehors des balises. Échappatoire identitaire, l’alcool permet à Swan Hay de trouver un refuge dans une vie trop étriquée. C’est certainement la raison qui pousse Camilo Conceição à boire dans *The Bath Fugues*, et peut-être aussi celle d’Edna *Birds of Passage*. La trajectoire antérieure à l’arrivée de Seamus n’est pas racontée dans ce roman, et lors de son adoption, Edna et Jack Grove sont déjà alcooliques. L’alcool permet à Edna des échappées mentales proches de la révélation. Elle exhorte d’ailleurs Seamus dans une scène surprenante de la manière suivante :

And suddenly Edna interrupted me, saying in a hoarse voice, “Make the journey! Make the journey!” Then she smiled at me, and I didn’t know whether she was being deliberately enigmatic or aphoristically wise, or even striving to be impressive. But I had a great respect for age, and thought no more of it than as advice gained and given perhaps too easily on the vaporous edge of alcohol (*BP* 44).

D’un caractère aussi obscur que cryptique, on peut pourtant présager que ce message a valeur d’oracle. L’alcool lui permet d’atteindre un état modifié de conscience qui lui confère une vision différente des choses. Cette exclamation annonce la prépondérance du motif du voyage, central à la vie de Seamus : il entreprend un voyage mental et temporel afin de recouvrir son passé pour pouvoir composer son présent.

³⁹⁸ Son patriotisme le transforme par ailleurs en un animal qui ne parle même plus mais « grogne », soulignant le caractère primitif d’un positionnement fondé sur la violence et le rejet. Darcy passe donc de l’ouverture à l’autre à l’exclusion la plus totale : « Darcy is a mass of contradiction. Only in contradiction can he resist us. We *are* his violence » (*GB* 151).

Immobilité de la page

Nous avons vu à travers le personnage de Jason que l'immobilisme et la frénésie pouvaient cohabiter dans un même élan, celui de la réinvention de soi à travers l'imaginaire. Cet élément est central à l'étude des personnages de Seamus, Norman et Swan et de leur relation à leur identité. Les pathologies, l'opium, l'alcool semblent ouvrir des voies permettant la dissociation du corps et de l'esprit. Pourtant, ces personnages n'ont pas recours à ces états modifiés de conscience pour entreprendre leur quête personnelle : ils utilisent leur imaginaire.

Contrairement à Horace et à Swan qui ne peuvent pas se déplacer hors de l'Australie, Seamus possède un passeport, objet qui occupe une place prépondérante dans le récit. Apparu dès la page trois, c'est la présence de ce document qui détermine l'existence de Seamus. Il *est* les mots inscrits sur ces pages – et tous les aspects manquants seront rajoutés de sa main, puisqu'il se sert de son passeport comme d'un journal qu'il griffonne continuellement (il devra même refaire une demande de passeport une fois le premier rempli). Son voyage principal ne sera pas tant physique que mental : « My passport lies open on the table. Its empty pages marked with the word VISAS tease my imagination » (BP 3).

Le passeport est un outil permettant de voyager. Or, au fil de *Birds of Passage*, Seamus opte pour un immobilisme qui lui confère un espace de réflexion nécessaire à sa quête d'identité. Il décide peut-être de s'arrêter pour ne pas se perdre, et part à la recherche de ses origines à travers les pages jaunies de l'histoire de Shan. Il ne se cherche donc plus dans l'espace mais dans ses pensées.

Contrairement à Shan ou à You, Seamus n'a pas subi de déplacement voulu ou contraint. Il est né sur le sol australien mais entretient un rapport à celui-ci tout aussi complexe – puisque vu comme illégitime par les regards extérieurs : il a été adopté. N'ayant pas de racines, il est exilé de son passé, de ses origines : « I am a refugee, an exile. My heart and my head are in the wrong places. There was no country from which I came, and there is none to which I can return » (BP 8). Il possède alors un lien à son identité des plus alambiqués qui fausse ses rapports aux autres. Son aspect physique est la première chose qui dénote une forme d'altérité chez lui³⁹⁹, altérité que ne manque pas de souligner chaque personne qu'il rencontre :

³⁹⁹ Seamus a en effet les yeux bleus alors qu'il a le phénotype général asiatique : « You see, I have blue eyes.

Seamus O'Young. It's not my real name. I'm not Irish. I am in fact an ABC⁴⁰⁰; that is, an Australian-born Chinese. Yes and No. I find your questions infuriating. People are always very curious about nationality. They will go to great lengths to pigeonhole someone. They think this knowledge gives them *power* (BP 8).

La réponse « oui et non » à une question muette interpelle le lecteur, qui comprend très rapidement que la nationalité de Seamus déborde d'une simple question telle que « D'où venez-vous ? » et nécessite plusieurs « questions » qui deviennent irritantes à force d'être constamment posées. Utiliser l'italique sur le mot « pouvoir » met en avant le rapport de force qui s'établit entre Seamus – le supposé étranger – et les autres – les supposés autochtones. Le regard de l'autre est gage de validité d'appartenance. Seamus n'obtient pas cette acceptation, et doit justifier son identité à chaque rencontre, qui n'exclut pas celle avec le lecteur à qui il montre un extrait de son passeport :

NAME: O'YOUNG, SEAMUS

Nom

Place and Date of Birth

Lieu et Date de Naissance

Height

Taille

Colour of Eyes

Couleur des Yeux

Colour of Hair

Couleur des Cheveux

Visible peculiarities

Signes Particuliers (BP 3)

Son passeport est un sauf-conduit lui permettant de valider ses dires. Par cette présentation, le lecteur est lui aussi assimilé à un contrôleur d'identité – douane, police, autre institution officielle. « My name is Seamus O'Young » devient une sorte de mantra que Seamus répète à plusieurs reprises tout au long du roman, talisman lui permettant à la fois de justifier son identité, mais aussi d'une certaine manière de s'assurer qu'elle existe. Par la parole – et l'écrit –, il affirme être – être ce paradoxe entre son nom et son aspect physique. Cet écart reste irréconciliable, puisque son nom d'origine irlandaise et son phénotype asiatique semblent fausser toutes ses relations sociales et son rapport à lui-même, l'amenant finalement à fuir la société et à se replier sur lui-même – aussi bien dans l'espace clos de sa chambre que dans son imaginaire.

That is why I could not be completely Chinese. [...] One day I asked my best friend in the playground to describe me. This is how he saw me: "You have a moonface," he said, "with black hair sticking out of the tope and your eyes are slits. Your nose is flat and your have yellow skin." » (BP 10).

⁴⁰⁰ « ABC » signifie Australian Born Chinese.

Le mouvement n'a donc pas été imposé à Seamus ; pour autant il subit les effets des mouvements passés traversés par ses ancêtres, ce qui explique pourquoi il finit par se tourner vers le passé afin d'y trouver des réponses – et peut-être une réponse à la question lancinante « D'où venez-vous ? ». C'est donc à un mouvement temporel que Seamus s'applique, collectionnant, recoupant, traduisant, les bribes de vies de Shan, afin d'y trouver peut-être une réponse à sa propre différence. La filiation supposée qui relie Seamus à Shan semble être confirmée par les noms. Le lien entre les deux personnages s'établit à travers les sonorités de leurs noms, qui laisse supposer que Shan serait l'ancêtre de Seamus. En effet, Mary Young et Lo Yun Shan donnent naissance à un enfant, qui pourrait être le père de Seamus. Dès la page 8 du roman, Seamus annonce qu'il pense en fait s'appeler, avant anglicisation de son nom, « Sham Oh Yung », mélange très proche des prénoms Mary Young et Shan – Shan étant d'ailleurs évoqué sous le nom de « Sham » par Mrs Bernhard (*BP* 126) (sa voisine) afin de renforcer la confusion entre ces deux prénoms. Filiation directe ou spirituelle, le doute reste en suspens, mais prouvée ou non, l'identification de Seamus à la vie de Shan semble être proche de la pathologie, et l'amène à la *stasis*, l'immobilité complète.

Figure d'ermite, il s'isole dans sa chambre et opte pour une vie d'ascèse (*BP* 86-87). C'est sa femme, Fatima, qui s'en inquiète et fait part au lecteur de la situation physique et psychique de Seamus à travers son entretien avec le docteur Z. Pathologique ou non, l'immobilité de Seamus lui permet une plus grande liberté de mouvement à travers le temps et son imaginaire. Cela lui offre une possibilité de réappréhender son présent, un présent qu'il cherche à légitimer par un passé reconquis.

La filiation entre Shan et Seamus se forme avant toute chose à travers les mots. Seamus, par l'acte de traduction, s'approprie la vie de Shan et la fait un peu sienne, y inscrivant entre les lignes originelles ses propres mots :

I have read and re-read those words, translated and re-translated them, deciphering the strokes of the Chinese characters, building up their meaning, constructing and re-constructing their sense. I feel the closeness of the situation the author is describing; I feel I am the counterpart of this man who was writing more than a century ago. The similarity of his situation to mine does not disturb me as much as the almost complete identification of his style, choice of words and tonality with my own (*BP* 3-4).

C'est à travers l'écriture que Seamus se recrée. Son immobilisme physique laisse place à une grande amplitude de mouvement de l'esprit : il adopte et adapte sa version du journal de Shan afin qu'elle corresponde à son propre « style », ses propres « mots », sa propre « tonalité » : sa

propre voix. Nous devons souligner dès à présent un problème majeur dans cette filiation : même si des indices auraient pu laisser penser que Seamus est bien un descendant de Shan, son travail de traduction et de « re-traduction », de « construction et re-construction » n'est pas sans soulever un problème d'authenticité. Ce ne sont finalement plus les mots de Shan qui nous sont donnés à lire mais ceux projetés par Seamus⁴⁰¹.

Le voyage de Seamus est donc circulaire : dans son isolement, il fuit son présent afin d'enquêter sur son passé, mais c'est finalement son imaginaire qui prend le dessus et lui permet de se construire un passé et un présent en accord avec ses besoins. La quête des origines n'est pas réellement le résultat nécessaire au sentiment de « déplacement » de Seamus. C'est à travers le pouvoir de son imaginaire et de ses mots qu'il peut se réinventer.

La quête identitaire via le voyage de l'esprit est aussi un motif récurrent chez un personnage presque invisible et pourtant très présent de *The Garden Book*. Tout comme Seamus, Norman Shih s'inscrit parmi les personnages à l'identité métissée et au passé lacunaire. La quête de Norman ne l'amène pas à un immobilisme total, puisqu'il continue ses recherches documentaires au gré du roman. Pourtant, la plus grande partie du roman nous livrel'image d'un personnage isolé qui consacre la plupart de son temps à ses livres. Il est lui aussi proche de la *stasis* qui permet la réflexion des autres personnages. Il énonce d'ailleurs clairement que le voyage physique ne semble pas satisfaisant :

Travel is not freedom; travel is an annihilation of self, a game of hide-and-peek between suspicion and identity; above all, travel is guilt, representing something that doesn't represent you, play-acting at innocence when you might as well be a criminal, trying not to out-guess everything when all the signs are saying you've no right to exist (*GB* 284-285).

Il est donc conscient que le déplacement physique ne peut pas apporter un recentrage sur soi, puisque le mouvement déplace, décentre, éloignant finalement l'être de toute possibilité d'introspection.

Contrairement à Seamus cette fois-ci, il ne trouve pas dans son passeport la possibilité d'affirmer son identité. Loin d'être un talisman, Norman ironise sur son autorité à authentifier une quelconque identité :

In Paris I dropped my passport in the gutter while it was raining hard [...] By the time I recovered it, the pages were soaked with slime and dogshit and the plastic

⁴⁰¹ Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur les problèmes liés à l'authenticité du récit.

was starting to peel away, deconstructing visas and birthplaces and all the fancy laser logos they use to guarantee selfhood. I am nothing but a plastic sheet (GB 284).

Norman « déconstruit » le mécanisme national du passeport et souligne par là-même la difficulté intrinsèque de définir les contours d'un être.

Norman ne fait donc pas confiance aux documents officiels. Pourtant, le papier semble tapisser sa vie, construite autour des livres. Bibliothécaire spécialisé dans les livres rares, Norman collectionne plus particulièrement les livres anciens et semble préférer la compagnie des ouvrages à celle des hommes : « The secret of my origin remains with me. The staff and students have given up trying to discover anything about me. I have built a wall of books between the world and myself » (GB 255). C'est ce que Seamus lui aussi met en place dans *Birds of Passage* en s'isolant avec les feuillets de Shan. Pour Norman, les livres s'avèrent être ce qui le protège de l'extérieur et lui permet d'entrer en contact avec son passé. Tout comme Seamus, on comprend au fil de la lecture que Norman enquête sur ses origines afin de compléter une histoire familiale lacunaire. Norman a été pris à sa mère lorsqu'il était enfant, puis adopté (GB 272, 306). Ses recherches l'ont amené à considérer Swan Hay comme sa mère et Jasper Zhenlin comme son père. Norman ressent le besoin de s'associer à une famille, de retracer ses origines réelles, malgré les nombreuses incertitudes qui planent :

There are no other records of her son, and even though the Legacy organization kept detailed files on my adoption, nothing in them mentions Swan. Privacy was their motto. But I found out who my father was when I interviewed Ruth Back some years ago. Soon after, I changed my adopted name by deed poll to Shih Zhenlin, after a noted scholar and poet in eighteenth-century China. Having examined all the dates, both of my birth and of Darcy's disappearances, there is little doubt Jasper was my father. Then again, borrowing a name is of little consequence. I can hardly prove my heredity. But those who know me just call me Norman. I live in no-man's land and I like it that way (GB 310).

Cette citation résume les éléments essentiels qui dirigent la vie de Norman : la solitude, sa quête identitaire et sa filiation littéraire. Il est conscient que prendre le nom de Jasper ne changera foncièrement rien à sa vie ; pourtant, ce simple acte lui permet de se réinventer, d'affirmer une partie de lui-même. À la fois fils de Jasper et Swan, il s'associe aussi à l'art poétique chinois au sens large, soulignant l'importance de l'imaginaire dans sa vie.

The Garden Book consiste à reconstituer la vie de Swan et les événements qui vont l'amener à rencontrer Jasper – et par là même à concevoir Norman. Redécouvrir le passé de Swan permet à Norman de comprendre d'où il vient, peut-être aussi de mieux appréhender le

fait qu'il ait dû être placé à l'orphelinat ; de comprendre Swan et par extension de se comprendre. Parce que Swan a bien évidemment transmis un certain nombre de gènes à Norman, et les difficultés qu'elle rencontre à cause de ses origines chinoises sont transférées dans le contexte de Norman : « I cannot close my eyelids. That's what the kids at school used to chant: *Norman can't blink, Norman's a chink* » (GB 272). Cette apparence n'est pas sans entraîner des railleries de la part de ses camarades étant enfant, mais aussi de la curiosité – voire de la suspicion – de la part des adultes : « Old men try to work out which was I was in... on which side. [...] I can see he's amazed I talk like a local » (GB 5). Tout comme Seamus, il est à la fois australien et autre: « This is where I grew up. My place. I'm half in it and half outside » (GB 3). C'est peut-être pour se réconcilier avec son identité – incertaine et questionnée – que Norman entreprend ses recherches afin de trouver sa place et comprendre à travers les pages :

Perhaps Swan's latent passivity stemmed from the fact that she was Chinese; that she didn't really belong in a country trying to *write* its identity under the rubric of race. I still feel this, fifty year later, living in the same district, now an urban-rural interface, where remarks are made that turn me away from any humanistic ideology, towards the margins of subversion. I smile back, I *write*, and I move on (GB 309-310 ; nous soulignons).

L'emploi du terme « écrire » par deux fois n'est pas anodin. Dans la première instance, on pourrait plutôt utiliser le verbe « s'inscrire » dans ce contexte. Ce double emploi permet de souligner l'importance de l'écrit. Tout comme le pays écrit son identité, Norman fait de même à travers ses écrits et ceux de sa mère. Ce parallèle souligne le caractère factice de cette identité nationale non pas innée mais bel et bien créée de toutes pièces. Le recours à l'écrit permet alors à Norman d'analyser l'évolution de sa vie et de son présent. C'est à travers son enquête parmi les archives de la vie de sa mère et l'écriture – l'arme de sa mère qu'il fait sienne – qu'il arrive à organiser son présent et vivre. Il fuit les normes des identités figées ou imposées et trouve refuge dans l'écrit.

Imaginaire et écriture

Comme esquissé à travers l'étude des personnages de Norman et de Baba, Swan est un personnage complexe qui a un rapport au mouvement assez ambigu. Tout comme son père, Swan se retrouve enfermée par les politiques protectionnistes de l'entre deux guerres. Sa double minorisation de femme et de subalterne (due à son aspect étranger bien qu'elle soit australienne) la confinent dans une vie qui l'étouffe. Par ces aspects, elle se rapproche de Baba plutôt que de Seamus ou de Norman, traversant une stagnation forcée et non pas un choix d'immobilité. Pourtant, on peut voir sur la fin de sa vie que c'est elle qui prend la décision de ne pas quitter l'Australie. Nous ne nous étendrons pas sur les causes qui la retiennent – la principale restant qu'elle est malade (*GB* 269). Le résultat en est que, dans cet environnement qui lui est hostile, Swan trouve une échappatoire à travers sa seule arme : son écriture. Mais revenons sur différents points afin de justifier en quoi c'est bien à travers son imaginaire que Swan trouve son échappatoire et la définition de son identité, s'inscrivant dans la solitude et les fugues de l'esprit plutôt que la stagnation ou la fuite physique.

Les limites de mouvement imposées à Baba s'appliquent, elles aussi, à Swan. Lorsqu'elle est interpellée par deux agents de police sans raison apparente, l'officier qui l'interroge ne manque pas de lui rappeler qu'elle est une étrangère et n'a aucune légitimité à être en Australie aux yeux des autorités :

two men stepped up beside me and showed their police badges and ordered me to follow them back to the station. At first I thought I'd breached some regulation driving Jasper's car [...] but that wasn't the issue. [...] [One of the officers] wanted to know whether I belonged to any political party and I said no, but he didn't seem convinced. [...] He then reached across the desk and breathed heavily and sourly into my face. I thought he was going to slap me and I leant back. It'll pay you, he said, to think carefully before you respond. Remember that whatever rights you think you have, yours are not rights but privileges. You are a guest in this country. [...] We did the hard work, Mrs Damon. We broke the rock and cut the timber and cleared the scrub. We rolled our sleeves up. Fought the wars, civilised the place. You people got the benefit of all that. Remember that and you won't go wrong. [...] We are living in times when national security is of the utmost importance [...] I'm sure you'll do your duty, Swan (*GB* 245-247).

Sachant que Swan est la quatrième génération de sa famille à vivre en Australie, ses ancêtres ont donc fait partie de ceux qui ont « relevé leurs manches » pour créer ce pays. Ce rejet national latent se transcrit aussi au niveau de sa communauté, créant une oppression continue autour d'elle.

Le phénotype chinois de Swan fausse ses relations avec les gens qui l'entourent. Son étrangeté est créée par un regard extérieur qui vise à la maintenir dans une situation identitaire complexe et hésitante. Ann Kaplan expose le concept de regard impérialiste par lequel l'objet observé est défini à travers la terminologie de l'observant, qui n'est donc pas nécessairement adaptée à la réalité rencontrée. Ce regard permet à l'observant d'affirmer son pouvoir sur l'observé et de le contrôler, de maîtriser ce qui n'est pas compréhensible⁴⁰². Porter un regard impérialiste sur Swan confère à la communauté de Darcy la possibilité de s'affirmer en tant qu'unité capable de contrôler la différence.

Cette situation de lutte de pouvoir entre dominant/dominé se retrouve à l'échelle du couple Swan/Darcy. Swan se pose en objet de trouble, puisque son étrangeté génère de l'anxiété autour d'elle⁴⁰³. Ce qui la caractérise déstabilise la définition d'un « nous » unificateur puisque, bien qu'australienne, son aspect physique trahit des origines étrangères. On peut voir dans sa rencontre avec son futur mari en quoi Swan crée ce sentiment d'incompréhension : « I've been here all my life, Mr Damon. And so has my father. And his father before that. Do you find it strange? Well, no » (*GB 73*). Pourtant, quelques lignes plus bas, Darcy pense encore : « He didn't know what to make of her. There was no trace of foreignness about her, except of course, that she looked Chinese. Her eyes though, were hazel, with long lashes. He wondered if Australia had turned them hazel » (*GB 73-74*). Swan est intimidante, déstabilisant les limites de la perception de Darcy. Tout le drame de leur relation repose sur un écart représentationnel : « The way we act toward "others" is shaped by the way we imagine them. [...] This is true even when the person is a friend or an acquaintance; the problem is further magnified when the person is a stranger or "foreigner" »⁴⁰⁴. Darcy projète sur Swan des représentations erronées car Swan se présente comme objet inclassable : « The Chinaman is a cipher » (*GB 37*) – et bien que femme, Swan est elle aussi un mystère à décrypter.

Swan est donc placée entre deux identités, pas vraiment étrangère, mais pas non plus totalement comme « eux ». Comme le souligne la voix narrative de Norman Shih, Swan ne

⁴⁰² Ann Kaplan, citée dans : Jeremy Hawthorne. « Theories of the gaze ». *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Patricia Waugh, ed. London: Oxford University Press, 2006, p. 514.

⁴⁰³ Il est intéressant de noter que c'est habituellement la figure masculine de l'oriental qui génère cette anxiété de par la menace qu'il est censé représenter. Or ici, Horace n'est aucunement menaçant : c'est un homme vieillissant qui n'a plus d'ambition et dont la sexualité même semble éteinte. Inversement, c'est la figure féminine en la personne de Swan qui cristallise à la fois les projections phantasmagoriques des occidentaux et leur peur de sa force pressentie comme supérieure à la leur.

⁴⁰⁴ Elaine Scarry. « The Difficulty of Imagining Other People ». *For Love of Country?* Martha C. Nussbaum. Boston: Beacon Press, 1996, p. 98.

rentre dans aucune catégorie et n'appartient à aucun pays si l'on définit les identités en termes de races : « ...she didn't really belong in a country trying to write its identity under the rubric of race » (GB 309). Yiyang Wang souligne la difficulté de trouver sa place en Australie au sein d'une quelconque catégorie ethnique ou culturelle : « One is forced in the *straightjacket* of "ethnic cultural belonging", although one's ethnic origin does not necessarily follow one's cultural and social identifications »⁴⁰⁵ (nous soulignons). L'appartenance ethnique devient un carcan imposé qui réduit l'identité à une étiquette obsolète, rendant l'existence de la personne proche de l'irréalité. C'est ce que ressent Swan, qui l'exprime ainsi : « Men stare at me and I do not exist, because I do not exist in myself. Reality can never bring forth how I see myself. Only how they see me: I am Chinese » (GB 97).

Malgré le regard racialisant posé sur Swan, son entourage a tout de même besoin d'assurer une forme de contrôle sur sa personne – une « camisole ». Elleke Boehmer rappelle que la relation impérialiste repose sur ce besoin de contrôle de l'Autre : « Apart from the desire to understand and control, there was also the need to avoid or delimit anything that eluded control »⁴⁰⁶. Le couple devient alors un lieu de lutte pour l'affirmation de l'individualité hégémonique. Darcy incarne le besoin d'affirmer sa supériorité, de chercher à la contrôler afin d'assurer la stabilité de sa propre personne – puisqu'il pense ce droit légitime. Il n'a de cesse de lui rappeler qu'elle est chinoise à ses yeux – et aux yeux de la communauté – comme on peut le voir dans ce jeu, prétexte à affirmer sa position d'Australien légitime : « He does this "what bird is that?" game and laughs when I say look, I was born here too. But you're not really one of us, he says. What bird is it then, he insists, and when I get it wrong he's satisfied. The joke as aggression » (GB 116). Comme l'explique Marilyne Brun, Darcy rappelle sans cesse à Swan ses origines chinoises, « renforçant ainsi son statut de subalterne et lui imposant une identité »⁴⁰⁷. Incapable de la comprendre dans sa multiplicité, Darcy la place dans le rôle de l'étranger, la rejetant comme non-élément de la culture australienne.

Ce rejet s'accompagne pourtant d'une forme de fascination exercée par Swan en tant qu'Autre⁴⁰⁸. La relation de Darcy et Swan – ou plutôt de Darcy à Swan – est centrée sur une

⁴⁰⁵ Yiyang Wang. « Settlers and Sojourners: Multicultural Subjectivity of Chinese-Australian Artists ». *Alter/Asians... Op. cit.*, p. 121.

⁴⁰⁶ Elleke Boehmer. *Colonial... Op. cit.*, p. 89.

⁴⁰⁷ Marilyne Brun. « Literary Doubles and Colonial Subjectivity: Brian Castro's *The Garden Book* ». *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies*. 17.2 (2011): 64.

⁴⁰⁸ Dans l'imaginaire impérialiste, la femme étrangère est souvent caractérisée de la sorte : « In general, [women figured] as seductive distraction or baleful presence, unmanning and polluting for those who fell under her spell.

forme d'exotisme au sens où Keren Smith l'entend. D'après elle, l'exotisme nécessite d'occulter certains paramètres afin de projeter sur l'objet exotisé nos propres fantasmes :

A certain willed, and willful, ignorance about specific cultures and provenance is necessary to the refashioning of foreign commodities for their adaptation to a décor of fantasy; or, to what Walter Benjamin calls [...] the "phantasmagoria" of consumerism. In the process, however, the strangeness that is the original source of interest is domesticated as the exotic becomes a lesser satellite of the culture consuming it⁴⁰⁹.

Dans ce processus, l'objet exotique sert à combler le fantasme de l'inconnu, de l'Autre, tout en perdant sa part de danger puisqu'il est vécu à travers le prisme familier de notre propre culture. Ainsi, Swan, objet de désir chez Darcy, se retrouve exotisée en ce qu'elle devient le véhicule des mystères de l'Orient, ou plutôt d'un Orient fantasmé par Darcy à travers sa propre culture. Cet exotisme la rend autre tout en la domestiquant. Ce processus recrée un regard impérialiste en ce qu'il confère à Darcy un pouvoir sur Swan, la maintenant dans une altérité synonyme d'infériorité : « *Am I Chinese before I am woman, or am I woman first?* » (GB 272).

Cette question ne reste pas sans réponse, puisque ces deux éléments sont étroitement reliés dans le regard impérialiste posé sur Swan. Comme Kaplan le met en avant, ce regard biaisé est aussi celui d'un homme observant une femme et ce qu'elle peut représenter de mystérieux. Darcy projette une vision orientaliste sur la sexualité de Swan : elle devient à la fois objet d'érotisme, mais elle inquiète aussi car il lui confère un appétit sexuel qui sort des normes sociales occidentales. Par l'acte sexuel, Darcy essaie de posséder Swan et de la dominer, mais sa peur inhérente de la sexualité de sa femme l'emmène à la penser objet de désir chez les autres membres du village, eux aussi nourris de stéréotypes orientalistes :

I made love to her often in those first weeks. [...] I had power over this female who was so fatal for others. It grew worse. She became languid and sultry and often, dressed in very little, sat in the sun on the verandah. [...] It's the Chinese in her. The whole village was aflame with gossip (GB 109).

Darcy la stigmatise dans des stéréotypes acquis par sa culture d'origine, ce qui lui permet de rejeter le trouble qu'elle crée autour d'elle. En effet, la liberté de Swan effraie et sa sexualité dérange l'ordre patriarcal établi autour d'elle. Elle est ainsi critiquée par les autres femmes de

[...] Predictably, if the hero's woman was black, the terrors of contamination and degeneration – or of excessive pleasure – were believed to be concentrated in her flesh ». Elleke Boehmer. *Colonial... Op. cit.*, p. 73. On voit se dessiner ici un va-et-vient entre attrait et rejet, la fascination de l'interdit et du, peut-être, dangereux.

⁴⁰⁹ Keren Smith. « The Compass of Fashion ». *East by South... Op. cit.*, p. 293.

la région car elle ne se plie pas au rôle de la femme dévouée et semble donc excentrique. Ses rebellions contre cette condition et les injustices que son mari lui font subir sont perçues comme des crises d'hystérie mises sur le compte de ses origines :

He swears at me and I scream back. I am not used to being spoken to in this way. Cheney's wife [the neighbour] looks embarrassed. She's thinking: *this Chinese bitch can't keep house for her man. They're all the same, with their secret schemes and superior smiles.* I go to bed and read while they laugh. I hear Cheney's wife saying: I think she may be, you know... a bit *hysteerial* (GB 116 sic).

Surdéterminée⁴¹⁰ par les regards extérieurs, son identité ne lui appartient plus. Ses actes sont jugés et condamnés, et la conduisent à être internée en maison de repos (GB 134) à la suite de la mort de son premier enfant – dont on l'accuse à tort (GB 137-8) – surveillée par une voisine à son retour, et finalement privée de son second enfant pour des raisons, une fois encore, liées à sa sexualité :

Part of the psychiatric report read as follows: *The patient has alienated herself from the human world and has regressed to primitive sexual and distorted fantasies. Though of high intelligence, the patient's sexual preoccupations resulted in bizarre behaviour which is commensurate neither with reality nor society* (GB 306 ; nous soulignons).

Elle est hors normes pour cette société qui n'arrive pas à lui faire de place. Pour contrer ce trop plein de vie, d'énergie, de différence, sa communauté et les autorités ont recours à la restriction⁴¹¹. Infantilisée, humiliée, son étrangeté est ainsi maîtrisée et perturbe moins – à défaut de ne plus – l'ordre social. Les cadres sociaux paternalistes servent de structure au sein de laquelle elle est maintenue à sa place.

Privée de tout ce qui fait son identité propre, Swan ressent le besoin de s'échapper à cet environnement pour pouvoir s'affranchir des entraves sociales stigmatisantes. Pourtant : « She couldn't bring herself to act. The only thing she could do would be to leave, but she had no money and nowhere to go » (GB 228). Bien plus qu'un problème financier – puisque

⁴¹⁰ Nous employons ce terme en référence à Frantz Fanon : « Je suis surdéterminé de l'extérieur. Je ne suis pas l'esclave de l'« idée » que les autres ont de moi, mais de mon apparaître ». Frantz Fanon. *Peau noire, masques blancs*. 1952. Paris : Éditions du Seuil, 1971, p. 93.

⁴¹¹ Ces attitudes s'inscrivent dans une forme d'impérialisme qui pose Darcy en colon dont la mission est de civiliser cette étrangère aux comportements in-civils (puisque Swan ne se plie pas aux normes de la communauté qui l'entoure), d'endiguer ses pulsions primaires – voire primitives. Le drame de cette relation de pouvoir se situe dans l'ironie contenue dans la notion de civilisation. Car si l'on observe les personnages de Darcy et de Swan, c'est bien Swan qui est la plus cultivée et raffinée des deux. Son rapport au milieu littéraire et universitaire s'oppose au rapport que Darcy entretient avec les livres : il les collectionne comme des objets. Ce serait donc plutôt à Swan de « civiliser » Darcy en lui apprenant à s'ouvrir à la sensibilité et aux arts.

Norman suppose même que Jasper la payait plus que ce que ses livres lui rapportaient – mais Swan se révèle incapable de franchir le pas. Elle aurait pu rejoindre Jasper aux États-Unis, mais ne choisit pas ce déplacement physique comme échappatoire. La maladie prend possession de son corps, soulignant l'obsolescence de ce support de chair. Swan s'inscrit alors dans les mots de Norman, « la liberté ne se réduit pas au voyage » (*GB* 284-285), pour la libérer de ses entraves familiales, sociales, et identitaires.

Ce personnage se tourne alors vers l'écriture pour se réaliser : « And so I write. To write is always to be on the point of desperation, not because one wills it, but because that is the thing which stops you just short of suicide. Writing is a way of saying that one is still *here* » (*GB* 151). Sa sensibilité la tourne vers la poésie, à travers laquelle elle n'est plus associée à sa situation physique – aspect, localisation, situation – mais devient pure abstraction, idées et pensées, sans attache concrète ou réalité.

Pour que sa poésie ait tout son sens, Swan opte pour un support des plus original : elle écrit ses poèmes avec du pollen sur des feuilles d'arbre qu'elle insère dans les livres d'autres auteurs. Ainsi, elle se disperse en de multiples fragments et évite de rester figée sous un format fini : « The book I aspire to write, written on leaves, has been scattered. It is a book about nothing, with no subject, almost invisible, held together by a swirl of wind » (*GB* 211). Norman a bien compris le but de cette entreprise littéraire : avant tout une échappatoire à sa vie, elle ne cherche donc pas à être lue : « Her isolation may have been too much for her to bear, and even though her poems were a balm for her, those verses were never meant to be read » (*GB* 310). Son but est avant tout de trouver un espace où son identité n'est pas limitée à des étiquettes. D'ailleurs, elle écrit en chinois alors qu'elle ne maîtrise pas cette langue, ce qui lui fournit le recul nécessaire pour éviter le carcan que certains mots imposent. À travers ce langage, elle peut se recréer sans le poids du bagage culturel que les mots transmettent d'une génération à l'autre. Cela permet d'éviter des sens étriqués afin d'ouvrir au questionnement, à l'expérience et au ressenti, plutôt qu'à la finalité du message transmis. Ainsi, on évite l'écueil de définitions figées puisque tout reste en mouvement, en perpétuel renouvellement.

Swan est donc le seul personnage qui, malgré sa déchéance finale, concentre les différents processus en jeu dans les personnages de ces quatre romans. Identité multiple, puis démultipliée par le regard des autres, Swan ne peut pas s'enfuir physiquement et, oscillant entre stagnation imposée et immobilisme volontaire, elle trouve dans son imaginaire une

échappatoire lui permettant d'atteindre son essence contenue dans sa multiplicité. C'est alors par la démultiplication et l'imaginaire que les catégories peuvent être déstabilisées et déconstruites afin de souligner la complexité de l'être humain et l'importance des nuances qui colorent la vie : « It is precisely by classifying that we demolish nuances, tones and flows... the very dynamics of being »⁴¹².

⁴¹² Brian Castro. « The Private and the Public: A Meditation on Noise ». *Op. cit.*, p. 18.

2. Différence : fuite des catégories

Quand il s'agit de déstabiliser les contours des personnages afin d'en montrer les multiples facettes, les stratégies mises en place par Castro foisonnent. Nous avons déjà esquissé qu'afin de définir leur identité, les personnages optent pour la fugue, ce qui leur permet de fuir les autres et leurs regards stigmatisants, parfois eux-mêmes, mais aussi et surtout les catégories préétablies – et plus particulièrement celles liées à la race.

Si l'on en croit Milan Kundera, les personnages sont des laboratoires d'expérimentation⁴¹³. Il semblerait que Castro suive ce précepte en ajoutant à sa composition romanesque des personnages qui en reflètent la construction générale. Le ton mineur dont Castro qualifie son écriture trouve alors écho au niveau des personnages, qui apparaissent eux aussi mineurs. Ils sont à la fois minorisés, exclus, rejetés dans leur différence, mais aussi porteurs de cette mélancolie inhérente au mode mineur – par extension à leur différence.

Avtar Brah questionne la difficulté de conceptualiser la différence :

How may “difference” be conceptualised? [...] “difference” may be constructed as a *social relation* constructed within systems of power underlying structures of class, racism, gender and sexuality, and so on. At this level of abstraction we are concerned with the ways in which our social position is circumscribed by the broad parameters set by the economic, political and cultural structures of a given society⁴¹⁴.

La différence est un concept problématique de par sa définition même : du latin « *differere* », signifiant être distinct, la différence est le « caractère d'une personne ou d'une chose qui fait qu'elle ne peut être identique à une autre »⁴¹⁵. Pourtant, il est aussi précisé dans ce même dictionnaire l'exact contraire de ce que l'on entend par différence : « Il n'y a de différence qu'entre des semblables »⁴¹⁶. Affirmer cela revient à souligner une chose essentielle qui tend à être oubliée lorsque l'on parle de différence : c'est bien parce qu'il y a caractère commun que l'on peut raisonner en termes de différences. En effet, pour dire qu'une personne est différente d'une autre, il faut partir du principe qu'elles ont en commun des caractéristiques qui font

⁴¹³ « A character is [...] [a]n experimental self ». Milan Kundera. *The Art... Op. cit.*, p. 34.

⁴¹⁴ Avtar Brah. *Cartographies... Op. cit.*, p. 88.

⁴¹⁵ Christian Godin. *Dictionnaire... Op. cit.*, p. 338.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 338.

d'eux des êtres humains⁴¹⁷. La différence repose *a priori* sur la similitude. La différence qui ne prend pas en compte le même dans l'autre crée l'aliénation de l'individu.

Les différents mouvements ou pauses/silences qu'expérimentent les personnages nous amènent à les penser dé-placés, que ce soit par rapport à une norme sociétale, raciale, ou plus encore sur la base de critères physiques ou mentaux. On assiste à une dilatation de la différence qui permet de souligner les contours d'une altérité élargie. La différence ne se borne plus à des questions raciales, mais tend à devenir la « norme » et à souligner la normalité dans l'(a)normalité. À cette fin, Castro emploie un jeu de réflexions permettant de démultiplier les identités à travers la figure du *Doppelgänger* et ses nombreux reflets.

Nous commencerons par analyser en quoi la complexité des origines des personnages se prête à mettre en avant la différence, une différence qui déborde pourtant bien vite des catégories raciales ou nationales en s'ouvrant à la différence au sens large, afin d'englober les individualités dans leurs particularités physiques et mentales. Cette volonté d'ouverture vise à souligner la pluralité de l'être grâce à une démultiplication des identités qui fuient toujours un peu plus loin, derrière un double ou un reflet de miroir.

A. Complexité des origines

En tant que « point de départ de l'existence d'un individu »⁴¹⁸, l'origine peut être spatiale (géographique) ou familiale. Mais elle peut aussi signifier la cause, d'une maladie par exemple. On peut lier les rapports si particuliers des personnages de Castro au mouvement à un problème d'origine : relation brisée avec une origine spatiale ou familiale, cause d'une instabilité générale allant jusqu'au trouble mental.

⁴¹⁷ Il est évident qu'on ne comparera pas un chat et un homme en ces termes, puisqu'ils n'appartiennent pas à la même catégorie.

⁴¹⁸ Christian Godin. *Dictionnaire... Op. cit.*, p. 918.

La fluidité de l'« id-entité »

Leur id-entité reflète une entité qui est coupée du *id* – le *ça* en français. Pour cette étude, nous emprunterons la notion du *ça* telle qu'elle est définie par Freud⁴¹⁹. Privés de leur lien à leur *ça*, les personnages de Castro sont coupés de leur partie pulsionnelle⁴²⁰, et donc, à notre sens, de leur racine profonde, présente dès la naissance. Ainsi, les difficultés rencontrées par les personnages à réconcilier leur identité telle qu'ils la perçoivent avec le regard des autres est bien souvent liée à une brisure d'avec leurs origines, comprise tout d'abord dans ce tiret jeté entre leur *id* et leur entité, qui se retrouve dans le tiret reliant – ou séparant – leurs origines nationales.

Les personnages traités jusqu'ici présentent tous un point commun majeur : une identité qui ne peut pas être contenue dans des limites raciales ou nationales. En effet, à l'exception de Jasper et Darcy (sur lesquels nous reviendrons pour montrer que leurs identités ne sont pas aussi monolithiques qu'elles ne le paraissent), les autres personnages présentent une identité composée – pour ne pas dire composite. Seamus, Horace, Swan, Norman, Jason et You partagent une origine orientale, qu'elle soit liée à une immigration directe – c'est le cas de You et Shan – ou de leurs ancêtres – c'est le cas des autres personnages. À l'exception de Shan qui reste bel et bien un oiseau de passage et conserve sa nationalité chinoise à la fin du roman⁴²¹, tous voient l'adjectif qualifiant leur origine marqué par un tiret, qui, bien que cherchant à unir les deux attributs, tend bien souvent à en maintenir la séparation : « Asian-Australian ». Jacqueline Lo explique que ce terme fait figure de paradoxe :

The term “Asian-Australian” is arguably problematic – it is a portmanteau category

⁴¹⁹ Voir Sigmund Freud. *Essais de psychanalyse : Au-delà du principe du plaisir. Psychologie collective et analyse du moi. Le Moi et le Ça. Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*. Trad. Samuel Jankélévitch. Paris : Payot, 1963, pp. 177-234.

⁴²⁰ Et si l'on voulait aller plus avant dans cette direction, qui déborderait ici du cadre de notre analyse, le *ça* est aussi le centre de la libido. Paradoxalement, les références sexuelles sont nombreuses dans ces quatre romans, traversant, soutenant, la narration, alors que les personnages présentent des rapports à la sexualité déviés (nous en citerons quelques illustrations : Swan qui effraie par, peut-être, une simple acceptation de ses désirs mal perçus dans sa société ; Jasper et ses innombrables conquêtes ; Darcy et sa double vie), voire inexistantes (You). De la même manière, c'est aussi le centre des pulsions de mort, que nous pouvons aussi retrouver au fil des pages des romans. *Thanatos* et *Eros* cheminent main dans la main au gré des variations romanesques. Cet aspect mériterait une étude plus approfondie, dont nous esquisserons quelques pistes dans les parties à venir.

⁴²¹ Nous excluons donc Shan de cette réflexion. Ce personnage présente un rapport à son identité assez constant. Ce sont seulement les regards xénophobes posés sur lui qui font ressortir sa différence lorsqu'il est en Australie, mais ces remarques, aussi blessantes et humiliantes soient-elles, n'ébranlent pas la structure même de son identité. Sa quête d'aventure lui fait réaliser une boucle le ramenant à son point de départ. Sa personne s'est donc enrichie de son expérience et ses nombreuses réflexions sur l'identité au sens large, mais sa propre identité n'est en soi jamais questionnée, et demeure un savant mélange d'identité individuelle et collective.

which could be seen as homogenising, even essentialising. However, I believe the term has political currency within the specific history of white Australia. Asians have for many decades been typecast as a threat to the national imaginary. [...] The term Asian-Australian therefore draws attention to the suppressed history of cultural and biological miscegenation that is increasingly demanding recognition in the reconfiguring of the limits of the nation state⁴²².

Dans un premier temps, un tel terme est réductif, puisqu'il regroupe chaque individu sous une même bannière. L'instabilité du terme « asiatique » a déjà été soulignée ; il en est de même ici. La spécificité de chaque individu n'est alors pas prise en compte. Pourtant, les études des identités diasporiques mettent en avant la reconnaissance qu'offre ce terme, aussi limité soit-il – reconnaissance d'une existence et d'une importance dans l'histoire aussi bien que dans le quotidien d'un pays.

Choisir de proposer des personnages à l'identité doublée peut se lire comme une stratégie d'hybridité⁴²³ que Castro emploierait afin d'examiner les valeurs que l'on associe à l'identité nationale. Pourtant, l'intérêt d'un tel choix se porte ailleurs. Jacqueline Lo ajoute : « the focus on the hyphenated space between categories draws attention to a fluid identity continuously and agonistically reconfigured in relation to the changing political environment »⁴²⁴. Dans ce même esprit, les origines mélangées des personnages s'affichent comme des prétextes servant à souligner la non-appartenance à une nationalité définie, à un cadre précis. La fluidité de l'identité est ainsi mise en avant et généralisée aux autres cas, traversant ou non la migration. L'espace que l'on retrouve autour du tiret permet alors d'imaginer, de créer et de recréer des variations identitaires afin de souligner le caractère en constante évolution de l'identité : « Hyphenation is not only a given, but a construction [...] ; it is part invention, part simulation [...] The “in between” is the space of growth, imagination and possibility »⁴²⁵. Les étiquettes nationales sont donc mises à mal à travers ces personnages déstabilisants. Mais Castro ne s'arrête pas là dans sa déstabilisation des catégories nationales : il s'attaque aussi aux identités nationales perçues comme « évidentes ».

Les personnages manifestement associés à une nationalité ne sont en effet pas contenus dans ces catégories et nous amènent à nous interroger sur leur pertinence.

⁴²² Jacqueline Lo. « Beyond Happy Hybridity: Performing Asian-Australian Identities ». *Alter/Asians... Op. cit.*, p. 155.

⁴²³ Pour une étude de l'hybridité raciale des personnages, voir la thèse de Marilyne Brun. « Playful Ambiguities : Racial and Literary Hybridity in the Novels of Brian Castro ». *Op. cit.*

⁴²⁴ Jacqueline Lo. « Beyond Happy Hybridity: Performing Asian-Australian Identities ». *Alter/Asians... Op. cit.*, p. 156.

⁴²⁵ Roger Bromley. *Narratives for a New Belonging: Diasporic Cultural Fictions*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000, p. 106.

Commençons par Jasper, citoyen américain, qui pourtant a des origines juives, et dont la vie d'espion ne tend pas à simplifier son rapport à son identité. Plus encore, les stéréotypes nationaux tendent à être déconstruits tout au long des romans, en soulignant la complexité identitaire des personnages, qu'ils soient principaux ou secondaires.

Dans *Birds of Passage*, chaque personnage secondaire présente une origine différente. Certains ont des noms étrangers, comme le travailleur espagnol Carlos, qui ne manque pas d'être associé à un taureau : « I turned around and was confronted with a bull-shaped man whose neck was as thick as my thigh and whose dark head was part of his neck, his little eyes bloodshot, the bridge of his nose sunk into his forehead » (BP 25). Cette description, non sans évoquer une scène digne d'une confrontation taurine dans une arène, est renforcée dans la traduction française de Xavier Pons par la transcription d'un accent espagnol dans les mots prononcés par Carlos (dans la version originale, sa grammaire est seulement chancelante) dont voici un exemple : « C'est toi lé nouveau ? Jé souis Carlos »⁴²⁶. Un autre personnage, féminin cette fois, arbore un prénom étranger : Fatima, d'origine arabe. Son prénom est d'origine arabe, mais elle s'appelle en fait Fatiminha et sa mère est portugaise (BP 68) (et on suppose qu'elle a des origines germaniques ou juives puisqu'elle s'appelle aussi Fatima Fernanda Feingold [BP 79]). Fatima trouve son identité dans son accent qui fait d'elle une australienne – contrairement à Carlos. De nombreux personnages sont d'ailleurs caractérisés par leurs accents étrangers, attestant d'une origine qui fait d'eux des allochtones : l'Irlandais qui propose à Shan et aux autres Chinois de les conduire à Ballarat et les escroque (BP 78) ; le chercheur d'or qui attaque Shan et ses compagnons, les accusant de voler l'or australien (pourtant présenté comme « son or »), a, quant à lui, un accent que l'on peut supposer allemand : « Dis here ist mein verking [...] You people come here with no regart for ozers, for to take away mein gold. Ja, you go if you know vat's gut for you. If you shtay you de heads vill lose, ja? » (BP 108). Cet accent est d'ailleurs associé à la réussite matérielle, particulièrement à travers le personnage de Mr Gold, le premier employeur de Seamus. Ce personnage, en fait appelé Abraham Feingold⁴²⁷, incarne la caricature qui associe les Juifs à l'argent :

“My name is Seamus O'Young. I've come about the job.”

“Oh, yes. Va ist you say your name?”

“Seamus O'Young.”

⁴²⁶ Brian Castro. *Les Oiseaux...* *Op. cit.*, p. 31.

⁴²⁷ Nous ne manquerons pas de noter que son nom de famille signifie d'ailleurs « or fin » et qu'il se fait appeler « or » en anglais.

“Such a funny name for a Chinese.”
 “I’m Australian.”
 “’eally. Hum. You haf some Chinese blood. I can see that. Your fater ist Chinese?
 Your mutter?”
 “I don’t know. I’m Australian.”
 “That ist unfortunate... but ve try you out chust the same.” (BP 23-24).

Ce passage est éclairant à plusieurs titres en ce qui concerne la façon qu’a Castro de traiter les nationalités. Tout d’abord, il renforce le stéréotype du Juif en quête de profit. Seamus est réduit à un outil qui, s’il est de bonne qualité, lui permettra de réussir – mais permettra surtout à son propriétaire de s’enrichir davantage. Le second aspect se situe dans l’objectification de l’origine de Seamus. Ici, son origine chinoise est vue comme une valeur ajoutée. Seamus est employé d’après ce critère qui, aux dires de Mr Gold, certifie un travail exemplaire – là aussi s’appuyant sur un autre stéréotype national, celui de l’endurance et de la discipline. Le troisième effet consiste en un renversement des plus significatifs, puisque finalement, Seamus, qui est australien, passe pour un étranger aux yeux d’un étranger, qui se fait passer pour un Australien, alors que leurs accents trahissent le contraire, ce qui opère un complet bouleversement de la notion d’australianité même.

Ce jeu sur les accents se retrouve aussi entre Clancy et Seamus dans la scène de dialogue entre ces deux personnages précédemment analysée. Ici, Seamus se fait passer pour plus étranger qu’il ne l’est devant Clancy, ce qui a pour conséquence de déstabiliser deux identités à la fois : celle de Seamus donc, qui « joue au Chinois », et celle de Clancy, qui déborde de son cadre nationaliste. Nous avons déjà présenté Clancy comme figure archétypale de l’imaginaire australien. Ce personnage montre donc que, malgré ces aspects nationalistes, une ouverture à l’Autre reste possible.

Comme le souligne Fatima quand elle demande à Seamus si elle peut le peindre : « it’s not the subject in painting that should be studied, but the process or references of which the subject is part » (BP 69). Ici, de telles références sont rendues opaques, brouillant les origines. Ces personnages, pourtant dépeints, posent contre toute attente une énigme à la compréhension. Fatima demande encore : « what would the painting of you be saying about time, or about race, or memory? » (BP 69)⁴²⁸ ; la complexité de la réponse, brouillée, ne peut être donnée.

Les stéréotypes nationaux sont, en définitive, complexifiés à travers ce jeu sur les accents et les dénominations. Ce processus se retrouve également dans *The Garden Book*,

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 90.

puisque le lecteur y découvre une Australie « sens dessus dessous » aux dires de Bryant George : « a world full of Australians who are Chinese and Australians who are opium addicts, Chinese who are Professors of Latin »⁴²⁹. Ce renversement des attentes est renforcé par la déconstruction du personnage censé incarner les valeurs nationales australiennes : Darcy Damon. Nous avons précédemment établi que Darcy était un *bushman*, puis un *digger*, patriote par excellence qui s'érigeait en défenseur de son pays. Bien que doublement représentatif de l'identité nationale australienne, Darcy est un personnage plus ambigu qu'il n'y paraît. Dès les premières pages du roman, le lecteur est mis en garde sur la fiabilité de Darcy à travers la présentation de son prénom : « Damon ; Darcy Damon. Surname pronounced with a satanic lilt. *Demon* » (GB 11-12). D'ailleurs, dans ces mêmes premières pages, il est incarcéré pendant deux années pour avoir agressé une jeune femme. Cette expérience peut être comparée à celle des bagnards qui ont fondé l'Australie, ayant pour effet de dépeindre au lecteur ce personnage comme une force brute, n'aspirant pas à la sympathie dans son réalisme cru. On pourrait le penser entier, pourtant on apprend qu'il mène en fait une double vie à Perth, où il a une seconde femme – celle-ci d'origine anglo-celte (« née Delaney ») – dont il a trois enfants (GB 262), et qu'il entretient aussi une liaison avec une autre femme (GB 143). Le paradoxe est donc posé : Damon est un personnage double, qui se retrouve pris entre une Australie blanche à laquelle il aspire et dont il est censé incarner les valeurs, et une volonté impuissante d'accepter l'étranger. Ainsi, sa tentative d'une union avec Swan, l'Autre, produit un enfant qui meurt très tôt, non pas de la négligence de sa mère comme on essaie de le faire croire à Swan, mais d'une malformation des poumons (GB 137-138). Cet accident symbolise l'étouffement, l'asphyxie de leur relation et l'impossibilité pour leur couple de créer ensemble quelque chose de durable. Ce personnage est insaisissable, nous laissant hésitant entre compréhension et rejet d'un homme mettant à mal l'image nationale qu'il est censé représenter mais dont il incarne finalement les fissures.

Un autre renversement s'opère afin de déstabiliser les relations de pouvoir : celui du regard. Le regard extérieur qui juge, ainsi que les attentes préconçues dont il est le révélateur – au sens photographique du terme –, stigmatisent les personnages et les maintiennent dans une position de différence qui les empêche de prendre pleinement possession de leur identité et de leur vie. Pourtant, ces personnages ne sont jamais présentés comme de simples victimes,

⁴²⁹ Bryant George. « Brian Castro, *The Garden Book* ». *Op. cit.*, p. 191.

puisqu'ils réussissent toujours, d'une manière ou d'une autre, à renverser la relation dominant/dominé.

Pour ce faire, les personnages mettent en avant les limites de la perception de l'autre en soulignant ainsi que le regard qui rejette est limité et déformé par un manque de connaissance de l'Autre. Dans *After China* par exemple, You⁴³⁰ ridiculise le manque de connaissances des Occidentaux concernant la Chine, mettant ainsi à jour leur peu de légitimité à stigmatiser l'Autre. À la question « D'où venez-vous ? » (notre traduction) posée à You, ce dernier répond : « If you dig a deep hole you will find me there... on the other side of the world » (AC 10). De toute évidence, You se moque, puisque la Chine et l'Australie sont géographiquement proches malgré le fait que les Australiens aient ignoré cette réalité historiquement en se concentrant sur leurs liens avec l'Angleterre. Le lecteur, lui aussi, ne peut que remettre en question ses idées préconçues face au grand nombre de références culturelles et intertextuelles utilisées par Castro. En effet, les histoires que You raconte font appel à de solides connaissances de la civilisation et la littérature chinoise. Le manque de connaissances du lecteur est ainsi mis à nu, ce qui permet de questionner le droit de stigmatiser, de construire l'Autre.

D'autre part, les personnages sont dotés de la possibilité de retourner cette relation de force en inversant la dichotomie voir/être vu, permettant à la personne scrutée de devenir sujet et non plus objet : « Not as the observed but as the observer » (AC 5). Ainsi, pour contrer les regards qui limitent, homogénéisent, et imposent des étiquettes, Seamus devient à son tour voyeur, et observe les autres personnages à travers des trous de serrures ou des fissures dans les murs, par exemple (BP 25 ; 28). En inversant les rôles de la sorte, il prend à son tour la position qui confère le pouvoir, créant alors un malaise propice au questionnement de toute tendance à l'ethnocentrisme⁴³¹ :

Quoique autrui jouisse d'une existence autonome, il est, comme tout objet d'ailleurs, au moins en partie créé par le regard que je porte sur lui et par duquel il est pour moi dépourvu de consistance. Il suffit d'inverser la proposition pour

⁴³⁰ Dont le nom force le lecteur à opérer un regard reflexif *de facto*, puisque, par son patronyme même, poser le regard sur ce personnage renvoie automatiquement le lecteur à sa propre identité : il s'identifie paradoxalement et cardinalement dans l'altérité du personnage, créant ainsi une stratégie d'identification/*estranement* propre à la déstabilisation, et ce faisant ouvre une brèche en même temps qu'un processus de création/coopération/soumission entre l'auteur et le lecteur, devenu personnage malgré lui.

⁴³¹ Le concept d'ethnocentrisme a été développé par Claude Lévi-Strauss dans son ouvrage : *Race et histoire ; Race et culture*. Paris : Albin Michel, Éditions Unesco, 2008. Il le définit par le refus « d'admettre le fait même de la diversité culturelle ; on préfère rejeter hors de la culture, dans la nature, tout ce qui ne se conforme pas à la norme sous laquelle on vit » p. 44.

conclure que je suis aussi réciproquement le résultat du regard qu'autrui jette sur moi⁴³².

Il ressort de cette citation que le regard opère de manière réciproque, et prendre conscience de cet état de fait permet de repenser les regards que l'on porte sur autrui. C'est dans *The Bath Fugues* que l'idée de voyeurisme est la plus présente tout au long du roman. Qui regarde qui, qui lit le journal intime de qui, qui connaît les secrets de qui, tout ceci rappelant une fois encore au lecteur qu'il est lui-même l'ultime voyeur de ces vies qui se déroulent sous ses yeux attentifs.

Ce truchement des regards marque un rapport à l'intime instable. Le lieu privilégié des relations intimes est le couple⁴³³, mais aussi la famille, et l'on observe que les personnages dans ces quatre romans présentent des rapports à la famille tronqués, voire inexistantes. Le sentiment d'aliénation sociale ou nationale trouve alors son reflet dans l'absence de famille – la patrie étant souvent associée à la figure maternelle –, absence qui ne permet pas de créer ou de retrouver un sentiment de familier, mais maintient dans un état constant d'étranger.

Famille/(ier)

S'il y a bien un lieu où le sentiment de familier est supposé s'épanouir, c'est au sein de la famille ; et c'est précisément là que réside une difficulté majeure, en ce que ces personnages présentent tous des situations familiales complexes, tronquées, voire absentes. Darcy précise dès les premières pages du roman qu'il ne lui reste aucune famille (*GB* 14), et, lorsqu'il était enfant, il décrit son foyer comme une maison de la maladie (« sick house ») – maladie qui peut être à la fois physique et mentale –, lieu qui lui inspire le mal-être et lui donne envie de s'enfuir (*GB* 24). Cette situation trouve un écho chez You, une fois immigré. Même avant de partir pour l'Australie, You raconte que son enfance a été privée de mère :

⁴³² Laurent Mattuissi. *Fictions de l'ipséité... Op. cit.*, p. 141.

⁴³³ Le rapport au couple est lui aussi complexe pour les personnages. Celui de Darcy et Swan est fondé sur une relation de pouvoir dominé/dominant ; la relation de Jasper et Swan n'aboutit jamais et semble être basée sur une forme de fascination de la part de Jasper plus que de l'amour (les sentiments de Swan sont aussi brouillés) ; Shan et Mary ne partagent pas leurs sentiments, et Mary semble avant tout partir avec Shan pour fuir Clancy avec, peut-être, l'espoir romantique qu'il la poursuivra ; la relation entre You et l'écrivaine n'est pas réellement claire et l'on verra plus tard qu'elle est peut-être imaginaire ; les couples forment des entités flottantes dans *The Bath Fugues*, navigant entre échange de partenaire (Marie) et adultère (Carter Cordillon).

« He could never remember a mother. She died or she left them, he couldn't be sure » (AC 55). Sa grand-mère lui rejette d'ailleurs la faute de sa mort supposée (AC 65), ce qui peut laisser penser qu'elle soit morte en couche ou suite à son accouchement. Sa vie de famille semble assez perturbée par la vie dissolue de son père, et son propre mariage échoue de même (AC 55-56). Une fois en Australie, You est complètement isolé de toute forme de relation familiale. C'est seulement dans l'écrivaine et sa fille qu'il trouve un lien social. Ce trio forme une triade mère-père-enfant. Pourtant, dans *After China* comme dans les autres romans, la figure maternelle est faillible. L'écrivaine est tout d'abord en train de mourir, laissant présager que sa fille se retrouvera inéluctablement sans mère. Ajouté à cela, on comprend à mi-mots que l'écrivaine a eu sa fille à un jeune âge avec un étranger (lui aussi au phénotype asiatique) et que ses parents ont fait semblant d'avoir trouvé cette enfant avant de l'adopter eux-mêmes afin d'éviter un scandale (AC 56).

Les figures maternelles sont tout autant absentes ou faillibles dans les autres romans. Les mères de Darcy et de Shan subissent le même traitement. Elles sont des figures fantomatiques (« shadow » [BP 10]) qui ne se remettent pas de la mort de leur enfant et finissent par s'éteindre dans les premières pages des deux romans (« with a sigh, gave up her spirit » [GB 26]). La mère de Swan est morte avant que l'histoire ne commence. Swan elle-même est une mère jugée inapte à s'occuper de ses enfants – Penny mourra d'une maladie incurable et son deuxième enfant lui sera enlevé. Comme l'observe Jennifer Rutherford : « She is both the lost mother of the text, the lost mother in the text, and the mother of a lost text »⁴³⁴. Même l'image de la famille nucléaire que forment Walter Gottlieb, Marie et leurs deux jumelles, Blimunde et Blixen, n'est qu'une mascarade. Blimunde se noyera, et on apprend par la suite que Blixen est en fait la fille de Fabiana, trop « instable » (notre traduction) pour s'occuper d'elle à cause d'une vie dissolue dans de nombreuses aventures avec des hommes peu recommandables (GB 311). Quant à Norman, toute sa quête repose dans cette unique question : « *Who was Mother ?* » (GB 163). À la fois enfant illégitime et orphelin, l'identité de Norman ne repose, par conséquent, que sur un sentiment d'inexistence : « My name commands silence. [...] It is Norman Shih. No-man. Shhhh » (GB 253). Parangon d'une identité incertaine – voire une non-identité « no man » – qui ne peut que se taire devant les lacunes qu'elle présente, Norman ressent le besoin de reconstituer les fragments de la vie de sa génitrice, soulignant le fait que sa mère (et famille) adoptive ne suffit pas pour trouver

⁴³⁴ Jennifer Rutherford. « Faubert in the Garden: Brian Castro's Melancholy Encryptions ». *Heat* 18 (2008): 94.

sa propre identité. Toutefois, ce n'est pas entièrement le cas de la relation qu'entretient Seamus avec sa propre mère adoptive, Edna Grove, qui semble suivre une évolution au fil de *Birds of Passage*.

Cette dernière est tout d'abord présentée comme une femme faillible, qui passe sa journée à boire. Pourtant, au fil du récit – et particulièrement suite à la mort de son mari Bill – le personnage d'Edna se complexifie, jusqu'à jouer un rôle essentiel dans la vie de Seamus : elle lui transmet sa passion pour les livres et lui fournit des feuilles du journal de Shan. Edna prend donc part à la quête de Seamus, faisant d'elle un personnage plus complexe que l'on pourrait supposer au début. Les autres personnages féminins dans ce roman, à savoir Mrs Bernhard et Fatima, pourraient sembler mineurs, et les critiques semblent de manière révélatrice ne se concentrer que sur les figures masculines, propres à l'ethos australien. Pourtant, ce premier roman ne tend pas à les escamoter au second plan et fait d'elles des figures essentielles. Mrs Bernhard s'occupe de Seamus lorsqu'il se laisse aller à sa solitude. Elle est associée à la lumière et la chaleur, et permet à Seamus de rester en vie – puisque c'est finalement elle qui le récupèrera après son évanouissement sur la berge. Figure maternelle par excellence, elle le porte comme un enfant contre son sein (*BP* 145) et le soigne jusqu'à sa guérison. Fatima, quant à elle, est une femme forte et libérée, qui ne se laisse pas effacer derrière ses rares apparitions. Ces trois femmes, formant un trio final lors de la convalescence de Seamus, composent les parties d'un tout, des touches de féminité qui, associés les uns aux autres, dépeignent une figure féminine insaisissable et multiple, allant de la femme à la mère, de la maîtresse à l'infirmière, de l'amie à l'individu dans son individualité, etc.

Les figures de mères peuvent donc aussi se trouver en dehors des figures de génitrices⁴³⁵, et plus encore, on peut rapprocher la relation à la mère avec celle à la patrie – et donc rapprocher la condition d'orphelin de celle d'exilé, comme Edward Saïd l'a fait : « exiles are always eccentrics who *feel* their difference (even as they frequently exploit it) as a kind of orphanhood »⁴³⁶. L'absence de patrie équivaut alors à l'absence de famille – et vice versa –, ce qui perturbe la socialisation dite primaire, et donc l'accès à une personnalité ancrée dans des origines bien définies :

La famille est un milieu de socialisation primaire important où l'enfant acquiert sa personnalité. Elle transmet un savoir, des traditions, une manière d'être et une

⁴³⁵ Bien qu'une fois encore *Birds of Passage* puisse nous laisser perplexe devant le nom que prononce Seamus lorsqu'il recouvre la parole. Dans les bras d'Anna, c'est Edna qu'il appelle et non pas sa salvatrice, renforçant peut-être l'aspect maternel de sa relation avec Anna tout en jetant le trouble lors de cette scène d'amour.

⁴³⁶ Edward Saïd. « Reflections on Exile ». *Op. cit.*, p. 167.

conception du monde, souvent vécues comme universelles, compte tenu du degré d'ethnocentrisme développé par chaque société⁴³⁷.

Pour un enfant sans famille, la scolarité peut prendre le relais et aider à la socialisation, à « l'apprentissage de la tolérance, de l'identification et de la différence »⁴³⁸, sans laquelle « [l]a nation, création fictive (fiction juridicopolitique), n'est rien »⁴³⁹. Mais si l'école est elle aussi vectrice de préjugés, ou que l'enfant en est rejeté, alors l'orphelin reste sans famille, sans patrie, sans passé, dans un présent dans lequel il ne trouve pas ses repères et dont il se sent exclu. On le voit bien dans le cas de Seamus, dont le professeur d'histoire souligne que son nom et difficilement « traçable » en termes d'origine :

Brother Pius, the Inquisitor [...] whose Irish breath smelt of whisky and who leant over me with the ruler under my nose.
“What year was gold discovered in Australia?” He tapped at my check with the ruler, I did not know the answer.
“O’Young. What kind of name is that?” he asked (*BP* 9-10).

C'est inversement le cas de Baba, qui, lui, doit faire face à l'hostilité des parents à travers leurs enfants au sein de l'institution scolaire (*GB* 84), ou encore de Swan qui, après l'attaque de Pearl Harbour, se fait questionner sur ses origines par une ancienne élève qu'elle croise dans la rue (*GB* 248). L'école est alors un lieu qui véhicule des valeurs nationales, mais dans le contexte social australien dans lequel s'inscrit *The Garden Book*, ces valeurs deviennent nationalistes, renfermant cette société sur elle-même dans une forme de tribalisme primitif⁴⁴⁰. C'est d'ailleurs dans les locaux d'une école que la « White Guard » fait ses réunions (*GB* 24 et 94⁴⁴¹), suggérant par là même que les valeurs nationales mal transmises peuvent tendre vers un patriotisme exacerbé.

De cette analyse, nous pouvons conclure que les personnages de Castro présentent des relations tronquées avec leurs origines, leur permettant à la fois de questionner les limites des catégories raciales et nationales, mais aussi de montrer plus largement que l'identité n'est pas réductible à une définition ou un certain nombre de caractéristiques. L'identité est donc un processus en perpétuelle construction : « instead of thinking of identity as an already accomplished fact [...] we should think, instead, of identity as a “production” which is never

⁴³⁷ Mohand Khellil. *Sociologie de l'intégration*. Paris : Presses Universitaires de France, 2005, p. 54.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁴⁰ En démontre la régression animale de Darcy lorsqu'il devient un « patriote radical » (*GB* 151).

⁴⁴¹ C'est d'ailleurs à cause de ces réunions tenues dans les locaux scolaires que Baba perd son travail.

complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation »⁴⁴². Pour compléter cette dilatation de la différence, Castro ajoute d'autres matières à stigmatiser l'Autre en tant que véhicule d'altérité : la différence physique poussée à son paroxysme à travers le handicap.

Différence (et) génétique

Si la différence physique sert de support au rejet de l'Autre sur la base de critères raciaux (on l'a vu avec les caractéristiques phénotypiques asiatiques des personnages), un autre type d'altérité est mise en avant à travers des spécificités individuelles : « Sans vouloir assimiler l'étranger au handicapé physique (loin s'en faut), le vulgum pecus perçoit l'immigré comme un inadapté à cause notamment du handicap d'ordre linguistique, de l'écart culturel, voire parfois de la différence physique »⁴⁴³. L'idée de handicap est malicieusement prise dans son sens littéral par Castro, qui nous donne à lire des personnages entâchés de différents atavismes et altérations physiques.

Cette technique n'est pas nouvelle, puisqu'on la retrouve dans le roman *The Year of Living Dangerously* de Christopher Koch⁴⁴⁴. Un des personnages du roman, Kwan – lui aussi asiatique-australien – a pour caractéristique d'être nain. Ouyang Yu ne manque d'ailleurs pas d'analyser ce choix en soulignant l'effet grotesque d'une telle différence qui renforce son statut d'objet de curiosité⁴⁴⁵. Que doit-on alors penser du personnage de Camilo Conceição ? Camilo est lui aussi de petite taille (« five feet high » [BF 155]), particularité physique qui amène la voix du narrateur à le comparer à un nain (BF 197 ; notre traduction). Il se compare aussi à un centaure (BF 158), renforçant son aspect peu commun, voire difforme : « I'm from a line with an ancient deformity. Just five feet high and hydrocephalic » (BF 155). De son héritage génétique, il reçoit aussi une peau trop noire pour être acceptée par sa classe sociale et d'autres séquelles liées à son hydrocéphalie : une sensibilité étonnamment répartie sur son corps⁴⁴⁶ et un problème oculaire qui lui rétrécit son champ de vision (BF 197). Ces

⁴⁴² Stuart Hall. « Cultural Identity and Diaspora ». *Theorizing... Op. cit.*, p. 234.

⁴⁴³ Mohand Khellil. *Sociologie... Op. cit.*, pp. 47-48.

⁴⁴⁴ Christopher Koch. *The Year of Living Dangerously*. 1978. New York: St. Martin's Press, 1979.

⁴⁴⁵ Ouyang Yu. « How Post Are they Colonial ». *East by South... Op. cit.*, pp. 247-249.

⁴⁴⁶ « He felt no pain in parts of his body... he could stick needles into his tongue... but his nether regions were hypersensitive and disruptive, calmed only by warm baths » (BF 158). Cette étrange disposition de ses cellules sensibles reflète une sensibilité hors norme (prise dans son sens physiologique et par extension philosophique,

handicaps sont liés à ses origines, et l'altération qu'a subi son nom en est le symbole : « *Conceição* was a corruption of the spelling of *concepção*, or *conception* » (BF 177). Et c'est bien une *mis-conception*, une conception non désirée, qui l'amène sur terre, ce qui révèle l'illégitimité de ses origines (il est le fils d'un avocat et d'une femme de chambre « de couleur » [BF 157]). Ce n'est donc pas seulement sa couleur de peau qui dérange, mais bien sa difformité générale.

Jason hérite de certains de ces gènes, puisque lui aussi est porteur d'une tare oculaire qui ne lui permet ni d'avoir une vision claire, ni de voir sur les côtés (BF 59). De plus, il est suivi par le docteur Sarraute, au cas où il aurait hérité du cancer de la prostate dont son père meurt (BF 22) ; et un parallèle peut être fait entre ses problèmes de calcul rénal et le calcul biliaire dont, cette fois-ci, son arrière-grand-mère meurt (BF 161). Dans une stratégie similaire, Norman est également porteur d'un handicap physique – peut-être pour rappeler physiquement qu'il est, lui aussi, un enfant illégitime. Il a un bras paralysé (GB 273), ce qui lui donne une démarche étrange, qu'il qualifie lui-même de « trompeuse » : « My right arm swings wildly, at an odd angle [...] I twist and walk and twist and walk » (GB 2-3). Handicap et maladie vont de pair, ceci afin de signifier qu'une différence n'est pas forcément liée à la race, mais bien souvent intrinsèque à l'origine.

Pareillement, Seamus a une maladie génétique. Son rapport à sa maladie est toutefois complexifié par la nature de son mal et l'emploi qu'il en fait. En effet, Seamus alterne entre plusieurs affections en fonction de ses intérêts – ou des intérêts extérieurs. Il utilise tout d'abord l'une d'entre elles afin d'inverser les positions de pouvoir et jouer sur les stéréotypes ancrés dans l'imaginaire australien : celle du Chinois porteur de maladie. La pieuvre mongole est encore présente dans les esprits australiens lorsque Seamus va annoncer à son directeur qu'il démissionne :

“What do you say is wrong with you?”

“I have Thalassaemia.”

“What?”

“It's a blood disorder. Like anaemia. It's a hereditary thing, peculiar to people from the Mediterranean region. Also China, Indonesia and India. It's from the Greek word “thalassa” meaning “sea”. It's [*sic.*] symptoms are Mongolism, enlarged spleen, folded eyelids, indented bridge of the nose. It can be fatal.”

sa capacité à percevoir par les sens), à la fois étouffée et exacerbée.

“I see.”

A gleam came into the headmaster’s eyes. He had been proved correct. These Orientals were disease carriers.

“It’s highly contagious.” This was untrue.

“Oh.” (*BP* 86-87).

Les symptômes que présente Seamus sont étrangement liés à la description d’un faciès mongoloïde, sans pour autant supposer d’une maladie. Seamus joue donc sur son apparence en la faisant passer pour une maladie, ce qui a pour effet de jouer sur la peur de contagion du directeur. Cette maladie existe bel et bien et peut, effectivement, amener à développer des caractéristiques mongoloïdes si l’anémie est chronique. Néanmoins, cette maladie est, d’une part, génétique et n’est donc pas contagieuse, et d’autre part, Seamus semblerait plutôt souffrir d’une autre maladie : le syndrome de Hume.

Ce syndrome semble partir d’une résistance, volontaire, au phénomène paranormal, entraînant une réflexion plus générale sur la capacité de l’esprit à ne voir que ce qu’il s’attend à voir. Ainsi, si dans nos conceptions mentales, certaines choses n’existent pas, notre esprit peut les omettre alors qu’elles adviennent. Et vice versa⁴⁴⁷. Ainsi, Seamus semble, d’après le rapport de son docteur, ne pas pouvoir distinguer le présent du passé et du futur (*BP* 58), ce qui a des conséquences physiques concrètes dans sa réalité : « He is also aging prematurely, i.e. his hair is turning white, the skin is beginning to be wrinkled, though blood pressure is normal. He complains of hearing voices and has difficulty pursuing his thoughts » (*BP* 58). Seamus transcrit dans sa réalité la présence de Shan, s’affranchissant de la limite passé/présent, et son corps porte les stigmates de son âge – puisqu’il associe la vie de Shan à la sienne.

D’autres maladies sont encore supposées probables concernant Seamus, cette fois-ci présentées par un docteur blasé qui transfère son cas à un confrère : « a form of paranoid-schizophrenia » (*BP* 99) ou encore « could be anorexia » (*BP* 100). Ici, le docteur ne s’intéresse pas réellement au cas du « Chinetoque »⁴⁴⁸ et profite de cette lettre pour lui parler de ses exploits à la pêche (*BP* 100).

⁴⁴⁷ Michael Grosso. « Hume’s Syndrome: Irrational Resistance to the Paranormal ». *Journal of Scientific Exploration* 22.4 (2008): 549-556. Disponible sur : <http://www.scientificexploration.org/journal/jse_22_4_grosso.pdf> (Dernière consultation le 25 février 2014).

⁴⁴⁸ « Chink ». Brian Castro. *Les Oiseaux... Op. cit.*, pp. 129-130.

Handicaps, maladies réelles, présumées ou imaginées, les personnages de Castro débordent des catégories raciales. Bien que stigmatisés par leur apparence, ils possèdent d'autres signes distinctifs qui font d'eux des êtres différents au sens large.

La maladie physique touche bien sûr son paroxysme dans la maladie mentale dont nous avons déjà expliqué qu'elle permettait la fugue. Ces différences permettent à ces personnages de se recréer des vies ou de les reconquérir afin de fuir leur aliénation et de montrer que l'identité est en constante évolution. Une dernière technique employée et qui permet de renforcer l'instabilité des personnages et de leurs identités est l'éclatement des frontières des personnages : la duplication.

B. Déstabilisation identitaire

C'est dire qu'établi en soi, l'étranger n'a pas de soi. Tout juste une assurance vide, sans valeur, qui axe ses possibilités d'être constamment autre, au gré des autres et des circonstances. *Je* fais ce qu'on veut, mais ce n'est pas « moi » – « moi » est ailleurs, « moi » n'appartient à personne, « moi » n'appartient pas à « moi », ... « moi » existe-t-il ?⁴⁴⁹

L'écart entre le soi présenté aux autres et le soi intime crée un trouble : si le « moi » n'appartient effectivement pas aux autres, que se passe-t-il s'il échappe aussi à nous-mêmes ? Les personnages des romans de Brian Castro sont en recherche d'un « moi » constamment fuyant, projeté, réfracté, démultiplié, soulignant la peur profonde de leur – peut-être – inexistence. Afin de sonder l'écart entre les représentations du « moi », nous étudierons comment la dualité des personnages renforce l'instabilité qui entoure les personnages, mettant en avant la multiplicité de l'identité.

⁴⁴⁹ Julia Kristeva. *Étrangers...* *Op. cit.*, p. 19.

Le *Doppelgänger*

“Who is he? – whence came he? – and what are his objects?” But no answer was there found.

Edgar Allan Poe, « William Wilson »⁴⁵⁰.

Bien que protagoniste du tout premier roman de Castro, Seamus présente déjà les complexités qui habitent les autres personnages de cet auteur. Présentant des troubles physiques et mentaux, Seamus O’Young est en quête d’un passé auquel s’identifier afin de justifier son existence. Comme souligné précédemment, il découvre dans ses recherches qu’il est peut-être le petit-fils de Shan. On pourrait penser que, dans une stratégie de déstabilisation des catégories identitaires, la naissance du fils de Shan serait présentée comme la culmination d’une forme d’ouverture à l’Autre et à la mixité. Pourtant il n’en est rien. Mary s’en réjouit, bien qu’un parallèle aux raisons qui l’ont poussée à suivre Shan soit fait et mette à jour l’ambigüité de ses ressentis face à la situation : « she buried her unconscious motives beneath reminders of the way she had been treated by other men » (BP 136). Shan de son côté ne trahit aucune émotion à ce sujet (BP 137). Cette neutralité concernant la naissance de ce futur personnage aux origines mélangées peut être interprétée de multiples façons ou, inversement, laisser dans l’incertitude, ce qui revient finalement au même. On pourrait avancer que, en tant que narrateur de l’histoire de Shan, Seamus concentre son intérêt sur ce dernier et n’émet pas d’avis concernant la naissance de son père hypothétique. Cette éventualité serait troublante, puisque si ce personnage est bien son père, son existence devrait l’interpeller au moins autant que celle de Shan dans son histoire personnelle en tant que maillon essentiel de la descendance. Cette ombre sur ce détail laisse songeur et nous amène à suggérer que, au-delà de la filiation directe par le sang, c’est la filiation mentale créée avec Shan qui prend le pas, filiation plus directe, et peut-être finalement plus réelle malgré ses multiples aspects fictionnels. Que Shan soit ou non son ancêtre importe finalement peu. Shan s’identifie en fait à une projection de lui-même, une forme de passé idéalisé, un double grâce auquel il peut se sentir « un ».

De cette analyse, nous pouvons avancer que Shan est alors le *Doppelgänger*⁴⁵¹ de Seamus, cette figure du double qui, apparue dès l’Antiquité, est ainsi nommée par l’auteur

⁴⁵⁰ Edgar Allan Poe. « William Wilson ». *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: The Modern Library, 1938, p. 639.

⁴⁵¹ Nous conserverons d’ailleurs l’utilisation d’une majuscule par cohérence avec la langue d’origine.

Romantique allemand Jean Paul⁴⁵². Seamus y fait d'ailleurs référence de manière explicite dès le début du roman : « But how can I when my mind is already dislocated by so many illusions, illusions that have sprung from my self-imposed solitude? At times haunted by this *Doppelgänger*, I have tried to exorcize it » (BP 4). Cette présentation du *Doppelgänger* correspond au concept tel qu'il est expliqué par Dimitri Vardoulakis : « The doppelgänger [...] is an operative or effective presence to the extent that it affects the undoing of the framing of the subject by the opposition between mere presence and absence. [...] [The *Doppelgänger*] unfolds outside the bounds of this neither/nor »⁴⁵³. Ainsi, ce double permet de questionner les limites qui définissent l'identité du personnage, tout en troublant les contours de cette identité. Il permet de construire un pont entre deux personnages, deux aspects, tout en les maintenant séparés en tant qu'entités distinctes. Vardoulakis précise aussi que c'est dans la solitude de l'isolement social, que le *Doppelgänger* prend tout son sens, permettant ainsi de résister ou de contrer les normes sociétales⁴⁵⁴. En effet, le *Doppelgänger* peut aussi devenir un lieu de résistance aux normes, permettant d'affirmer une identité débordant du cadre imposé par l'image sociale. En s'appuyant sur les travaux de Debra Walker King, Vardoulakis analyse le *Doppelgänger* comme étant une forme de double imposé par la société, une construction culturelle qui crée des fictions de nous-mêmes : « this cultural construction of racialized, gendered, or sexual body fictions disfigures or conceals [the individual] beneath a veil of invisibility, threatening economic, political, emotional, and spiritual suffocation »⁴⁵⁵. La figure du double⁴⁵⁶ permettrait alors aux personnages de sortir des limites imposées par la société, de se recréer en dehors des carcans, renforçant ainsi le motif de la fuite à travers des identités instables.

Afin d'analyser les figures de doubles dans nos quatre romans, nous soulignerons que le double peut se transcrire de deux manières : une dualité interne au personnage ou un double physique. Observons de plus près ces deux types de doubles parmi les personnages de Castro

⁴⁵² Jean Paul. *Blumen – Frucht – und Dornenstücke ; oder, Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten, F. St. Siebenkäs* (1796-97). Cité dans : Dimitri Vardoulakis. *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*. New York: Fordham University Press, 2010, p. 13.

⁴⁵³ Dimitri Vardoulakis. *The Doppelgänger... Op. cit.*, pp. 1-2.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁵⁵ Debra Walker King. « Introduction: Body Fictions ». *Body Politics and the Fictional Double*. Debra Walter King, ed. Bloomington: Indiana University Press, 2000, pp. vii-viii. Cité dans : Dimitri Vardoulakis. *The Doppelgänger... Op. cit.*, pp. 2-3.

⁴⁵⁶ Nous emprunterons la définition que fait Marilyne Brun de ce terme : « The term “double” generally refers to a second self or alternate identity – either within an individual or across physically separate individuals [...]. From a philosophical point of view, doubles embody the apparent duality of men ». Marilyne Brun. « Literary Doubles and Colonial Subjectivity: Brian Castro's *The Garden Book* ». *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies* 17.2 (2011): 61.

pour voir en quoi ils permettent de déconstruire les cadres imposés aux personnages – qu'ils soient sociaux, raciaux, sexuels, ou tout simplement identitaires.

Dualité(s)

La binarité est un *modus operandi* structurant dans les romans qui composent notre corpus. Doubles narrations, personnages dédoublés, échos et paires foisonnent, ce qui a pour effet de déstabiliser la construction des personnages. On peut toutefois remarquer tout au long de ces œuvres une évolution de cette dualité. Certains personnages présentent des doubles vies comme nous l'avons souligné, mais d'autres semblent être fragmentés en d'autres personnages, phénomène auquel même le temps ne fait pas obstacle.

Dans *Birds of Passage*, presque tous les personnages secondaires sont dotés d'un double : Clancy/Fitzpatrick et Fatima apparaissent aussi bien dans la vie de Shan que de Seamus. Fatima est aussi reliée à Mr Gold par son nom de jeune fille (Fatima Fernanda Feingold [BP 79]). Anna apparaît deux fois dans la vie de Seamus (la muette et Mrs Bernhard). Quant à Mary Young, elle devient Marietta dans la vie de Seamus (la maîtresse de Fatima). Ces redondances peuvent provenir de la volonté de Seamus de s'identifier à Shan, brouillant ainsi les limites entre sa propre vie et celle de Shan, ce qui semblerait être confirmé par l'amalgame fait entre Anna et Mrs Bernhard. Les deux femmes sont présentées comme muettes, or il semblerait que ce soit pourtant Mrs Bernhard qui converse avec le docteur X (BP 125-126). Ce dialogue ne devrait pas avoir lieu puisqu'elle est incapable de parler. Autre explication plausible, elle serait en fait capable de parler, mais Seamus serait dans l'incapacité de l'entendre et l'associerait en fait à cette autre Anna qu'il a rencontrée plus tôt dans sa vie. Cette hypothèse serait probable à la lecture de ce passage, jetant de ce fait le doute sur le réel mutisme de Mrs Bernhard : « Sometimes when we sit side by side on the sofa she pouts and her red lips try to form words; and I feel how impossible everything is and *something in my memory will not make the necessary connections*. I sigh » (BP 121 ; nous soulignons). Pour le lecteur, il se peut donc que ce soit Seamus qui n'arrive pas à se connecter avec la réalité présente et ne parvienne pas à entendre ses mots.

D'autres récurrences sont encore décelables, parfois reliant les personnages secondaires d'un roman à l'autre, ou relevant de figures répétitives : Mary devient Marie de

Nerval⁴⁵⁷ dans *The Bath Fugues* ; les deux Anna de *Birds of Passage* deviennent respectivement dans *The Bath Fugues* Hannah Osório de Castro (BF 202), amour d'enfance et éditrice de Camilo, et Anna Ångström, compagne de Julia Grace ; les enfants morts hantent les récits (d'ailleurs la sœur de Shan et Blimunde dans *The Bath Fugues* se noient toutes les deux) ; les mères malades ou absentes abondent ; les docteurs sont faillibles, et les figures d'artistes remplissent les pages.

L'incarnation du *Doppelgänger* trouve son paroxysme dans la relation qu'entretiennent Shan et Seamus. Tout au long du roman, il est légitime pour le lecteur de se demander si Shan a réellement existé ou s'il ne serait finalement pas une forme de double créé par Seamus de toute pièce, peut-être basé sur un récit réel, mais donnant naissance à un tout nouvel être, un double de Seamus vivant à une autre époque. À ce propos, il n'est pas innocent que le nom de Shan évolue au cours du roman : d'abord appelé « Lo Yun Shan » (BP 1), il devient « Lo Yun Shun » en fin du récit (BP 130). L'influence de Seamus opérerait donc de façon réciproque : la vie de Seamus se teinte de celle de Shan, et celle de Shan est modifiée, fictionnalisée, par Seamus, qui transforme finalement ce personnage en un autre. Finalement, le mot « sham » (imposteur) est associé au prénom Shan, alors que c'est Seamus qui en est un.

Ce flottement entre séparation, dualité et unicité nous amène à comparer Seamus et Shan à une autre paire de doubles littéraires célèbres, le(s) personnage(s) de William Wilson, tiré de l'histoire éponyme écrite par Edgar Allan Poe. Au début du récit, Wilson est présenté comme un être à part entière, dissocié du narrateur, bien que présentant de troublantes ressemblances physiques avec lui, et qui ne manquent pas d'être soulignées de nombreuses fois : « But assuredly if we *had* been brothers we must have been twins »⁴⁵⁸, « be often confounded with my own »⁴⁵⁹, ou encore « perfect an imitation of myself [...] and most admirably did he play his part »⁴⁶⁰. Ces ressemblances ne sont pourtant pas anodines et créent le trouble chez le narrateur – et le lecteur : « nothing could more seriously disturb me [...] than any allusion to a similarity of mind, person, or condition existing between us »⁴⁶¹. Ce

⁴⁵⁷ Marie de Nerval semble d'ailleurs double au début du roman. D'abord présentée comme étant la femme de Gottlieb (BF 5), son prénom est utilisé pour parler de celle de Jason deux pages plus loin laissant penser qu'elles sont deux femmes différentes. On apprendra seulement à la page 37 que ces deux Marie ne font finalement qu'un.

⁴⁵⁸ Edgar Allan Poe. « William Wilson ». *The Complete... Op. cit.*, p. 630.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 631.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 632.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 631.

camarade, aussi appelé à de multiples reprises son « rival »⁴⁶² ou encore son « ennemi juré »⁴⁶³, est tout d'abord présenté comme dissocié de lui-même tout en étant inséparable, se dessinant telle une ombre, un écho : « *and his singular whisper, it grew the very echo of my own* »⁴⁶⁴. Cet écho est donc plus intime qu'une simple ombre, puisque les gens autour de lui ne semblent pas remarquer la tension qui s'installe entre ces deux personnages – et finalement rien ne laisse suggérer que sa présence même soit remarquée⁴⁶⁵. Des indices concernant la relation qui unit ces deux homonymes sont glissés parmi les réflexions du narrateur. Nous relèverons ces mentions : « patronage and protection », « some petulant animosity, which was not yet hatred, some esteem, more respect, much fear, with a world of uneasy curiosity »⁴⁶⁶, « compete with me [...] refuse implicit belief in my assertions, and submission to my will »⁴⁶⁷, « his frequent officious interference with my will »⁴⁶⁸. Par conséquent, on peut supposer que Wilson se présente comme une sorte de conscience morale de William Wilson. Au-delà de l'homonymie, ce compagnon est en fait partie intégrante de lui-même. Il ne peut donc pas lui échapper (« *I fled in vain* »⁴⁶⁹ est répété deux fois et mis en italique afin de rendre compte de l'inexorabilité de sa présence) et c'est grâce à un miroir que les deux personnages fusionnent réellement, se révélant finalement être deux parties de la même personne :

A large mirror, – so at first it seemed to me in my confusion – now stood where none had been perceptible before; and as I stepped up to it in extremity of terror, mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to meet me with a feeble and tottering gait. Thus it appeared, I say, but was not. It was my antagonist – it was Wilson, who then stood before me in the agonies of his dissolution. [...] Not a thread in all his raiment – not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, *mine own!* It was Wilson; but he spoke no longer in a whisper, and I could have fancied that I myself was speaking while he said:

*“You have conquered, and I yield. Yet henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself”*⁴⁷⁰.

⁴⁶² *Ibid.*, pp. 631, 632, 640.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 639.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 632.

⁴⁶⁵ Plusieurs illustrations : « acknowledged by no one but myself », « noticed by myself alone ». Finalement ce mystère reste insoluble : « That the school, indeed, did not feel his design, perceive its accomplishment, and participate in his sneer, was, for many anxious months, a riddle I could not resolve ». *Ibid.* pp. 630-632.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 630.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 629.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 632.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 639.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 641.

En tuant sa conscience, Wilson se tue lui aussi par conséquent, confirmant que son double n'était donc que lui-même. Si l'on omet l'aspect moral lié à ce *Doppelgänger*, nous pouvons alors relier cette histoire au duo que forment Seamus et Shan.

Seamus fait-il l'expérience d'une forme de dédoublement de la personnalité ? Shan serait-il alors une projection physique, non pas d'une conscience, mais d'un passé imaginé ? Ou encore serait-il un personnage ayant réellement existé et qui hanterait la vie de Seamus ? Sans avoir de réelle réponse, cette « ombre » traverse sa vie, et c'est Seamus qui imite rétrospectivement la vie de Shan. Qui est le *Doppelgänger* de qui ? Tout comme dans le cas de William Wilson, Seamus et Shan finissent par fusionner non plus métaphoriquement mais physiquement lors de leur rencontre permise par une autre surface miroitante : l'eau (*BP* 143-144) – mais on ne peut que souligner le caractère métaphorique de cette rencontre temporellement impossible. Xavier Pons analyse cet épisode de la sorte :

After the epiphany which the brief meeting between the two is, they can go their separate ways, freer than before. Seamus, once he's recovered from this close if odd encounter, is described as « enlightened » and un-alienated : « Released from that other self, he was blubbing and crying and laughing » (155). [...] the encounter was something temporary meant to exorcise the ghosts which haunted both characters and establish the essential oneness which is revealed when one has broken through the wall of alienation⁴⁷¹.

Cette fusion entraîne, elle aussi, un évanouissement. Perte de conscience ? Ou regain ? D'après Pons, cette fusion rétablirait le lien entre le passé et le présent de Seamus, lui permettant alors de retrouver une unité. Nous avancerons que la réalisation que ce double est en fait, possiblement, une part de lui-même est une concrétisation peut-être trop forte de ce lien – physiquement impossible – qui entraîne non pas la mort, comme pour Wilson, mais une courte perte de lien avec la vie afin de mieux renaître. Seamus se sépare finalement de cette vie imaginée – et peut-être imaginaire – ou l'intègre tout simplement à la sienne de sorte à ne plus avoir besoin de la sonder, lui permettant de renaître dans un présent qu'il va vivre désormais après avoir trouvé une unité intérieure.

Il devient clair que ces personnages se font écho, reflets les uns des autres ou se réfléchissant les uns sur les autres, se projetant à travers les espaces et le temps : « These repetitions and recurrences place us in a universe where there are no longer original models, but images and doubles with a talent for appearing and disappearing » (*GB* 315). Ces

⁴⁷¹ Xavier Pons. « Impossible Coincidences: Narrative Strategies in Brian Castro's *Birds of Passage* ». *Op. cit.*, p. 475.

réurrences sèment la confusion, amenant à questionner leur identité et leur existence même. Par ailleurs, ces personnages glissent insidieusement de la dualité à la duplicité : « man is not truly one, but truly two. I say two because the state of my knowledge does not pass beyond that point »⁴⁷². Castro cherche à esquisser ce qui se tient « au-delà » des prémisses Stevensoniennes en démultipliant les identités.

Duplicité

One is always a madman if one is wholly oneself.

Brian Castro (GB 276).

La littérature nous offre une autre figure de double(s) célèbre(s) : celle du Dr Jekyll et de Mr Hyde, son double famélique. Ce roman court nous amène à réfléchir sur la duplicité inhérente à l'être humain : « profound duplicity of life »⁴⁷³, « duality of man »⁴⁷⁴, « these polar twins should be continuously struggling »⁴⁷⁵, « the balance of my nature might be permanently overthrown »⁴⁷⁶, sont des exemples qui confirment la complexité de l'être humain d'après Stevenson. Ici, c'est le bien et le mal, la retenue (sociale) et les pulsions (interdites moralement et socialement), qui se disputent la maîtrise du Dr Jekyll en le transformant en Mr Hyde, cet être dépourvu de sens moral qui en perd finalement toute forme humaine (« Satan's signature upon a face », « hardly human »⁴⁷⁷). Il est significatif de noter que la santé mentale du Dr Jekyll est maintes fois questionnée, et que l'inhumanité de Hyde le fait qualifier de « fou »⁴⁷⁸. Stevenson esquisse un lien entre dualité et trouble mental, lien qui se retrouve dans le traitement des doubles chez les personnages de Castro.

The Garden Book entretient un savant trouble autour de la santé mentale de Swan. Cette figure romantique⁴⁷⁹ qui ne manque pas d'éveiller l'empathie du lecteur pourrait pourtant être moralement condamnée si l'on suivait le jugement des personnages autour

⁴⁷² Robert Louis Stevenson. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. London: Penguin Books, 1994, p. 70.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁷⁹ Dont nous ne manquerons pas de souligner le lien intertextuel à Proust et Baudelaire dans la partie suivante.

d'elle. Le lecteur a accès à la fois ses pensées, celles de Darcy, et celles d'un narrateur externe en la personne de Norman, ce qui permet d'observer Swan sous une multiplicité d'angles, faisant miroiter en elle une duplicité que le lecteur ne peut pas résoudre. Est-elle réellement une sorte de nymphomane exhibitionniste comme Darcy le soupçonne⁴⁸⁰ ? Où se situe la limite entre son alcoolisme et sa sensibilité ? Oscillant entre Dr Jekyll et Mr Hyde, on ne sait trop que penser de ce personnage duel, qui une fois encore en appelle à nos capacités à discerner les différents points de vue qui se posent sur elle afin de former un ensemble un tant soit peu cohérent autour de son image.

Le personnage de Camilo Conceição prépare le développement futur de son ancêtre – si tant est qu'il soit bien son grand-père⁴⁸¹ – en termes de duplicité. Dès ses jeunes années, Camilo est obsédé par la figure du poète Baudelaire qu'il intègre à sa vie en se rendant sur ses traces dans Paris. Il croise par ailleurs son double dans la rue : « when, looking up from reading *Les Fleurs du mal*, I saw his double. Yes, unmistakably Baudelaire » (*BF* 166). Cette expérience est curieuse pour diverses raisons. La première est que, bien entendu, Camilo ne peut pas croiser Baudelaire car il est un personnage de fiction. Si l'on suit toutefois le pacte de fiction, on peut souligner que cette rencontre reste impossible, étant donné que Baudelaire est mort en 1867 et que Conceição part pour Paris en 1894 (*GB* 155). Si l'on suppose encore que Baudelaire est en fait une fictionnalisation du vrai poète Charles Baudelaire, c'est cette fois-ci les mots de Camilo qui embrouillent notre compréhension : « his double. Yes, unmistakably Baudelaire » (*BF* 166). Si c'est bien son double qu'il croise, alors cela ne peut être aussi en même temps « l'original ». Conceição serait alors conscient du fait que ce n'est pas Baudelaire (fictionnalisé ou non) qu'il voit, mais bien un double qu'il identifie pourtant comme représentant de l'unité. Nous touchons ici au paradoxe intrinsèque de la figure du double : comment dissocier le double de l'original ? En fin de compte, comment décider qui est plus « vrai » que l'autre ? Est-ce Jekyll ou bien Hyde ? Lequel des deux William Wilson ? Contrairement à ces deux cas qui font partie d'un tout, ce Baudelaire est une entité à part. Projection de l'esprit de Camilo qui cherche son fantôme dans les rues parisiennes, ce double n'est qu'un mirage qui souligne non pas la dualité de Baudelaire, mais la capacité de duplicité de Conceição. Soulignons encore que cette duplicité s'applique à un phénomène qui se

⁴⁸⁰ Le regard des autres sur elle la condamne de la sorte : « My lowered bathroom mirror screamed the kindest word to describe my face: SLUT! It must have been an anagram for somethig » (*GB* 138). Ce qu'elle voit alors dans ce miroir n'est pas son propre reflet mais celui que les autres voient d'elle.

⁴⁸¹ Jason se dit être le petit-fils de Camilo mais rien ne le prouve (*GB* 312). Walter aurait d'ailleurs peut-être aussi tout inventé afin de rendre son travail plus crédible d'après les dires de Judith à la fin du roman, allant même jusqu'à laisser entendre que Walter souffre lui aussi de fugue (*GB* 286).

retrouvera, lui aussi, chez son petit-fils : le plagiat identitaire : « He repressed any explicit mention of his precursor, Charles Baudelaire. From the beginning of his schooling, Conceição was obsessed with the Parisian poet [...]. He secretly linked Baudelaire's name with his own » (BF 177). Camilo intègre donc la vie de Baudelaire à la sienne, peut-être dans un besoin de filiation (littéraire et spirituelle). Pourtant, ce comportement devient troublant lorsqu'on comprend qu'il esquisse les prémisses de la pathologie de Jason. Observons la manière dont il cherche à s'adapter à la société qu'il rencontre lors de son arrivée à Macau : « dissimulating [...] to *become* them in order to *breathe their breath*, to live their lives, to understand intimately a social fabric of which he would never be a part » (BF 177). Il essaie de « passer pour », de se fondre dans la masse qui l'entoure, imitant les autres tout en dissimulant une partie de lui-même. Il n'est pas innocent que cette explication soit faite à la troisième personne. Ce narrateur n'est pas Camilo parlant de sa propre expérience, mais Jason qui rapporte à Gottlieb le ressenti de son supposé grand-père. Se posent alors deux problèmes : est-ce Gottlieb qui invente le tout (si l'on considère que c'est un extrait de l'ouvrage publié par Walter), ou bien Jason (qui raconte à Gottlieb) ? Dans les deux cas, le ressenti de Conceição est médiatisé à travers ces personnages, et semble d'ailleurs correspondre au lien qu'entretient Jason avec le monde autour de lui. « I certainly cannot remember whether I had been in this role, or how much I have revealed » (BF 87). Si Jason ne semble pas s'en rappeler, le commentaire final de cette citation confirme que c'est bien lui qui se projette une fois encore dans la vie de quelqu'un d'autre, puisqu'il souligne son incapacité à jamais être totalement intégré dans une société à travers l'imitation.

Voilà ce qui, en définitive, caractérise la vie de Jason : l'imitation prend le pas sur l'original. En plus d'être un fugueur, parangon de la duplicité, Jason est aussi un faussaire : il contrefait des tableaux. Il utilise les peintures des autres pour se créer sa propre authenticité. Le paradoxe réside dans l'emploi du mot « authenticité » dans ce cas précis : son individualité se créerait en fait sur du « faux », puisque c'est à travers l'inauthentique qu'il recherche l'authentique : « The result was not a fake and it wasn't badly done either » (BF 302). Le résultat n'est pas un faux, mais aussi « vraie » que puisse être la contrefaçon, elle n'en reste pas moins irrémédiablement privée de la vérité de l'original. La duplicité contient un sens négatif, puisqu'elle repose sur le mensonge et la tromperie. Mais si l'on observe de plus près le traitement du personnage de Jason, le récit ne laisse pas de place pour le jugement moral. Même sa maladie mentale est exposée comme telle et ne demande pas au lecteur de se questionner sur la moralité de vivre différentes vies. Jason ne cherche pas à fuir sa conscience

comme William Wilson, ou n'est pas prêt à passer du côté obscur de ses pulsions comme Jekyll. Il est tout simplement multiple. Aucun jugement moral n'est porté sur son comportement et c'est d'ailleurs là que réside tout le génie – ou la folie – de sa psychopathologie : le lecteur traverse ses multiples vies comme un fait évident, sans réellement l'accuser d'être « fou ». Plus que duel, Jason est dupliqué, démultiplié, incarnant la duplicité poussée à l'extrême, non sans ironie :

I had a record, having had several episodes as a *fugueur*, and had lived under different names in different places and had already been classified and diagnosed by a Parisian psychoanalyst, who told me I was living three lives, which surprised me because I thought he would have uncovered more (BF 47).

C'est d'ailleurs dans ces trouées ironiques que le lecteur peut voir la portée métaphorique d'une telle pathologie et ainsi la dépasser pour voir ce qu'elle représente.

Le contrepoint de cette liberté infinie de re-création de l'identité réside dans la dissolution du soi. La crainte de la perte totale de l'authentique soi est soulignée par un procédé de répétition dans la première partie de l'œuvre : « Marie de Nerval, who convinced me that I should paint over the paintings of others, after swabbing them down with turpentine » (BF 47) fait écho à : « I am fighting for my originality, struggling against being swabbed out with turpentine » (BF 59). Trouver son originalité en incorporant la vie des autres, donc en se démultipliant, peut tout aussi bien mettre en danger le cœur intrinsèque de notre vie propre, puisque la térébenthine peut aussi s'appliquer sur le tableau de notre propre vie. Oscillant entre liberté infinie de création de vie et danger d'un trop plein effaçant l'original, Jason incarne la multiplicité de l'être, une multiplicité qui met en danger l'idée d'un soi authentique, originel.

La citation mise en relief de *The Garden Book* signifierait-elle que seuls les personnages dérangés (donc aussi « dé-rangés » du groupe social) seraient finalement les seuls à avoir trouvé une unicité dans leur identité, malgré une apparente multiplicité ? Faudrait-il embrasser toutes les multiplicités afin d'être soi-même, ou bien cela risquerait-il de tendre vers la folie ? À moins que la folie ne réside dans l'idée même d'unité, de par l'impossibilité d'être une unité authentique ?

S'il n'y a pas d'authenticité possible, il semblerait que la quête identitaire des personnages soit vouée à l'échec, et qu'ils soient condamnés à porter un masque à jamais : « He then realised there was always a mask » (BF 197). Le masque peut pourtant être

libérateur, puisqu'il permet la liberté de création, ce que souligne Castro dans *Looking for Estrellita* : « paradoxically masked and free »⁴⁸². Mais si le masque est « [s]ans foyer, il propage au contraire le paradoxe du comédien : multipliant les masques et les fausses identités, il n'est jamais tout à fait vrai ni tout à fait faux »⁴⁸³. La duplicité aurait donc une double fonction d'ouverture des possibles et d'éternel repoussement de l'unicité à travers le dispersement.

Reflets, réfraction, fragmentation

Fort de ce constat, comment concilier unité et multiplicité ? Comment réconcilier les multiples facettes d'une même personne dans un seul corps subissant de trop nombreuses influences extérieures ? La réponse, déjà ébauchée par Poe et que transparaît dans *Birds of Passage*, pourrait résider « de l'autre côté du miroir ».

Parmi les nombreux jeux de mots et associations d'idées auxquels nous soumet Castro se trouve la polysémie du mot « réflexion ». Pour nous amener à réfléchir au-delà de la binarité et afin de comprendre l'identité dans toute sa multiplicité, il emploie le substantif « réflexion » dans son acception littérale, faisant apparaître et disparaître ses personnages dans des reflets de miroir.

Le miroir est un objet auquel sont associés deux aspects majeurs : il permet de se mirer, donc d'observer notre propre image, mais contient en lui tout le trouble de l'artificialité de cet acte, puisque c'est en fait un reflet de nous-mêmes que nous contemplons, et donc jamais directement nous-mêmes. Ce faisant, il nous rend capable de porter un regard sur notre identité, sans que celui-ci ne soit posé de manière directe. De plus, ce regard posé est généralement volontaire, ce qui lui confère un double aspect artificiel en ce qu'il manque de spontanéité et donc de neutralité.

Deux figures fondamentales de la psychanalyse ont travaillé autour de cet objet médiateur d'image en rapport avec l'identité qu'est le miroir. Sigmund Freud voyait tout d'abord en lui la crainte de la multiplicité : « The motif of the mirror as used by Freud expresses his anxiety over a sense of split in the self. [...] the disquieting figure (or the

⁴⁸² Brian Castro. *Looking For...* *Op. cit.*, p. 15.

⁴⁸³ Julia Kristeva. *Étrangers...* *Op. cit.*, p. 18.

disturbing *real*) appears in the mirror »⁴⁸⁴. Le miroir renvoie à la possibilité d'apercevoir une partie non-contrôlée de nous-mêmes, un double inconscient qui, peut-être, cristallise ce que l'on a de plus intime (par opposition à notre apparence sociale).

Anna Budziak souligne *a contrario* que le miroir est l'exact contraire dans la psychanalyse lacanienne, qui voit en lui la possibilité de notre complétude : « In Lacan, the mirror gives us the first impression of the wholeness of the self [...] and “the mental permanence of the I” »⁴⁸⁵. En fait, cette unité du soi est plus paradoxale dans la pensée lacanienne. D'après Lacan, l'enfant traverse différents stades afin de s'identifier sa propre image lors du « stade du miroir ». Pendant cette identification avec la personne qu'il voit dans le miroir, l'enfant se dissocie de sa mère et associe cette image à un manque (puisqu'il ne forme plus un « un » avec sa mère). C'est le stade suivant qui est censé finaliser l'intégration de la représentation de lui-même en acceptant le rôle et la place du père dans la triade familiale (le phallus manquant que lui ne peut être), amenant ainsi l'enfant à transférer son désir d'unité brisée sur d'autres objets substitués. Le miroir sert de médiateur vers l'aliénation de l'individu dans une image reconnue comme artificielle mais acceptée comme nécessaire à la suite du développement de l'enfant. L'individu est donc paradoxalement un à travers sa désunification, tout en restant en constante recherche d'une unité impossible⁴⁸⁶. Le sujet se confond avec son image dans laquelle il s'aliène en devenant autre, extérieur à lui-même.

Anna Budziak explique l'apparent antagonisme de Freud et Lacan vis-à-vis du miroir en rappelant que Freud aperçoit son reflet par hasard, créant de ce fait un écart entre l'image qu'il connaît de lui (son image symbolique) et son soi « réel » :

Freud, in contrast, is unpleasantly caught unprepared [...] had he time to prepare his posture and his mien before glancing at the swaying door, the glass would have shown him a *symbolic* self – unruffled and self-possessed – rather than a *real* self. Or, in other words, the mirror would have showed him his Doppelgänger as a composed and aestheticized version of what he was, or a face – the mask ready for social interaction⁴⁸⁷.

⁴⁸⁴ Anna Budziak. « Of Mirrors and Multiversity, Doppelgängers and Doppelgängerins ». *The European English Messenger* 20.2 (Autumn 2011): 47.

⁴⁸⁵ Jacques Lacan, cité dans : *Ibid.*, p. 48.

⁴⁸⁶ Pour plus d'explications concernant le stade du miroir, voir Jacques Lacan. *Le Séminaire Livre I : Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*. Paris : Éditions du Seuil, 1975. Pour une approche synthétisée des théories lacaniennes, voir Jean-Baptiste Fages. *Comprendre Jacques Lacan*. Paris : Dunot, 2005.

⁴⁸⁷ Anna Budziak. « Of Mirrors and Multiversity, Doppelgängers and Doppelgängerins ». *Op. cit.*, p. 48.

Ce reflet freudien, toujours d'après Budziak, ce double, est le *Doppelgänger* dérangeant, « révélé quand le contrôle exercé par la conscience perd son emprise sur l'apparence »⁴⁸⁸.

Nous ne trancherons pas pour l'une des conceptions du miroir que nous avons présentées, car elles sont finalement loin d'être antinomiques en ce qu'elles définissent le miroir comme outil de duplicité, faisant vaciller l'identité entre unité et dualité. Que ce soit dans l'impossibilité de l'unité et donc l'unité artificielle à travers la projection, ou dans la révélation d'un soi social cachant un soi profond, l'individu apparaît multiple malgré l'illusion de l'unité que le miroir nous renvoie.

Ce n'est donc pas simplement un processus de réflexion mais de réfraction que l'image subit, modifiée en fonction de paramètres tels que la lumière, l'angle de vue – facteurs nécessairement extérieurs. Seamus en fait d'ailleurs l'expérience lorsqu'il se regarde dans le miroir chez Edna :

I got up from my books, went to the mirror above the old dresser, saw myself in it, saw a flushed face, an elongated head, ears protruding. I had completely forgotten the way I looked. I was looking at another person. I could not believe that I was staring at myself, standing there in a checked shirt, my hair longish and curling under my ears. I arranged myself in a different position. I stood sideways, trying to look at my profile. Is this how others see me? I tilted the mirror. I straightened it. My features were definitely Asiatic. What determines Asiatic features? The form of the skull. The fold of the eyelids. The colour of the skin. Is my skin really yellow? It does not seem so different from Edna's skin, which I saw reflected in her mirror. Perhaps it was the light (*BP* 52).

Seamus observe cet étranger qu'il ne reconnaît pas tout de suite, montrant l'écart entre ce qu'il pense être sa représentation physique et son soi intime. En essayant de se voir sous d'autres angles de vue, Seamus symbolise le poids des regards extérieurs sur la définition de l'identité et l'artificialité d'une quelconque définition – en gardant à l'esprit que la « définition » contient la même racine que la notion de « définitif ». Seamus redécouvre alors son image à la manière de Freud : cet étranger qu'il aperçoit soulève en lui des questions sur son unité, ouvrant la porte à son double qui se cache derrière le miroir.

C'est lorsque le miroir, la façade, se brise que l'on peut prendre conscience de la multiplicité de l'être : « But when the mirror breaks, even if the look is straight, the reflection goes wary. [...] Then, *the real*, the disturbing other in "me", slips into the fractured mirror, replacing the composed and posing self »⁴⁸⁹. De l'autre côté du miroir se cache alors le

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 49.

double, à la fois partie de nous-mêmes et autre, mettant en doute les contours de notre identité. C'est l'expérience que fait Seamus en brisant le miroir en trois morceaux⁴⁹⁰ accidentellement :

I tilted the mirror again. Without the wall to limit the angle of the tilt, the mirror was suddenly released from its hinges and fell to the floor. I stood there, looking out the window at the pines. For several moments all was still. [...] I walked round to the back of the dresser. The mirror lay in three large pieces on the wooden floor. I saw myself in three places above it.

As I picked up the pieces I noticed that the wooden back to the mirror was also cracked. Inserted between it and the glass were hundreds of pieces of fine yellow paper which came apart in my hands as I picked at them. Someone had used them as a sort of extra backing, perhaps to stop the silver paint from cracking or splitting (BP 52-53).

Le mur peut être interprété comme les barrières sociales, qui, une fois ôtées, dans l'intimité par exemple, laissent libre cours à l'individu, libéré du masque social. Seamus découvre alors au sens propre son double de l'autre côté du miroir, ce reflet à la fois hors de lui-même et faisant partie de lui-même. Les mots de Shan sont d'ailleurs « pressés entre verre et papier » (BP 53)⁴⁹¹, donc entre le miroir et l'écrit, le reflet et l'invention⁴⁹². Que Seamus brise le miroir en trois morceaux n'est pas anodin, puisque chacun représente une partie de ce qui le compose : lui-même, Shan, et le regard des autres. Le transfert de son propre reflet sur les mots de Shan – et inversement – est donc pris au sens propre et figuré.

Ce dédoublement réfracté entraîne Seamus vers la dissolution, voire la perte, du sens de soi. Lorsque Seamus est en convalescence, tous les miroirs de la maison sont enlevés afin qu'il ne s'y voit pas (BP 146). Ce geste peut symboliser le besoin de préserver une unité, aussi menacée soit-elle, afin de l'aider à se dissocier de son double et reprendre possession de sa vie. L'unité mise en danger nous amène à relire la rencontre épiphanique entre Seamus et Shan à la lumière de ces nouvelles données. Ainsi, l'évanouissement lors de la rencontre peut être dû à l'impossibilité de rencontrer son double, cette part inconsciente de soi-même,

⁴⁹⁰ Nous soulignerons que le chiffre trois permet de renvoyer à *Richard II* de Shakespeare, où, dans la prison du château de Pomfret, le roi contemple son reflet dans un miroir avant de le briser et de s'exclamer : « *Thus play I in one person many people, / And none contended. Sometimes am I king, / Then treasons make me wish myself a beggar, / And so I am. Then crushing penury / Persuades me I was better when a king, / Then am I kinged again, and by and by / Think that I am unkinged by Bullingbrook, / And straight am nothing. But whate'er I be / Nor I nor any man that but man is / With nothing shall be pleased till he be eased / With being nothing.* » (V. 5. 31-41 ; nous soulignons). Ce parallèle nous permet de renforcer le constat que l'unité est possible dans la multiplicité et que l'identité est fondée sur les diverses facettes de chacun. William Shakespeare. *King Richard II*. 1984. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, p. 177.

⁴⁹¹ Brian Castro. *Les Oiseaux...* *Op. cit.*, p. 68.

⁴⁹² Nous pouvons aussi ajouter que ce sont des morceaux de papiers épars qui se trouvent derrière le miroir, donc des fractions de vie, renforçant l'aspect fragmentaire et lacunaire de l'identité de Seamus.

puisque la fusion des deux entités en un même lieu et temps est impossible ; étant donné que l'individu, malgré ses facettes, ne peut prendre deux rôles en même temps.

De nombreuses références aux miroirs ou à des surfaces réfléchissantes parsèment les autres romans de Castro, allant des multitudes de sources d'eau – naturelle ou domestique – baignant les pages des quatre romans, à la remarque saisissante que fait l'écrivaine : « Your stories are mirroring some of the truth » (AC 128). Car le reflet ne peut jamais être complet, n'offrant tout au plus qu'un fragment de l'unité – de la vérité.

Une acceptation de l'inéluctabilité de la multiplicité de l'être s'opère au fil des romans. Jason en est le parangon, et avant lui, Swan, loin d'être dérangée par la fragmentation de son reflet, joue avec les miroirs afin de se démultiplier.

À la recherche de son identité, multipliée par les différents regards qui se posent sur elle et ses propres ressentis, Swan décrit la façon dont elle accroche de petits miroirs aux arbres, fragmentant ainsi son image et créant des doubles d'elle-même : « These tiny mirrors I hang on trees. See how they catch the sunlight! They blind but do not reflect a world; [...] Then when I put these tiny mirrors together I see myself: fragmented, but doubled. This doubling confirms the world » (GB 97). Jennifer Rutherford explique que son reflet ne peut être unique car la société qui l'entoure n'intègre pas son image dans le repertoire des images nationales : « She can never take form in that she cannot mirror a culture that does not include her in its imaginings »⁴⁹³. Ce dédoublement peut aussi symboliser la façade que l'on montre au monde et la partie de soi cachée aux autres, parfois même à nous-mêmes. Il peut aussi représenter cet Autre qui nous compose, qui nous échappe toujours un peu : Autre de quelqu'un d'autre, Autre passé, Autre en devenir. La fragmentation et le double se rapprochent alors au plus près d'un soi vu dans ses multiples facettes. Démultipliée, Swan entrevoit une myriade de possibles, des facettes à l'infini, éparpillées dans toutes les directions puisque les fragments de miroir flottent au gré du vent. Elle trouve dans ces doubles la possibilité de se rapprocher d'un état paradoxal qui serait constitué par l'unité dans la multiplicité.

Le jeu des miroirs, masques et brouillage d'identités, trouve son paroxysme dans *After China*. L'architecte se prénomme You Bok Mun, appelé « You » tout le long du récit : « Yes that was his name. You. [...]. Broadly speaking, he was just You. Everyman » (AC 7). Il est donc à la fois lui-même mais aussi tout le monde, comme si le narrateur s'adressait par

⁴⁹³ Jennifer Rutherford. « Faubert in the Garden: Brian Castro's Melancholy Encryptions ». *Heat* 18 (2008): 94.

instants directement au lecteur. L'identité du personnage est donc rendue confuse, dépersonnalisée car associée à tous. Dans un effort d'ultime réflexion, le lecteur est amené à réfléchir sur la différence au sens large : celle des personnages, la sienne, celle de l'être humain tout simplement.

Les personnages que l'on rencontre dans ces romans sont déstabilisés. Non seulement duels, la dualité est démultipliée telle une variation autour du thème de la multiplicité. Le miroir peut aussi être analysé en ce qu'il reflète l'image inversée de l'original⁴⁹⁴. Ce renversement peut aussi signaler l'inversion des images figées que l'on essaie d'imposer sur les personnages. Stéréotypes et limitations en tous genres sont alors dépassés : « Fixing and inverting, unifying and fragmenting; these are the constituents of the mirror's game »⁴⁹⁵. Le miroir incarne la démultiplication, le reflet à l'infini, qui permet de mettre en avant la multiplicité de l'être.

Pour conclure, c'est en se fragmentant que l'on approche finalement la réelle qualité de l'identité : sa multiplicité. De ce fait, c'est paradoxalement à travers le fragment que se trouve l'unité – une unité multiple.

Mineur au sens où nous l'avons défini pour cet auteur, les personnages donnés à voir dans ces quatre romans sont eux aussi mineurs en ce qu'ils présentent une instabilité déroutante, mais libératrice. Castro part du constat de la différence raciale afin de montrer que la différence peut prendre de nombreuses formes, nous proposant ainsi de faire une expérience de lecture en mode mineur, c'est-à-dire à prendre conscience des tensions en jeu dans les catégorisations. Castro peut ainsi déployer la différence au sens large, comme on le retrouve dans l'analyse faite par Kristeva pour une acceptation de la qualité d'étrangeté chez l'Autre :

Ne pas chercher à fixer, à chosifier l'étrangeté de l'étranger. Juste la toucher, l'effleurer, sans lui donner de structure définitive. Simplement en esquisser le mouvement perpétuel à travers quelques-uns des visages disparates déployés sous nos yeux aujourd'hui [...]. L'alléger aussi, cette étrangeté, en y revenant sans cesse – mais de plus en plus rapidement. S'évader de sa haine et de son fardeau, les fuir non par le nivellement et l'oubli, mais par la reprise *harmonieuse* des différences qu'elle suppose et propage. *Toccatas et Fugues* : les pièces de Bach évoquent à mes oreilles le sens que je voudrais moderne de l'étrangeté reconnue et poignante,

⁴⁹⁴ Élément que l'on peut relier à *Through the Looking Glass* lorsque Alice passe de l'autre côté du miroir. Lewis Carroll. *Alice in Wonderland; Through the Looking Glass*. London: Dent; New York: Dutton, 1965.

⁴⁹⁵ Jennifer Rutherford. « Faubert in the Garden: Brian Castro's Melancholy Encryptions ». *Op. cit.*, p. 80.

*parce que soulevée, soulagée, disséminée, inscrite dans un jeu neuf en formation, sans but, sans borne, sans fin. Étrangeté à peine effleurée et qui, déjà, s'éloigne*⁴⁹⁶.

Castro semble pouvoir s'inscrire dans cette même volonté. À travers un jeu de dédoublement et de fragmentation, le sujet est approché dans toute sa complexité :

The subject, then, is now understood to be divided: improvisational, indeterminate, and discontinuous with itself [...]. The subject is one who is separated from the "real" of corporeal reality and trapped in the concatenated networks of representation. It is held captive by desire and determined by the negotiation of repressed wishes and unfulfillable demands. This subject is at the mercy of unconscious or semiotic forces originating from within, and subordinate to alterity from without. [...] All in all, this subject or newly-understood self is decentered, fragmented, splintered and split⁴⁹⁷.

Cette fugue identitaire permet de souligner l'artificialité aussi bien des catégories que d'une volonté de définition d'une chose aussi évolutive que l'identité : « The ultimate idea is that we all invent ourselves »⁴⁹⁸.

⁴⁹⁶ Julia Kristeva. *Étrangers...* *Op. cit.*, p. 11.

⁴⁹⁷ Sonia Mycak. « Australian Multicultural Literature ». *Literature and Aesthetics* 12 (2002): 80.

⁴⁹⁸ Brian Castro, cité dans : Peter Craven. « Double Delights ». *Op. cit.*, p. 8.

Conclusion

L'instabilité est donc le maître mot de la poétique qu'emploie Brian Castro dans les quatre romans choisis dans notre corpus. Ils présentent des caractéristiques esthétiques qui, malgré un ancrage dans l'imaginaire australien, débordent bien vite de ses frontières de ce pays-continent. Évitant les catégories de genre, la littérature de Castro emprunte aux récits nationaux ainsi qu'à la littérature multiculturelle pour proposer une écriture de l'exil dans une tonalité mineure, faisant de lui un auteur hors normes. Afin de conserver une liberté de création, Castro puise tout autant dans les traditions modernistes que postmodernistes, occidentales qu'orientales. Cette intertextualité en apparence dissonante permet aux œuvres de Castro de rester hors des catégories tout en questionnant leur pertinence.

Cette volonté se transcrit également dans le traitement de l'identité des personnages. Tout comme les romans qui leur servent de lieu, les personnages de Castro fuient les catégories identitaires. Leur rapport au mouvement symbolise l'antagonisme qui régit leur vie, alternant entre stagnation imposée et échappée libératrice. En effet, s'ils ne sont pas d'origine mixte, ces personnages présentent des différences qui les maintiennent à l'écart d'un groupe social qui exclut l'altérité sous toutes ses formes. Leur identité est alors mise à mal, les poussant aux limites d'un « soi » déjà hésitant à travers la déstabilisation de l'unicité de l'individu. Démultipliés, fragmentés, les personnages deviennent les véhicules d'une réflexion plus large sur l'instabilité de l'identité et l'obsolescence des catégories face à une différence généralisée.

En fuite constante des classifications génériques, les romans de Castro traduisent une nécessité d'échapper aux limitations imposées par les relations d'inclusion et d'exclusion. Cette volonté se transcrit par le traitement des personnages qui, affichant une différence exacerbée, voire exagérée, fuient la notion d'identité en déconstruisant son noyau en une multiplicité vertigineuse. Cette déstabilisation va toujours plus loin et se reflète dans la construction même des romans. La narration suit une construction fuguée empruntée à la musique, alliant une polyphonie dont la fiabilité est constamment remise en cause à une structure qui cherche à harmoniser ordre et désordre.

2^{ème} Chapitre

Poétique de la fugue

La structure est bien l'unité d'une forme et d'une signification.

Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*⁴⁹⁹.

Nous avons jusqu'ici esquissé des parallèles entre les choix autoriaux de Brian Castro et sa volonté de déstabiliser les catégories, qu'elles soient littéraires, génériques ou identitaires. Il semble désormais pertinent de se tourner vers la construction des romans afin d'analyser comment l'esthétique de la fugue s'y reflète. Nous avons établi que les romans de Castro sont écrits sur le mode mineur. Il semble qu'une telle littérature mette l'accent sur sa propre composition, comme l'expliquent Deleuze et Guattari : « [La littérature mineure est] une machine d'expression capable de désorganiser ses propres formes, et de désorganiser les formes de contenus, pour libérer de purs contenus qui se confondront avec les expressions dans une même matière intense »⁵⁰⁰. Il convient de se questionner sur les mécanismes inhérents à ces romans instaurant une poétique⁵⁰¹ de la fugue.

Nous commencerons par étudier comment les voix narratives forment une polyphonie qui déstabilise l'apport d'information et détruit toute forme d'authenticité. Les textes se transforment en palimpsestes qui font vaciller les limites entre réalité et fiction. Dans ces conditions, il devient difficile d'obtenir une certitude, ce qui est renforcé par le traitement de la temporalité, qui subit des déformations, transformant la linéarité narrative en contrepoints temporels au sein desquels la mémoire devient moteur du récit. La narration est alors traversée par un mouvement centrifuge, qui vise à éloigner le lecteur de la fin de l'histoire en formant des boucles de digressions. Ces circonvolutions font partie d'une circularité générale

⁴⁹⁹ Jacques Derrida. *L'Écriture... Op. cit.*, p. 25.

⁵⁰⁰ Gilles Deleuze, et Félix Guattari. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975, p. 51.

⁵⁰¹ Nous utiliserons la définition que fait Genette de ce terme : « théorie des formes littéraires – ou, plus brièvement, poétique ». Étudier la poétique de ces textes équivaut à analyser les procédés internes du texte littéraire. Gérard Genette. *Figures III. Op. cit.*, p. 13.

qui forme la structure⁵⁰² même des romans et essaie de contenir ces forces de dispersion dans un tout cohérent.

C'est ainsi que la construction des romans se met au service du contenu afin de renforcer cette double tension entre cohésion et dispersion. L'emploi de répétitions et d'échos au sein des romans et entre les romans permet de créer des motifs récurrents qui rappellent le principe de variations de la fugue musicale. De la même manière, les textes sont emplis d'une musicalité qui fait montre d'une volonté de construction narrative au service de la fugue. Le rythme, la tonalité et l'improvisation vocale sont au cœur de la dynamique des textes et confèrent une densité à la structure narrative. À l'inverse, des processus de déstabilisation de cette structure sont aussi en jeu, s'immisçant dans les failles de cet arrangement afin d'en déconstruire les fonctionnements. La déconstruction se retrouve donc sur un plan métaphorique à travers l'architecture des bâtiments dépeints dans les romans, formant ainsi un écho aux édifices narratifs mis en œuvre. Cette dynamique destructurante est, d'autre part, renforcée par le recours à la métafiction, outil essentiel dans l'analyse de l'entreprise esthétique de l'auteur.

I. Fugue narrative et temporelle

La fugue musicale est une forme musicale qui, pour en dessiner synthétiquement les caractéristiques, fait appel à des techniques d'imitation, de reprise et de réarrangement contrapuntiques d'un thème originel exposé au début de la pièce. Le personnage de Jason dans *The Bath Fugues* est donc le paroxysme du fugueur parmi les personnages de Castro, puisque, comme nous l'avons vu, il n'est lui-même qu'au travers des autres, pastiche démultiplié qui ne nous permet plus de retrouver la « version originale » de lui-même, le « modèle » (terme que nous empruntons au vocabulaire musical pour définir la version d'origine). Le modèle peut, par extension, être modelé, et c'est bien l'utilisation qu'en fait le fugueur en brouillant l'originel. La recherche d'authenticité est donc mise à mal à travers des

⁵⁰² Nous employerons « structure » comme étant « l'unité d'une forme et d'une signification », ce qui justifie l'intérêt d'une analyse de la forme, afin d'en comprendre la signification. Jacques Derrida. *L'Écriture... Op. cit.*, p. 25.

personnages déracinés, fragmentés, instables, qui, afin de fuir les stigmatisations, démultiplient leurs identités.

Ce processus de démultiplication se retrouve au niveau des voix que le lecteur est amené à entendre à travers ces œuvres. Ce sont tout d'abord les voix narratives qui seront analysées dans leur complexité. Les narrateurs de ces quatre romans sont des entités fuyantes, alternant divers niveaux de narration (extradiégétique et intradiégétique) et encore différents types de narration (homodiégétique, autodiégétique et hétérodiégétique)⁵⁰³. Le lecteur est finalement immergé dans une polyphonie de voix narratives parfois proche de la cacophonie, enchevêtrant d'autres voix à celles des narrateurs telles des thèmes mineurs.

Cet amalgame soulève évidemment un problème de fiabilité qui laisse le lecteur perplexe face à des imitations, des variations infinies, sans jamais avoir accès à la voix du modèle original. Castro utilise la fugue narrative pour questionner la notion d'authenticité à travers l'emploi d'un réseau dense de références hypertextuelles. L'œuvre d'origine n'existe plus et les romans se muent en palimpsestes.

Une fois le caractère fugué de la narration établi, nous verrons comment la polyphonie s'accompagne de la technique du contrepoint temporel, car l'instabilité du contenu des romans provient d'un élément majeur : une temporalité bouleversée. La nature peu fiable des narrateurs se retrouve dans un processus de mémoire qui est, de par son essence, inauthentique et sujet à variations. L'omniprésence du passé, à travers ce processus, envahit le présent. Cela construit un contrepoint temporel qui pervertit le caractère unique de l'instant en montrant toute sa multiplicité et sa subjectivité. La temporalité n'est plus cette force linéaire qui permet d'avancer vers l'avant, mais un réseau de circulations, d'échos et d'associations, qui projette la parole dans toutes les directions, la réfractant, la fragmentant, dans des entrelacs contrapuntiques sans fin. Seront mises en évidence les deux forces qui sous-tendent la réalisation de ces fugues littéraires : un mouvement centrifuge, qui vise à éparpiller les sons dans l'espace, et un mouvement centripète, qui cherche à créer un ensemble cohérent. La cohésion de la structure narrative repose sur l'utilisation d'un paratexte qui renforce la circularité de la construction des récits, ainsi que sur un réseau de prolepses qui cherche à contrebalancer les circonvolutions de la mémoire. Apparaissent alors deux forces contraires qui se complètent pour fourmer un ensemble harmonique.

⁵⁰³ Nous nous appuyerons sur les travaux de Gérard Genette concernant le statut du narrateur (son niveau narratif et sa relation à l'histoire) qu'il définit dans : *Figures III. Op. cit.*, pp. 255-256.

1. Chefs d'orchestre et questionnement de l'autorité

La meilleure façon d'imaginer le pluriel classique est alors d'écouter le texte comme un échange chatoyant de voix multiples, posées sur des ondes différentes et saisies par moments dans un fading brusque, dont la trouée permet à l'énonciation de migrer d'un point de vue à l'autre, sans prévenir : l'écriture s'établit à travers cette instabilité tonale [...] qui fait d'elle une moire brillante d'origines éphémères.

Roland Barthes, *S/Z*⁵⁰⁴.

Helen Daniel, s'appuyant sur *Godel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* de Douglas Hofstadter, explique que la fugue utilise un assortiment complexe de voix :

In the fugue, there are two modes. We can either follow one individual voice at a time or listen to the total effect of all together, without trying to disentangle one from another. Each mode shuts out the other, and we flip back and forth from one to the other, involuntarily. But each independent voice fuses with the others to make a graceful totality, so that the whole is more than the sum of its parts and the choice is not simply between listening to the totality or following component voices. Within the fugue each new voice sets up complex consequences through several layers of structure⁵⁰⁵.

Nous nous appliquerons alors à écouter ces différentes voix, d'abord de manière séparée afin d'en relever les particularités, tout en gardant à l'esprit leurs points communs attestant d'une esthétique fuguée générale. Nous montrerons alors que ces instances narratives forment une polyphonie qui aboutit à la présence d'un narrateur fugueur, et dont l'un des principaux effets est de remettre en cause toute forme d'authenticité. Ce questionnement se retrouve dans le réseau dense d'emprunts hypertextuels, qui transforme les écrits en véritables palimpsestes.

⁵⁰⁴ Roland Barthes. *S/Z. Op. cit.*, p. 49.

⁵⁰⁵ Helen Daniel. *Liars: Australian New Novelists*. Ringwood, Vic.: Penguin Books, 1988, pp. 31-32.

A. Narrateur fugueur d'une « somptueuse polyphonie »⁵⁰⁶

Mais il est impossible d'écrire la vérité sur soi-même. On écrit et on se cache. On se vêt de langage

Tomas Espedal, *Marcher (ou l'art de mener une vie déréglée et poétique)*⁵⁰⁷.

Cette première partie s'attachera à montrer en quoi les instances narratives de ces quatre romans peuvent être qualifiées de fuguées. En montrant comment, dans chacun de ces romans, le pacte de lecture est brouillé dès l'incipit afin de mettre en avant une dualité – et finalement une multiplicité – des voix énoncées, nous démontrerons que c'est finalement une seule et même voix, celle du « narrateur fugueur », qui narre chaque récit. Pour autant, cette apparente unité reste multiple car elle s'éloigne de toute idée d'authenticité et donc d'origine en n'étant elle-même que le reflet de ces autres voix. C'est la polyphonie qui traverse les romans qui permet d'en créer l'unité.

Narrateur et polyphonie

Nous savons que le texte littéraire, contrairement à la parole échangée dans un contexte de communication « présentiel », n'est qu'un « pseudo-énoncé »⁵⁰⁸, pour reprendre le terme de Dominique Maingueneau. En ce sens, il « ne communique qu'en pervertissant les contraintes de l'échange linguistique »⁵⁰⁹, complexifiant le rapport entre le locuteur et le destinataire. La tension que l'on retrouve dans les romans de Brian Castro se situe au niveau du contexte dans lequel cet acte de communication est réalisé. Sachant que le cadre du roman est par définition mouvant, il permet des innovations infinies, et Castro n'hésite pas à utiliser les possibilités de ce genre pour déstabiliser l'élément central à une communication réussie : le narrateur.

⁵⁰⁶ Jacques Chailley. *L'Art... Op. cit.*, p. 5.

⁵⁰⁷ Tomas Espedal. *Marcher (ou l'art de mener une vie déréglée et poétique)*. Trad. Terje Sinding. Arles : Actes Sud, 2012, p. 51.

⁵⁰⁸ Dominique Maingueneau. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan, 2000, p. 10.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

En effet, Brian Castro joue avec « l'aspect singulier, artificiel et problématique de l'acte narratif »⁵¹⁰ : les quatre romans étudiés offrent une alternance de narrateurs qui, en plus d'offrir un panorama de points de vue, permet d'établir dès le départ plusieurs niveaux de narration. Nous sommes en effet en présence de métrarécits⁵¹¹, racontés par des narrateurs-conteurs. La déstabilisation narrative est alors due à un horizon d'attente⁵¹² déstabilisé chez le lecteur. À la lecture des romans de Castro, le « contrat narratif »⁵¹³, qui balise l'entrée dans la fiction et annonce le mode narratif à venir, se complexifie. Face à un roman, le lecteur s'attend bien évidemment à lire de la fiction⁵¹⁴. Mais *quid* de ces romans qui ne se conforment pas à des formes déjà existantes ? Jusqu'à quel point le lecteur parvient-il à suivre et à « croire »⁵¹⁵ ces narrateurs ? Si ceux-ci se transforment en conteurs d'histoires qu'ils font passer pour des témoignages, et s'ils oscillent entre le récit de leurs vies et de celles d'autres personnages, alors toute forme de pacte semble obsolète. Le lecteur doit, en conséquence, composer avec des instances narratives qui visent à déstabiliser le procédé de narration « simple » (un locuteur, un message, un destinataire).

L'instabilité narrative provient d'un élément essentiel à ces quatre romans : la polyphonie des voix narratives. Le concept de polyphonie appliqué à la littérature a été théorisé par M. M. Bakhtine dans son analyse de l'œuvre de Dostoïevski autour du principe de dialogue. Nous avons déjà expliqué dans la première partie comment la polyphonie ouvrait

⁵¹⁰ Gérard Genette. *Figures II*. Paris : Éditions du Seuil, 1969, p. 49.

⁵¹¹ Nous empruntons à Gérard Genette sa définition du métrarécit comme étant un récit dans le récit : *Figures III*. *Op. cit.*, p. 239.

⁵¹² H. R. Jauss explique dans son esthétique de la réception qu'« une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception ». Ainsi, le « texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attente et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites ». Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris : Collection Tel, Gallimard, 2007, pp. 55-56. Ce sont donc ses expériences de lecture antérieures qui prédétermine un horizon d'attente chez le lecteur.

⁵¹³ Dominique Maingueneau. *Éléments...* *Op. cit.*, p. 28.

⁵¹⁴ Nous rappelons que l'œuvre est soumise à un réseau d'associations limitant lors de la lecture, « puisqu'elle reste soumise au vaste système des codes collectifs (codes linguistiques, littéraire, socioculturel, etc.) qui définissent la situation historique du récepteur. Rien n'empêche dans ce cas de parler de conditionnement "générique" de la concrétisation ». Wolf Dieter Stempel. « Aspects génériques de la réception ». *Théories des genres*. Gérard Genette, et Tzvetan Todorov, dirs. Paris : Éditions du Seuil, 1986, p. 168. La réception du roman est donc liée à l'histoire de ce genre et ses évolutions et signale au lecteur un contenu qui peut varier d'un narrateur hétérodiégétique extradiégétique à un narrateur homodiégétique intradiégétique, avec tout ce que de telles formes de narration impliquent aussi bien en termes de forme du récit que de réception.

⁵¹⁵ Bien que la fiction ne soit pas par nature réaliste, en lire nécessite de suivre ce que Coleridge a appelé une « suspension consentie d'incrédulité » (« willing suspension of disbelief »), c'est-à-dire de faire semblant de croire en l'histoire (et d'atteindre ce qu'il appelle une « foi poétique » [« poetic faith »]) que le narrateur nous raconte le temps de la lecture. Samuel Taylor Coleridge. *Biographica Literaria, or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions, Vol. II*. John Shawcross, ed. London: Oxford University Press, 1967, p. 5.

au dialogue (d'où le terme dialogique)⁵¹⁶, afin de mettre en avant la multiplicité des voix et des perspectives. La polyphonie rend compte de la complexité de la vie et des possibilités de la fiction. L'emploi d'une telle fluidité des points de vue permet de subvertir les positionnements hégémoniques, ce que Castro affirme en toute connaissance de cause :

centrifugal forces are also happening... the processes of centralization and disunification through a kind of heteroglossia, a polyphony of other voices... [...] the person-who-comes-from-somewhere-else which undermines expected responses. The "new" novel, and by this I mean the new writing in English as distinct from the English Novel, places the boundaries of the common agenda under question⁵¹⁷.

La polyphonie renforce ainsi le choix d'une écriture en mode mineur de l'entreprise littéraire de Castro, tout en complexifiant la structure narrative. Observons d'un point de vue linguistique comment déceler la polyphonie dans les romans étudiés.

Maingueneau explique que la « problématique polyphonique touche à la question de l'identité du sujet énonciateur »⁵¹⁸. D'après lui, ce problème réside dans la dissociation des statuts de cet énonciateur. Celui-ci a en effet trois statuts : « celui de producteur physique de l'énoncé (l'individu qui parle ou qui écrit) ; celui de "je", c'est-à-dire celui qui en se posant comme énonciateur se place à l'origine de la référence des embrayeurs⁵¹⁹ ; et enfin, celui de responsable des "actes illocutoires" [...] "actes de langage". »⁵²⁰ Il appelle encore le premier, le « sujet parlant » (celui qui produit l'énoncé) et le dernier, le « locuteur » (« l'instance qui prend la *responsabilité* de l'acte de langage »⁵²¹). C'est parce que la polyphonie dans les romans de Brian Castro se joue à plusieurs niveaux qu'elle nécessite une telle explicitation linguistique. Il y a tout d'abord polyphonie dans la narration castroenne en ce que ces trois statuts sont dissociés. Ainsi, nous avons affaire à divers sujets parlants et différents locuteurs, qui ne coïncident pas toujours. De plus, les nombreux « je » ne renvoient pas nécessairement au même sujet référent, et sont même parfois empruntés, c'est-à-dire qu'un autre personnage dira « je » à la place du sujet originel, imitant ce faisant sa voix. La polyphonie réside ensuite

⁵¹⁶ Voir page 89. Mikhaïl M. Bakhtine. *Esthétique... Op. cit.*

⁵¹⁷ Brian Castro. « Just Flirting ». *Op. cit.*, p. 38.

⁵¹⁸ Dominique Maingueneau. *Éléments... Op. cit.*, p. 75.

⁵¹⁹ Maingueneau reprend le terme utilisé par Jakobson (dans ses *Essais de linguistique générale*. Trad. Nicolas Ruwet. Paris : Éditions de Minuit, 1963), ces éléments linguistiques qui permettent d'« articuler l'énoncé sur la situation d'énonciation ». Nous simplifierons cette définition en expliquant que c'est le rôle donné aux pronoms sujets « je », « tu » et « il », qui sont donc des embrayeurs de personne. Dominique Maingueneau, *Éléments... Op. cit.*, p. 3.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 76.

dans l'apparent enchâssement des voix et des matériaux informatifs utilisés (qui ne sont donc pas directement des voix, mais donnent toutefois des informations au lecteur. Citons par exemple les cartes postales, notes de bas de page, extraits de divers documents etc.). Ces outils visent à assurer la crédibilité de l'information fournie – bien que nous verrons que rien ne prouve que ce soit le cas – tout en multipliant les sources d'informations, ajoutant des voix supplémentaires à la polyphonie du texte.

Les romans-fugues de Castro font bien écho à cette technique musicale de la polyphonie : « “In a musical fugue,” Castro writes, “all the voices are equal and independent in counterpoint. They are all relative to each other, and in this organized complexity, they speak together, drop out, become fellow travelers, form pairs of dialogues” »⁵²². La polyphonie suppose que toutes ces voix coexistent, se mêlent parfois, se croisent, se superposent, pour former un ensemble certes plus ou moins cohérent, mais se réalisant en un tout fini.

Parce que ces quatre romans présentent des spécificités dans leur traitement, nous choisirons de les traiter de manière séparée afin de souligner l'évolution de l'instance narrative, qui, bien que traitée différemment dans ces quatre romans, aboutit toujours sur la présence d'un narrateur-fugueur, d'abord timide dans *Birds of Passage* et *After China*, puis incontournable dans les deux plus récents. Nous analyserons comment fonctionnent ces instances narratives, mais aussi comment ces voix sont complétées ou contredites par celle d'autres personnages et autres matériaux, ce qui cherche à questionner la fiabilité de ces narrateurs et amenant ainsi la présence du narrateur fugueur, responsable de chaque récit.

***After China* : dualité narrative ou monologue ?**

Le roman qui est le plus clair en termes d'instances narratives est *After China*. L'incipit s'ouvre sur une première voix qui est apparemment celle d'un narrateur extradiégétique omniscient. Les deux premiers chapitres présentent les deux types de récits qu'elle raconte : d'un côté des histoires, plus ou moins fictionnelles, basées sur des mythes, légendes et faits historiques de la Chine ancienne ; de l'autre, l'histoire d'un homme dont on découvre la silhouette sur un toit de verre en train de pratiquer des mouvements que le

⁵²² Brian Castro, cité dans : Thornton McCamish. « Review of the Bath Fugues ». *Sunday Age* 7 June 2009: 22.

narrateur – ici observateur – associe à du tai chi (AC 4). Pourtant, un écart semble se creuser entre ces deux chapitres : les deux voix présentent une dissonance qu'un lecteur attentif ne peut que remarquer. Comment quelqu'un semblant si bien connaître l'histoire de Lao Tzu, nous proposant d'ailleurs des anecdotes de sa vie intime, peut-il ne pas être sûr que les gestes que pratique l'homme qu'il décrit sont des mouvements de tai chi (« performing some sort of Tai Chi. Looks like a praying mantis, what's more » [AC 4])? Cette seconde voix ne semble pas avoir les mêmes connaissances de la culture chinoise que la première, et un premier élément déstabilisateur transparait alors. Paradoxalement, le narrateur de ce second chapitre fait référence aux noms de certains mouvements qui composent les enchaînements de tai chi comme « le coq d'or se tient sur une patte » ou encore « saisir la queue de l'oiseau » (AC 4 ; notre traduction⁵²³). Il compare d'ailleurs le nom de la première posture à « quelque chose d'aborigène », introduisant soudainement un regard qui semble alors occidental – voire plus précisément australien. Ce second narrateur, observateur extérieur qui a accès aux pensées de l'homme qu'il décrit, est alors un narrateur omniscient dont les références culturelles semblent être majoritairement occidentales. Le lecteur paraît dans ces circonstances n'avoir d'autre choix qu'en conclure que les chapitres un et deux ne sont peut-être pas énoncés par la même voix.

Loin de nous expliquer cette apparente différence, l'enchevêtrement des instances narratives se complexifie lorsqu'une nouvelle voix s'élève à mi-chemin du chapitre : on bascule vers un récit à la première personne (AC 9). Ce narrateur homodiégétique est en fait la clé de l'apparente confusion de voix. Il faut attendre la fin du chapitre cinq pour avoir tous les éléments en mains : You Bok Mun, cette silhouette découverte sur le toit de l'hôtel, est en fait le narrateur des histoires sur la Chine ancienne (mêlant faits historiques et invention (« his mystifications » [AC 17]) que le lecteur découvre au fil des pages en même temps qu'il les raconte à l'écrivaine. Nous sommes en présence de deux narrateurs (You et le narrateur omniscient) et trois points de vue : celui du narrateur omniscient qui raconte la vie de You (« présente » et passée) et sa relation avec l'écrivaine, celui de You sur sa propre vie et les événements qui s'y passent (et s'y sont passés), et celui de You sur les récits qu'il partage avec l'écrivaine.

⁵²³ Dans sa traduction en français, Isabelle Lee reconnaît le premier mouvement de l'enchaînement en le traduisant « Le Coq Doré se Tenant sur une Jambe », mais omet le second en dissociant « grasp » du reste du mouvement, traduisant ainsi « Grasp The Sparrow's Tail » par « Attraper. La Queue du Moineau » – la version française de ce mouvement ne spécifiant généralement pas de quel oiseau il s'agit en préférant « saisir la queue de l'oiseau ». Brian Castro. *L'Architecte... Op. cit.*, p. 9.

Une chose vient pourtant déstabiliser cette séparation, claire en apparence. Le narrateur omniscient paraît parfois capable de fournir des informations très précises sur des données qu'il n'est donc pas censé avoir d'après le début du roman, comme ces informations historiques : « *By the end of the Ch'ing dynasty the bound foot had become such an object of eroticism the miniature slipper turned into a fetish. Mincing maidens presented them to their suitors for masturbatory purposes* » (AC 20). Toutefois, cette information est donnée en italique. On pourrait penser que le narrateur cite ici l'extrait d'un ouvrage. Cette intuition s'avère pourtant contrecarrée au chapitre quatorze. Ici, les deux passages en italiques qui se rapportent à des informations historiques viennent en fait de ce que You pense : « He was thinking : *In the early Chou Dynasty...* » (AC 62). Le narrateur omniscient évolue donc au fur et à mesure que la diégèse avance. S'approchant au plus près des pensées de You, il découvre lui aussi la culture chinoise que You transmet à l'écrivaine à travers ses histoires, et plus généralement à travers sa vie.

Nous pouvons en conclure que ces deux voix évoluent en harmonie, se complétant comme les motifs *rectus* et *inversus*⁵²⁴ (hétérodiégétique et homodiégétique) d'une fugue. Pour autant, l'instabilité narrative reste pourtant présente, puisque rien ne certifie que le narrateur omniscient et la voix de You ne soient finalement pas une seule et même voix. Si tel est le cas, l'emploi de ce regard extérieur peut s'interpréter de deux manières. Puisque You habite l'Australie depuis un certain temps, nous pouvons supposer qu'il a désormais la faculté de poser un regard occidentalisé sur lui-même et sur le monde. Utiliser un tel point de vue permettrait alors d'accompagner l'auditeur-lecteur occidental dans un souci pédagogique. Cela dénoterait toutefois une forme de dédoublement de personnalité, ou du moins d'une faculté à s'observer évoluer, ce qui nous rapprocherait des difficultés inhérentes à l'expérience de migration. Ce clivage entre les deux parties de sa personnalité pourrait alors souligner l'écart psychologique créé suite à la migration, formant une dissociation au sein de sa personne – qui pourrait être ramenée à la dualité déjà étudiée précédemment. Ou encore, nous pourrions avoir affaire à un seul narrateur extradiégétique narrant la vie de You tout en s'y projetant avec l'utilisation de la première personne du singulier. Cette projection ferait alors de lui un narrateur-fugueur⁵²⁵, qui chercherait tout à la fois à s'inscrire dans le corps du texte et à se dissimuler derrière ses inventions.

⁵²⁴ Le *rectus* étant le « sujet droit », et l'*inversus* « le sujet inversé » qui forment la fugue musicale. Jacques Chailley. *L'Art... Op. cit.*, p. 7.

⁵²⁵ Nous expliciterons davantage ce terme dans l'analyse des narrateurs dans les autres romans.

Instance de déstabilisation, l'alternance des voix narratives est un facteur de brouillage de la lecture. Elle crée un jeu de piste que le lecteur ne peut décoder qu'au fil de l'histoire, une fois que le puzzle semble prendre forme – forme qui n'est finalement confirmée qu'après une seconde lecture du roman pour pouvoir prendre en compte tous les éléments. Cette esquisse du narrateur-fugueur se retrouve dans le premier roman de Brian Castro, où les voix narratives assument au grand jour leur dualité, une dualité qui est pourtant déstabilisée à force d'entremêlements et tend à devenir une seule et même voix – plurielle.

***Birds of Passage* : imitation de la polyphonie ?**

Birds of Passage semble, à l'ouverture du roman, se conformer au pacte de lecture⁵²⁶ du journal intime⁵²⁷, annoncé par un lieu et une date (« Kwangtung, 1856 » [BP 1]). Ces informations permettent de situer le personnage et son récit autodiégétique, confirmé par la présentation de son identité en guise de premiers mots : « My name is Lo Yun Shan » (BP 1). La narration de *Birds of Passage* pourrait s'arrêter là, mais entre en jeu – et dans le jeu – une seconde voix, et ce dès la page trois, celle de Seamus O'Young, deuxième narrateur homodiégétique. Les sections alternent, narrant tantôt la vie de Seamus, tantôt celle de Shan, *a priori* régulièrement, ce qui permet en apparence de créer un cadre stable guidant le lecteur à travers les deux époques présentées, celle de Shan (la deuxième moitié du XIX^e siècle) et celle de Seamus (qu'on peut supposer correspondre à la période contemporaine à la rédaction du roman, bien qu'aucune indication précise de date ne soit donnée. D'ailleurs, l'entrée « Place and Date of Birth » [BP 3] n'est pas renseignée, et la seule date indiquée, « 2 February » [BP 58] ne précise pas de quelle année). Pourtant, c'est un travail bien plus complexe qui s'opère autour de ces deux voix, dont la singularité même est questionnée. En se tournant vers les manquements à la rigueur de l'alternance, on voit transparaître des détails

⁵²⁶ Le pacte de lecture a été défini par Philippe Lejeune concernant l'autobiographie. Il serait donc plus précis d'employer la notion de « formation de lecture » que Tony Bennett définit de la sorte : « By reading formation, I mean a set of discursive and inter-textual determinations which organize and animate the practice of reading, connecting texts and readers in specific relations to one another in constituting readers as reading subjects of particular types and texts as objects-to-be-read in particular ways ». Tony Bennett. « Texts in History: The Determinations of Readings and their Texts ». *Australian Journal of Communication* 5-6 (Jan-Dec. 1984): 3-12. Cité dans : Sneja Gunew. « Framing Marginality: Distinguishing the Textual Politics of the Marginal Voice ». *Southern Review* 18.2 (1985): 143.

⁵²⁷ Comme on le verra plus tard, les entrées de type « journal intime » ne seront pas gardés, à part à deux reprises vers la fin du roman (BP 133 et BP 156) pour annoncer le retour de Shan dans sa région d'origine, signifiant ainsi la fin de son voyage en Australie.

qui déstabilisent l'apparente dualité, et font glisser la narration du style homodiégétique à hétérodiégétique.

Les premiers passages qui dérogent à la règle binaire des voix sont les passages qui ne sont plus donnés suivant une focalisation interne, mais à la troisième personne du singulier. Une première occurrence de ce changement intervient page soixante-treize. C'est un morceau du récit de la vie de Shan qui est raconté ; pourtant il convient de se questionner sur l'identité de ce narrateur hétérodiégétique. La narration à la troisième personne intervient à plusieurs reprises et prend de l'ampleur à mesure que le récit avance, ou plutôt, que la lecture de Seamus du journal de Shan avance. En effet, le lecteur apprend que c'est en fait Seamus qui est en train de retranscrire le journal de Shan à travers les fragments de papiers trouvés derrière un miroir brisé dans la maison d'Edna et Bill Grove (*BP* 53). Jusqu'à ce moment, les paragraphes se succédaient de manière naturelle, alternant sans marques quelconques. Cette donnée livrée au lecteur fait évoluer le rapport entretenu par les deux récits, jusqu'ici séparés. Plus que simplement juxtaposés, ils se retrouvent intimement reliés par l'acte de déchiffrement puis de traduction⁵²⁸ auquel se livre Seamus. Nous avons donc bien affaire à un glissement d'une narration apparemment homodiégétique vers une narration hétérodiégétique dans les passages concernant l'histoire de Shan. Plusieurs détails peuvent être relevés. Le premier paragraphe suivant la découverte des feuilles obéit au le rythme binaire instauré au préalable. Une fois que Seamus porte les feuilles contre lui, au plus près de son cœur – « A weight settles on my chest » (*BP* 54) – les paragraphes censés être narrés par Shan commencent par des guillemets de citation. Une phrase est citée en exergue, et ce à deux reprises dans les deux sections consécutives consacrées à Shan : « Shan is ill » (*BP* 54), puis « Time has become the journey » (*BP* 55). Bien que la suite de la section soit énoncée à la première personne, commence à transparaître un écart entre les citations et la voix qui dit « je » : Seamus traduit laborieusement certaines des phrases éparses des feuillets, et semble en inventer la suite ou les manques. Apprenant que Shan est malade, il l'imagine, par exemple, fiévreux à bord du bateau qui l'amène en l'Australie (*BP* 54). De plus, il semble incertain de ce qu'il traduit, puisque l'acte même de déchiffrement de l'écriture de Shan s'avère complexe, peut-être à cause de l'usure du papier ou de l'encre, mais aussi et surtout à cause de ses lacunes en chinois. De nombreuses réflexions étayant son incertitude parsèment d'ailleurs le récit, par exemple : « I think that is what is written on one of the sheets of paper » (*BP* 55). La section suivante est,

⁵²⁸ Nous reviendrons sur ce point plus avant.

elle aussi, rapidement déstabilisée par ce qui suit : Seamus refait une demande de passeport (*BP* 58), alors qu'il en avait déjà un au tout début du récit. Il énonce alors la clé permettant de comprendre le rapport entre ces deux voix qui ne forment finalement plus qu'une : « Shan's journals, real and imagined, have merged. Notice how I'm beginning to harness his voice with quotation marks. It fills me with excitement. Not only am I the *author*, the originator, but I am his *progenitor*, having impregnated myself with these fictions » (*BP* 58). Seamus avoue donc être en train de mêler le « vrai » journal à ses inventions. Un indice confirmant cela avait été auparavant semé pour le lecteur attentif – ou pour une deuxième lecture⁵²⁹ – dès la page quatre du roman : « It is possible that these shards of the past have invested me with the responsibility for another life, demanding that I write honestly. But how can I when my mind is already dislocated by so many illusions? » (*BP* 4). Et nous pouvons même ajouter que son esprit est aussi disloqué, déchiré, entre son imagination et les faits qui sont donnés par le journal. Il nous annonce lui-même qu'il ne sera pas un narrateur honnête, fidèle au document d'origine. Ainsi, que la narration de la vie de Shan soit faite à la première personne, à la troisième, ou présentée entre guillemets comme si elle correspondait réellement au compte rendu authentique du contenu du journal, elle n'en reste pas moins des plus instables, oscillant entre rapport des faits – peut-être – « réels » et invention. Seamus utilise certainement un journal relatant des faits avérés comme support à son récit, mais dans quelles proportions emploie-t-il son imagination et non plus les faits relatés par Shan ? L'alternance des « I », « he », et autres matériaux ne peuvent qu'amener le lecteur à questionner la fiabilité de ce narrateur qui se dédouble.

Trois autres éléments majeurs interviennent afin d'établir la présence d'une autre voix, complexifiant les instances narratives. En effet, cette dernière, discrète, est pourtant présente, comme un écho sonore à celle de Seamus : un narrateur extradiégétique intervient, encadrant le dédoublement schizophrène de Seamus.

Un premier élément à relever correspond à la conversation entre Fatima, la femme de Seamus, et le Docteur Z (*BP* 87). Seamus ne devrait pas, en tant que narrateur homodiégétique, avoir accès à ces informations-là. Par conséquent, on se retrouve bel et bien en présence d'une nouvelle voix narrative. Un narrateur omniscient nous donne cette information afin de nous aider à nous positionner, à retrouver nos repères, confirmer nos intuitions sur l'instabilité de Seamus en tant que narrateur – voire même dans ce passage son

⁵²⁹ La structure du roman sème des indices que seule une seconde lecture permet de relever, demandant au lecteur de mener un travail d'enquête.

instabilité psychique. Nous pouvons en déduire que Seamus présente un double niveau d'instabilité (instabilité du personnage et du narrateur). Enfermé à méditer sur des papiers jaunis (*BP* 88) que le lecteur ne manquera pas de reconnaître comme ceux du journal de Shan. Le narrateur livre quatre sections (dont une qui s'étale sur six pages, chose assez rare dans le roman) traitant uniquement de Shan. On soupçonne alors ce narrateur d'être à nouveau Seamus, qui est bien en train de s'oublier au profit de la vie de Shan, intuition confirmée par une unique intervention à la première personne : Seamus fait un pacte avec lui-même concernant son rôle dans la transcription du récit de Shan : « We will celebrate our lives together. I will not let you, Shan, drown in a wild river. I will bring your words, hermetically sealed, to the light. And as for myself, I shall live the way old people live, in the past, the past which is a dream that has not yet come about, and my life will become infinitely richer » (*BP* 93). Il lui voue sa vie à donner vie à ses mots, le faire revivre, tout en mettant sa propre vie entre parenthèses, ou plus exactement en la recréant à travers l'acte de création lui-même⁵³⁰.

C'est encore autour du questionnement de la santé mentale de Seamus que la voix du narrateur hétérodiégétique se fait entendre une deuxième fois. Une courte lettre écrite par le Docteur Z au Docteur X sème le trouble chez le lecteur car le docteur avoue ne pas avoir d'idée quant au diagnostic, ce qui laisse supposer que le « mal » dont souffre Seamus est incurable, confirmant par là même l'impossibilité de faire confiance à un tel narrateur. Une troisième intervention de ce narrateur met derechef le lecteur en garde face aux failles de Seamus dans la conversation qu'échangent le docteur et Mrs Bernard (*BP* 124-126).

Nous avons en définitive affaire à un narrateur externe qui sert de mise en garde au lecteur. Pourtant, ce narrateur est tout autant faillible et manipulateur. Tout d'abord, il intervient uniquement pour souligner l'instabilité de Seamus, ce qui révèle la subjectivité manipulatrice de ces interventions choisies. De plus, si l'on suit l'évolution du dédoublement de Seamus, l'épiphanie qui survient lors de sa rencontre avec Shan est censée marquer la réunification de Seamus avec lui-même et la voix de Shan est supposée se taire suite au cri poussé par Seamus (« Shan! » [*BP* 144]). La voix du narrateur hétérodiégétique peut alors s'élever pleinement afin de clore le roman et conclure à la troisième personne du singulier sur les vies de ces deux personnages, à nouveaux séparés.

⁵³⁰ Il ne faut pas oublier que la trouvaille des fragments du journal de Shan a donné lieu à une nouvelle demande de passeport pour Seamus, et que le passeport reflète pour lui la possibilité de créer sa vie.

La circularité de cette construction semble presque trop parfaite. Après avoir déstabilisé les attentes du lecteur, l'avoir amené à questionner jusqu'à la santé mentale de son narrateur « principal » (en termes d'espace dédié à sa voix), le narrateur omniscient opère un retournement de situation à la toute fin du roman. Il nous livre un dernier fragment, appartenant au journal de Shan, dans un chapitre ne comprenant que cette section, ce qui lui confère une place à part et la met en avant. Ce dernier chapitre soulève de nombreuses questions chez le lecteur concernant la fiabilité de ce narrateur : pourquoi conclure sur Shan plutôt que Seamus (si la voix de Shan s'est bel et bien éteinte dans la vie de Seamus) ? Est-ce que le narrateur omniscient n'aurait finalement pas manipulé le récit depuis le début ? Comment savoir si ces mots sont effectivement ceux de Shan, et pas une fois encore ceux de Seamus (qui, comble du dédoublement de personnalité, s'observerait alors à la troisième personne du singulier), ou une simple invention supplémentaire de la part du narrateur ? Le narrateur externe pourrait-il, lui aussi, présenter les mêmes failles que Shan ?

Puisque la construction circulaire du roman⁵³¹ nous invite à revenir à son tout début, le lecteur y retrouve des indices l'aidant à démêler cet enchevêtrement vocal. Seamus énonce clairement que la vue du mot « visas » lui « taquine » l'imagination (« tease my imagination » BP 3⁵³²). Est-ce que finalement les notes que le lecteur découvre tout au long du roman ne seraient pas celles écrites dans le passeport de Seamus, dans ces pages vides qu'il remplit en voyageant avec son imagination plutôt qu'avec son corps ? Auquel cas, le narrateur omniscient serait peut-être, lui aussi, en train de découvrir les pages de ce carnet, qui entremêlent les histoires de ces deux personnages. Ce narrateur se pose alors en chef d'orchestre de cette symphonie, et cherche à brouiller les pistes quant à savoir qui raconte finalement l'histoire de qui, peut-être lui-même dédoublé en ces deux personnages. Ce narrateur-fugueur sert de guide permettant d'unifier ces deux voix à première vue séparées, mais ne donne pas la réponse qui permettrait de retrouver le message originel. À la manière de la fugue, les deux voix de Seamus et Shan sont donc des motifs séparés qui ne fonctionnent que grâce à l'intervention de cette troisième voix unificatrice.

La tension narrative dans ce roman réside donc dans la définition des voix narratives, leur individualité et leur fiabilité. Le narrateur externe de *Birds of Passage* est une entité fuyante qui cherche à se dissimuler mais qui ne peut s'empêcher d'intervenir dans la diégèse.

⁵³¹ Nous reviendrons sur l'analyse de la construction des différents romans dans la sous-partie suivante.

⁵³² « Ses pages vides, marquées du mot VISAS, taquent mon imagination ». Brian Castro. *Les Oiseaux... Op. cit.*, p. 4.

Ce schéma est porté à son paroxysme dans *The Garden Book*, où le narrateur, cherchant à s'effacer aussi, intervient finalement constamment dans le récit des vies qu'il découvre – ou invente.

***The Garden Book* : mise en abyme de l'instance narrative**

La polyphonie narrative présente dans *Birds of Passage* pourrait finalement se résumer à une seule et même voix jouant, mimant, d'autres voix, ce qui est exactement le cas de Norman Shih, chef d'orchestre de cette symphonie polyphonique.

The Garden Book présente par ailleurs une autre similitude avec *Birds of Passage* dès son incipit : le lecteur découvre un récit à la première personne du singulier, ressemblant à un journal intime, même si la date n'est ici pas précisée (on suppose une période contemporaine d'après certains détails relevés dans le prologue). La structure du roman diffère pourtant de celle de *Birds of Passage* par la suite. Bien que le chapitre suivant, intitulé « Darcy », s'ouvre également sur le même mode de présentation (cette fois-ci daté) et laisse à penser que nous allons suivre ces deux voix en parallèle à travers les chapitres, le paratexte⁵³³ laisse présager autre chose.

Dans l'épître de *Birds of Passage*, la table des matières indique l'évolution thématique du roman⁵³⁴. Dans *The Garden Book*, il semble indiquer que chaque chapitre concernera un personnage, avant de « revenir » au commencement (« Returning ») dans le chapitre cinq. Ces indications ne sont en fait pas aussi utiles qu'on pourrait le supposer, car la dissociation en chapitres ne propose pas un changement d'instance narrative ou de

⁵³³ Nous définirons le paratexte en nous appuyant sur les travaux de Gérard Genette : le texte littéraire est accompagné de « productions » qui « l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre ». Le paratexte est par ailleurs sous-divisé en deux catégories qui dépendent de l'« emplacement » de celui-ci par rapport au texte : le « péri-texte » se situe « autour du texte, dans l'espace même du volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes » ; l'« épître » quant à lui se situe « à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes et autres) ». Nous pouvons encore distinguer le paratexte éditorial (qui est par exemple composé du choix de la couverture) du paratexte auctorial (qui correspond à tout ce qui est sous la responsabilité de l'auteur). C'est ce dernier qui nous intéressera ici. Nous avons déjà amplement utilisé l'épître dans notre première partie et nous concentrerons ici sur l'épître (auctorial). Gérard Genette. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987, pp. 7-70.

⁵³⁴ Et nous reviendrons plus en détail sur l'étude du motif du voyage lors de notre analyse de la construction du roman.

focalisation, mais seulement un changement de focalisation thématique. Ce truchement ne manque pas d'être souligné par Ingrid Wassenar :

Working out the plot moves makes you dizzy. The novel is divided into sections bearing the names of the four main protagonists and it looks as though there is a nice linear story, based on the neatly divided perspectives of the central characters. But almost immediately fresh voices begin to come and go within each section. The narration shifts constantly between first, second and third person voices, and past and present tenses. It is often hard to remember who is speaking⁵³⁵.

Chaque chapitre est en fait constitué de bribes de voix provenant de chacun des personnages, ainsi que du personnage-narrateur qui encadre ces voix, Norman Shih.

Une première lecture du roman ne permet pas de relever tous les éléments qui prouvent que Norman est en fait en train de collecter, non pas simplement des « lettres, cartes postales, registres, vieux livres » (« Letters, postcards, ledgers, old paperbacks » *GB* 7) quelconques trouvés un peu partout (« archives, antiquarian booksellers, junk shops, guest house libraries, book barns » [*GB* 141]), mais ceux-là précisément qui concernent la vie des personnages que l'on découvre au long des chapitres. Il nourrit en fait son propre journal de fragments censés être des extraits authentiques des matériaux qu'il retrouve les concernant. Nous pouvons par exemple citer la reproduction de la couverture du recueil de poèmes de Swan (*GB* 257) ou encore celle d'une carte postale qui lui est adressée (*GB* 307), une entrée du « Who's Who » de 1938 (*GB* 170) retraçant le parcours de Jasper Zenlin, une référence à un article publié dans le quotidien australien *The Age* le 25 février 1952 (*GB* 313). Ces éléments cherchent à attester de l'authenticité des faits que Norman relate. Ils permettent de légitimer son entreprise de reconstruction du passé et visent à s'assurer l'adhésion et la confiance du lecteur. Dans un souci de véracité, Norman va même jusqu'à citer en note en bas de la page 237 la référence de ses sources sous forme normée, comme un travail de recherche universitaire le demanderait. L'alternance des voix, passant d'un narrateur hétérodiégétique (en la personne de Norman) à des narrateurs homodiégétiques s'exprimant à la première personne semble confirmer que Norman cite des extraits de journaux intimes – dont les entrées sont parfois datées, et les personnages attestent parfois de cet exercice de prise de notes de leur vie : « Josip Gimpel told me a wall had collapsed in a New York street. [...] He was insistent on it being a major event. I'm marking it down here, just in case it is » (*GB* 67). D'ailleurs, c'est à ce moment-là que, lors d'une première lecture, le lecteur attentif commence

⁵³⁵ Ingrid Wassenar, « Toccata and Fugue in a Postmodern Key ». *Op. cit.*, n. pag.

à soupçonner le fait que le collecteur rencontré au début du roman est peut-être en fait cette voix narrative qui intervient entre les fragments de journal.

Le travail de Norman pourrait jusqu'ici sembler une simple entreprise visant à reconstituer la vie de ces personnages morts. Pourtant des indices nous laissent supposer que son discours est bien plus qu'un rapport d'informations neutre.

Un écart entre subjectivité et objectivité se fait tout d'abord déceler dans les conversations rapportées. Nous entendons dans ces passages la voix de Norman, qui essaie de combler les trous que le passé a créés. En effet, malgré l'aspect tout à fait plausible de ces dialogues, il n'en est pas moins fort peu probable que les personnages aient pu noter ou retranscrire l'intégralité de leurs conversations dans leur journal intime. Même doté d'une grande mémoire, la retranscription *a posteriori* nécessite déjà l'intervention de l'imagination à travers la mémoire⁵³⁶. Ces dialogues manquent donc inévitablement de véracité. Un problème est alors mis à jour : rien ne peut garantir que Norman n'est pas en train d'inventer la vie de chaque personnage au gré de ses envies et de ses inspirations. Tout comme Seamus, nous avons ici affaire à un narrateur à qui on ne peut pas faire confiance en termes d'authenticité – situation paradoxale étant donné le grand soin qu'il met à collecter des testaments authentiques de la vie de ces personnages. Les preuves dont il agrmente ses travaux ne sont peut-être pas fiables elles-mêmes. Norman cite d'ailleurs un grand nombre de poèmes (GB 126, 132, 142, 152, 163, 223, 234, 237-238, 242-243, 247, 249, 270-271, 271-272)⁵³⁷ sans jamais donner de référence, contrairement aux autres documents pour lesquels il prend grand soin de spécifier ses sources. Ce manque de précision soulève une question cruciale : s'agit-il bien des poèmes de Swan ? Rien ne prouve que ce soit le cas, et le lecteur peut même supposer que Norman en invente certains – et pourquoi pas tous – étant donné que celui des pages 242-243 est balisé comme tel : « I fold these white paper naptkins into swans. Waiter, can I have a pencil? / *Sweet lady of verses so divine, / Who are you really in the darkness?* » (GB 242-243). Nous pourrions aussi lui attribuer le poème page 163 qui répond à la question « *Who was Mother?* ». La fiabilité de Norman est donc lacunaire, élément qui se retrouve dans sa qualité de narrateur.

À la fois narrateur omniscient, qui peut lire les pensées des personnages pour mieux nous les livrer, Norman donne toutefois l'impression de faire semblant de découvrir les

⁵³⁶ L'importance de la mémoire sera développée dans la sous-partie suivante.

⁵³⁷ Nous omettons volontairement les poèmes pages 197-198, 209 et 234-235, car ils traitent des versions traduites par Jasper. Nous reviendrons sur ces poèmes dans la sous-partie consacrée à la traduction.

personnages au fur et à mesure que le récit avance, tout en se permettant de commenter, d'intervenir dans la vie de ses sujets d'observation. Nous avons, par exemple, accès à son travail d'enquête : « That last line... There are probably at least two clues here » (GB 111). Norman oscille alors entre enquêteur et fabulateur, avouant par instants déduire, créer des ponts entre les divers fragments qu'il possède : « Outside my office window, a jet creases the sky with condensation trails while Swan's entry for this day fades into bluish patches of ink. In the margin near the spine she's teasingly pressed a small blank leaf. The gaps in these notes invite my participation. What does Darcy say? / Darcy – Well, well, well... » (GB 98-99). Cette citation confirme notre intuition que les discours sont parfois inventés, et d'autres passages soulignent que son travail d'enquête est voué à l'incomplétude : « At this point there is another *gap in the material*. It is *not clear* how or whether their marriage resumed any kind of harmony » (GB 140 ; nous soulignons) ou encore « The *evidence* is not conclusive » (GB 233 ; nous soulignons). Finalement, Norman dit au sujet de Jasper : « Interpretation had given way to invention » (GB 240) ; mais ne parle-t-il pas aussi pour lui-même ?

De ce fait, le changement même de voix entre Darcy et Swan se révèle artificiel. L'alternance entre ces deux personnages aurait pu permettre d'approcher les événements à travers deux points de vue différents afin de nous laisser la possibilité de nous forger un avis par nous-mêmes⁵³⁸. Ce processus est pourtant brouillé par le foisonnement de changements de points de vue, souvent difficiles à suivre. La différence entre les « I » et les « he » n'est pas toujours évidente, et certaines voix que l'on pense appartenir à tel ou tel personnage nous apparaissent comme dissonantes. Par exemple, la voix de Norman semble se mêler à celle de Darcy dans le chaos du combat mené à Bougainville, alternant les « I » et les « he/they » sans séparation : « he knew all would change. Only four of us left » (GB 295). Le changement de perspective permet ainsi de brouiller les pistes là où précisément il aurait dû permettre de faire avancer l'enquête. À vouloir conserver une rigueur dans la recherche d'authenticité, l'accès à l'information est complexifiée et tend à entremêler les voix. Norman manipule alors les éléments auxquels nous avons accès en nous livrant son journal d'enquête, qui tâtonne entre

⁵³⁸ Ce qui n'est pas toujours simple, si l'on pense par exemple au personnage de Swan. Marilynne Brun nous rappelle que, selon si l'on suit les dires de Darcy ou ceux de Swan, cette dernière est présentée de manière totalement différente. Brun prend l'exemple d'un passage où Swan porte une robe qu'elle a fabriquée elle-même d'après un modèle à la mode parisienne, que Darcy décrit comme étant « a black and strapless translucent dress which would have had us kicked out of any decent restaurant » (GB 110) : « Swan is, therefore, double in *The Garden Book* : her own accounts reveal a deep sensitivity, sophistication, and sense of propriety, while Darcy's narration creates around her the image of a provocative, exuberant, lurid lunatic ». Marilynne Brun. « Literary Doubles and Colonial Subjectivity: Brian Castro's *The Garden Book* ». *Op. cit.*, p. 60. Au lecteur de déterminer ce qu'il pense de Swan, qui échappe toujours plus loin à nos tentatives de catégorisation.

les indices trouvés et ses suppositions (« So we can only imagine » [GB 262], « She must have wondered » [GB 304], « I think... » [GB 305] etc.). Le paradoxe réside dans le fait que Norman cherche à s'effacer, mais que c'est finalement ce faisant que sa présence transparait : « Why do I want to reveal, when my whole nature cautions against it? Concealment is so much better » (GB 253). Il pourrait préférer la citation intégrale plutôt que de servir d'intermédiaire, comme lorsqu'il dit : « he writes in his notes » (GB 179) alors qu'il pourrait citer les notes de Jasper directement. L'élément révélateur de la grande fabulation que constitue ce récit se trouve au niveau du changement qui s'opère à la page 98 du roman. À partir de ce moment, Norman utilise des sous-titres pour encadrer les voix des autres personnages : « The gaps in these notes invite my participation. What does Darcy say ? » (GB 98). Tout ce qui suit cette page est alors exclusivement inventé par Norman ; que la parole soit donnée aux autres personnages ou que les mots soient prononcés par Shih, le contenu renvoie en fait à la même source : l'imaginaire de Norman. Ce dernier est alors bien loin de pouvoir – ou même de vouloir – disparaître. Reprenons alors une citation déjà proposée, cette fois-ci dans son intégralité : « Interpretation had given way to invention and narcissism » (GB 240). Narcissisme de la part de Norman ? Ou simple besoin de prendre part – à sa manière – à la vie de sa mère *a posteriori* ? La question restera en suspens, bien vite compliquée par un dernier élément de déstabilisation.

Le dernier élément générateur d'instabilité narrative se trouve dans la partie intitulée « Shih » qui comporte une sous-division nommée « Norman » (GB 284), une fois encore à la fin du roman : aurait-on en fait affaire à un narrateur hétérodiégétique, qui relaterait la vie de Norman collectant les informations des autres ? Si tel est le cas, un niveau de diégèse supplémentaire apparaît, dans lequel ce nouveau narrateur lirait le journal de Norman contenant les informations concernant Swan et les autres personnages – ce qui justifierait les différentes voix relevées dans le roman. Les interventions antérieures à cette sous-partie pourraient de surcroît être des inventions de ce nouveau narrateur et non pas des témoignages de Norman – le seul passage réellement attribué à Norman étant alors celui indiqué comme tel page 284. Toutes les voix sont alors entremêlées, déstabilisant les frontières entre les pensées des personnages et les entités narratrices. Une fois encore, un narrateur omniscient semble imiter les voix des personnages qu'il met en scène, eux-mêmes imitant celles d'autres personnages. Cette mise en abyme de l'instance narrative ne manque pas de déstabiliser les repères de lecture, créant des narrateurs qui fuient toujours un peu plus loin lorsqu'il s'agit de les définir. Ce procédé d'imitation est, comme nous venons de le voir, central à l'esthétique de

Birds of Passage et *After China*. Cependant, c'est dans *The Bath Fugues* qu'il trouve son apogée, comme nous allons l'analyser maintenant.

***The Bath Fugues* : le narrateur-fugueur**

La construction de *The Bath Fugues* pourrait sembler identique aux autres romans à l'ouverture du livre, l'épître étant composé d'une table des matières annonçant trois chapitres. Ces titres indiquent en fait des parties qui, contrairement aux attentes d'unité du roman, peuvent être prises séparément. Ces trois « histoires » sont présentées par trois narrateurs différents sous trois points de vue différents, à la fois séparés et complémentaires. Cette apparente dissociation est déroutante, mais c'est surtout l'incohérence des voix narratives qui est source de déstabilisation.

Le premier chapitre, « Beckett's Bicycle », est narré à la première personne du singulier par un narrateur qui se présente sous le nom de Jason Redvers. La première page laisse présumer que nous avons affaire à une autobiographie, supposition rapidement mise en doute par le contenu des propos de Jason. Les deux premières sections⁵³⁹ racontent des souvenirs liés à la mort de Walter Gottlieb, mais la troisième commence par mentionner Montaigne avant d'interpeller notre crédulité : parlant de sa troisième femme qui est psychanalyste, Jason nous fait part de sa « psychose légère » (« mild psychosis » *BF* 26) qui opère un trouble dans sa relation au réel (*BF* 25) et l'amène à fuguer à bicyclette, avant de nous offrir un aperçu de ses hallucinations (il rencontre Napoléon et Hannibal, traverse la Russie et Hanoi). Montaigne réapparaît à la quatrième section, entremêlement qui soulève une question chez un lecteur circonspect : non plus autobiographique, le récit de Jason n'est-il pas un amalgame d'histoires inventées, qui, de par leurs références au « réel », viseraient à troubler la limite entre réel et imaginaire ? À ce sujet, il ne narre pas simplement ses histoires, mais emploie des termes comme « je les vois » (« I see them » [*BF* 27]), soumettant en lumière qu'il fabrique des projections. Aurait-il ce que l'on pourrait appelé des « visions » ? Ceci ne manque pas de soulever un paradoxe dans son cas, puisqu'on sait qu'il a des problèmes de vue et ne voit pas sur les côtés (*BF* 59). On peut ainsi supposer que ces fabulations naîtraient dans les zones noires de son champ de vision, tels des espaces de

⁵³⁹ Nous appellerons sections les sous parties numérotées qui composent les différents chapitres, au nombre de trente pour chacun d'entre elles. Nous reviendrons d'ailleurs sur la signification de ce nombre plus tard.

création offerts à son imaginaire. Sa propre histoire, qui maintient les différents récits qui la composent dans un semblant de cohérence, se projette sur celle de Montaigne – à moins que ce ne soit l'inverse ? Le doute se révèle, paradoxalement, être la seule certitude que nous puissions avoir : « We will never know » (*BF* 29). Jason associe sa vie à celle des autres, pratique qui trouve écho dans son métier de faussaire, qui comporte deux spécialités : contrefaire des peintures réputées et peindre sur les toiles d'artistes célèbres. Ces deux pratiques sont à l'image de son entreprise de récit de sa vie : il imite les autres lors de ses fugues pathologiques tout en mêlant sa propre vie à celle d'autrui – et vice versa. Le degré d'authenticité est, dans ces conditions, bien difficile à déceler et même un spécialiste de la contrefaçon n'arriverait pas à retrouver l'original dans son intégralité.

Il est presque impossible de démêler le vrai du faux dans les propos de Jason, qui enchevêtre sa vie, celles des autres et ses inventions. La sixième section semble confirmer que Jason a perdu toute notion du réel lorsqu'il pose la question « Où étais-je ? À quelle époque ? » (« Where was I ? In what era ? » [*BF* 31]). Lieux et époques se confondent, et la narration embrouille le lecteur, même lorsque des éléments sont donnés afin d'aider à trouver un sens – une signification aussi bien qu'un ordre – à tout cela.

En effet, de faux indices sont semés afin de nous faire croire que l'on a réussi à épingleur ce faussaire. La septième section semble livrer un élément qui permette d'éclaircir la situation : Jason a eu un accident de bicyclette et est étendu dans un fossé. Ayant perdu connaissance (*BF* 40), l'apparente désorganisation de ses souvenirs et pensées plus ou moins fantasques serait alors justifiée. La construction accidentée de ses paroles ferait alors écho à son état désorienté : « That was my first thought, upon regaining consciousness in that cold creek bed somewhere off Putty Road [...] I felt disoriented » (*BF* 39). Le lecteur est tout autant déconcerté mais peut s'attendre à ce que les choses rentrent dans l'ordre. Pourtant, la suite garde son caractère décousu, attestant d'une réelle volonté de fragmentation – ou d'une réelle pathologie.

Cette supercherie qui entoure le narrateur transparaît, d'autre part, dans la manière dont, tout au long du récit, le lecteur se retrouve dans une position où il est censé découvrir quel est le co-énonciateur auquel s'adresse Jason. Au commencement du récit, plusieurs indices nous indiquaient que Jason racontait son histoire (et des histoires) à Gottlieb (*BF* 5 et 73-74), mais le lecteur attentif n'aura pas manqué de relever un élément important : Walter est en fait mort quand l'histoire commence, ce qui fait plutôt correspondre son histoire à une réminiscence du passé. La deuxième supposition intervient après son accident de vélo,

lorsqu'on suppose cette fois qu'en toute logique Jason s'adresse en fait à Fabiana, qui l'a recueilli après sa chute, comme le montrent les interventions de cette dernière dans le récit de Jason : « What do you mean ? » (BF 78). Nous pouvons en conclure que la même construction que *After China* serait ici à l'œuvre, Jason mêlant sa vie, ses souvenirs et ses inventions dans une narration visant cette fois-ci, non pas à retarder la mort de son interlocutrice, mais sa propre mort (puisqu'il ne lui reste plus longtemps à vivre [BF 96]). Pourtant, le narrateur contrecarre ce schéma et intègre bientôt Fabiana à son récit, faisant d'elle un personnage et non plus un sujet à part entière (par exemple dans les nombreuses phrases qui soulignent le fait que Fabiana vit indépendamment de Jason comme « I do not visit Fabiana very often » [BF 81]), « I do not see Fabiana very often » [BF 83, 95]). Finalement, si l'on s'efforce de remettre tous les éléments de ce puzzle dans l'ordre, on comprend que Jason écrit son histoire de manière fragmentée et fragmentaire sans réel destinataire⁵⁴⁰. La déstabilisation narrative opère sur le pacte autobiographique qui est ici rompu, car le récit de la vie de Jason se transforme en un palais des glaces, où son visage se réfléchit sur celui des autres figures qu'il intègre à son récit : « Now, nearing the age of fifty-five, I, Jason Redvers, specialised in cataloguing the lives of others » (BF 4). Il faut donc se contenter de ces apartés et descriptions d'autres vies à défaut d'une réelle autobiographie.

Bien entendu, le brouillage des voix narratives ne s'arrête pas là une fois encore, et entre en jeu un narrateur extradiégétique. Cette nouvelle voix pourrait d'ailleurs passer inaperçue, car elle n'intervient qu'une seule fois, à la moitié de « Beckett's Bicycle ». Un narrateur externe intervient sur une section courte de huit lignes, reprise immédiatement après à travers le point de vue de Jason :

They are sitting by the fire in her house. The wood that Redvers had brought in for the hearth had been placed in a tin tub [...]. The dogs are aroused and they soon begin to growl and are suddenly at the door; someone at the front gate. The postman, Fabiana says, on his late rounds. He rides a bicycle too.
We are sitting by the ticking fire in her house. The postman had just called (BF 87-88).

Pourquoi faire intervenir cette voix ? L'intérêt ne semble pas résider dans le contenu lui-même, étant donné que Jason reprend les mêmes informations immédiatement après. Cette voix a donc pour fonction de déstabiliser la narration jusqu'alors faite par la seule voix de

⁵⁴⁰ On peut bien entendu souligner que même dans l'écriture d'un journal intime, l'écrivain a toujours en tête un destinataire, aussi vague soit-il. Toutefois, nous entendons ici que Redvers ne destine pas son écrit à un quelconque personnage contenu dans cette première partie du récit.

Jason. Avons-nous bien affaire à l'histoire de Jason ? Est-elle finalement racontée par une tierce personne ? Auquel cas, en plus de la non-fiabilité de Jason, c'est désormais celle de ce narrateur qui s'y ajoute, rendant ce récit hautement suspect. Le narrateur serait-il un fugueur projetant sa vie à travers celle d'un Jason qu'il inventerait ? Ou bien, Jason parviendrait-il à se dissocier de lui-même en fuyant une fois encore dans une autre peau ?

Nous avons donc affaire à un « casse-tête chinois »⁵⁴¹ composé de divers niveaux de narrations, qui ne pourrait être résolue qu'en prenant en compte les deux autres « chapitres/nouvelles » du roman.

La seconde partie du livre, « Walter's Brief », est elle aussi narrée à la première personne du singulier et met en place un pacte de lecture autobiographique (« Sunday, *Coimbra, Portugal*. The slow drip of a Sunday complaint on the fourteenth day of January 1894 » [BF 155]). Contrairement à « Walter's Brief », on comprend que ce « je » est un autre⁵⁴². Nous sommes en présence d'un extrait du journal de Camilo Conceição, grand-père supposé de Jason. Bien vite, la narration change et passe à la troisième personne du singulier, introduisant un narrateur externe. Cette nouvelle voix rappelle celle de Norman dans sa construction, puisqu'elle narre l'histoire de Camilo avec la même propension à inventer, tout en installant un cadre propice à faire croire au lecteur que les témoignages qui parsèment le récit sont authentiques. La plupart des sections sont en effet séparées en deux parties, une première énoncée à la troisième personne, une seconde par la voix prêtée à Conceição, introduite par un sous-titre thématique (par exemple « Church » [BF 158], « Sunday, Again » [BF 165], « Ocean » [BF 168] etc.). Le mélange des voix pourrait s'arrêter là si n'entraient en jeu les voix de Julia Grace et Anna Ångström. Il faut, comme à l'accoutumé, faire preuve de patience avant de pouvoir remettre les informations dans l'ordre et comprendre qu'il s'agit en

⁵⁴¹ Nous faisons ici référence à la version anglaise de ce terme, « Chinese boxes », qui reflète l'idée d'imbrication de différents niveaux de compréhension. Il serait presque plus adéquat de parler d'une construction en « poupées russes », mais nous perdriions alors la référence à la Chine que le terme anglais contient.

⁵⁴² Nous faisons ici un emprunt à la lettre de Rimbaud, dite « du voyant », écrite à Georges Izambard le 13 mai 1871 (nous préférons cette première lettre à la suivante adressée à Paul Demeny le 15 mai 1871), dans laquelle le poète affirme : « Je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. [...] C'est faux de dire : Je pense, on devrait dire On me pense. – Pardon du jeu de mots – Je est un autre ». Cette citation fait écho à ce que nous avons esquissé dans la partie précédente, où le « je » est autre par les regards extérieurs, et devient « il » en passant de sujet à objet. Les personnages sont donc fuyants, sans cesse différents. Ici, ce sont les narrateurs qui sont multiples et fuyants, à la fois sujets et objets. Cette citation nous interpelle aussi pour sa référence au dérèglement des sens et à l'impossibilité de tout comprendre qui se retrouvent dans les romans de Castro, où le « je » est bien autre, et le « jeu » de l'auteur se rapproche de celui énoncé par Rimbaud. Arthur Rimbaud. « Lettre à George Izambard ». *Œuvres et lettres 1868-1875*. Paris : Gallimard, 2009, p. 340.

fait de deux artistes que Conceição rencontre à Macau. Leurs interventions directes sont principalement des extraits de lettres échangées (entre elles [BF 178] ou envoyées à leurs familles [BF 230-231]) et de leurs journaux intimes respectifs (celui de Julia est copieusement cité, celui d'Anna en une seule occurrence [BF 29-30]). Le narrateur nous apprend encore que ces documents sont en fait collectés par Camilo lui-même (BF 189).

Le narrateur hétérodiégétique (du moins externe à cette diégèse) imite le processus de collecte que fait Camilo, puisque lui-même semble chercher à rassembler les éléments de la vie de Conceição, tout en parsemant des éléments qui explicitent clairement au lecteur qu'il s'agit effectivement d'une enquête. Citons à cet effet « if you look at the photos, you will see he has been playacting all along » (BF 197), « At this point the documents reveal nothing » (BF 199), ou encore « There are not personal notes or poems which register his reactions » (BF 224). L'incertitude porte sur le fait que rien ne nous garantit que le narrateur n'invente pas la vie de chacun de ces personnages, fiction retranchée derrière des airs de véracité. Les passages censés rapporter les paroles de Camilo seraient alors de pures inventions, comme le laisse supposer un détail troublant à la page 200. L'une des entrées sous-titrées associée aux paroles de Conceição paraît être prononcée par la voix de Fernando Pessoa, rencontré à Lisbonne. Sachant que Camilo a une propension à s'identifier à d'autres poètes, ce fragment propose deux interprétations possibles. La première serait que Camilo a bien retrouvé l'entrée du journal de Pessoa et a noté dans son propre journal le passage concernant sa rencontre avec ce dernier. La seconde serait que Camilo s'identifie dans un de ces moments de fugue à Pessoa, qu'il imagine rencontrer et dialoguer – donc dialogue avec lui-même (ou plutôt un double de lui-même). Autre interprétation possible : le narrateur, qui essaie de relater la vie de Conceição, utiliserait le journal de Pessoa qu'il aurait déniché quelque part, afin de combler les lacunes de ses sources primaires (rappelons que dans cette même section seize, le narrateur souligne d'emblée : « At this point the documents reveal nothing » [BF 199]). Une dernière interprétation encore consisterait à en conclure qu'au final, le narrateur inventerait tout, se faisant passer pour ces différents personnages, imitant leurs voix et falsifiant leurs écrits. Narrateur-fugueur, une fois encore ? Tout porterait à le croire, étant donné que Camilo a logiquement pu récupérer les lettres d'Anna et Julia, puisque cette dernière les perd lors de son arrivée à Macau (BF 232), mais ces extraits de lettres interviennent bien avant que les deux femmes traversent la vie de Conceição. Ainsi, le narrateur s'identifie à Camilo Conceição, dont il invente la vie à un degré de fictionnalisation que le lecteur ne peut identifier.

Qui est donc ce narrateur externe ? Pourquoi fuguer dans cette direction – dans ces vies ? La dernière partie de « Walter's Brief » laisse supposer qu'il s'agit de Gottlieb⁵⁴³, qui explique :

I, Walter Gottlieb [...] Had I not interrogated Redvers, absorbed his memory, found out all I could in order to glimpse at the palimpsest of Conceição? Had Redvers knowingly lied and I blindly followed, or had he lied blindly and I followed knowingly? Have I not mined Conceição's archive to discourage future fabulators? [...] Please be assured I have staked my life on my credibility and my research. Conceição has been my life obsession. His descendants, save for one, are dead or untraceable (BF 256).

Walter nous livre ici en toute logique la clé de lecture de cette partie, clé qui ne manquera pas de souligner le caractère inauthentique de ce témoignage de la vie de Conceição. D'ailleurs, s'il a parié sa vie sur la crédibilité de sa recherche, Walter ne peut, lui, se targuer d'être réellement crédible – et il n'est d'ailleurs plus vivant dès le début du roman. Son obsession pour le poète fait écho aux fugues de Jason et rien ne permet réellement de les différencier. La dernière partie du roman confirme d'ailleurs que, non seulement Gottlieb est un fugueur (BF 286), mais encore que toutes ces histoires de vie sont de simples fabulations.

La dernière partie de *The Bath Fugues* clôt ces variations narratives en reconstituant les lacunes des récits passés. « Sarraute's Surgery » commence par une voix qui s'inscrit sur la page en italique. Ce narrateur s'exprimant à la première personne du singulier ne se présente pas. Pourtant, le fait de dire « je » implique qu'il se positionne en tant que personne, malgré son aspect fantomatique :

Le Nom [*sic*] propre fonctionne comme le champ d'aimantation des sèmes ; renvoyant virtuellement à un corps, il entraîne la configuration sémique dans un temps évolutif (biographique). En principe, celui qui dit je n'a pas de nom [...] ; mais en fait, *je* devient tout de suite un nom, son nom. Dans le récit (et dans bien des conversations), *je* n'est plus un pronom, c'est un nom, le meilleur des noms ; dire *je*, c'est inmanquablement s'attribuer des signifiés⁵⁴⁴.

Cette entité a donc beau ne pas être nommée, elle n'en est pas moins centrale, et renvoie finalement à un réseau de supposition quant à son identité. Son nom de famille seulement ne sera dévoilé qu'à la fin du roman, sans aucune garantie de véracité : Graves (BF 348). Ce

⁵⁴³ Nous emploierons le terme « supposer » pour l'instant, puisque la troisième partie nous livre la possibilité qu'il en soit autrement.

⁵⁴⁴ Roland Barthes. *S/Z. Op. cit.*, p. 71.

personnage intrigant est, de par son nom de famille, une figure fantomatique, incarnation parfaite du narrateur fugeur. Il commence son récit au passé et passe soudainement au présent : « Not much recollection, but I'll try it in the present, so I can go in and out » (BF 262). Qu'entend-il par « go in and out »? Entrer et sortir des lieux de manière imperceptible, voire fugitive, semble être sa spécialité ; mais c'est aussi, et surtout, avec la vie des gens qu'il fait de même, les suivant comme leurs ombres : « I shadow Doctor Sarraute. My "I" hides in the shadow cast by hers » (BF 331). Il file Judith, s'immisce dans sa vie à travers ce qu'elle a de plus intime peut-être : son carnet. La suite est donc narrée à la première personne, mais cette fois-ci c'est la voix de Judith Sarraute que nous entendons, balisée comme relatant ses mots exacts puisque le narrateur cite ce qu'il lit du journal (« *From the journal of Doctor Judith Sarraute* » [BF 264]). Ce narrateur se pose comme figure d'auteur (de son propre récit) et de lecteur. En tant qu'auteur, Graves semble proposer une transcription bien plus authentique des mots de Judith que les autres narrateurs avant lui, laissant place à la voix de Judith et se tenant dans son ombre comme la citation le laisse suggérer. Il convient toutefois de questionner la confiance qui peut être accordée à un tel personnage qui semble de toute évidence passé maître dans l'art de la supercherie, et supposer qu'il n'est peut-être pas honnête dans son récit.

Un écart majeur entre ce cadre apparemment stable et l'imbroglio de voix transparaît dans lesdits extraits du journal de Judith quand le Dr Sarraute mentionne apercevoir le « drifter »⁵⁴⁵ : « There's that pale drifter again. I've seen him lifting the tips from tables. He thinks he's not being observed » (BF 287). Ces deux narrateurs seraient alors des voix dissociées et non pas reliées par la lecture du carnet – à moins que Judith n'ait accès au carnet de Graves ? Mais aucun indice ne le laisse présumer. On peut à ce stade affirmer que Judith occupe une place de narratrice homodiégétique à part entière. Et son rôle n'est pas des moindres dans l'économie générale du roman : c'est finalement elle qui semble avoir collecté toutes les pièces formant les deux parties précédentes en sa qualité de docteur et de psychologue/psychanalyste. Son nom de famille s'y prête, elle-même soulignant qu'il renvoie à un « sarrau » (« *sarrotus* » [BF 271]). Cette tunique ou blouse, évoquant son métier de médecin, est en fait associé à un habit de prêtre (BF 271), ce qui la rend apte à recevoir les confessions des gens autour d'elle. Sarraute traite – en tant que praticienne et narratrice – tous

⁵⁴⁵ Le terme « drifter » pose un problème de traduction. On ne peut simplement le nommer le « vagabond ». À la fois flâneur, le « drifter » est aussi à la dérive, et semble presque traquer Judith. Il est alors un personnage sans point d'ancrage, sans références aucunes – une sorte de figure fantomatique qui hante le roman.

les personnages du premier récit, étant la seule à posséder toutes les informations les concernant et les reliant. Elle est effectivement une narratrice qui a accès à des sources primaires de premier choix : Blixen lui a confié les carnets de son père Walter (*BF* 295) en plus de se confier à elle, comme l'a fait Marie de Nerval avant elle (*BF* 275-6) et Jason (*BF* 313), elle possède, d'autre part, les carnets de Fabiana (*BF* 277), les lettres de Julia Grace (*BF* 301). Le puzzle prend forme : « how Redvers' book came out just before Gottlieb's novel... the former consisting of allegories of the master stealing from the student, the professor filching stories from the acolyte. It tarnished a good novel [...] the plague of plagiarism » (*BF* 287). La première partie du roman serait en fait le journal de Redvers, en lien avec l'ouvrage qu'il publie intitulé « *Brief Lives (II)* »⁵⁴⁶ dans lequel il fustige la légitimité de Walter à publier la biographie de Camilo Conceição, alors deuxième partie du roman⁵⁴⁷. Judith Sarraute fonctionnerait au final comme une « méta-collectrice » qui enregistre, note, collecte, les vies des autres – à la manière de Jason. Son œuvre générale pourrait d'ailleurs s'intituler *Brief Lives*, enquête générale sur la vie de Walter et de Jason, leurs œuvres et leur postérité.

Pourtant, Judith n'est pas, elle non plus, une narratrice fiable. Elle utilise une part de son imagination pour remplir les lacunes de ces témoignages « You can imagine him » (*BF* 278). Bien qu'un extrait du journal de Walter nous soit livré tel quel (*BF* 283-4), elle ne cite pas directement Fabiana, par exemple, mais rapporte ce que cette dernière dit (*BF* 278), tout comme Norman. Elle tait aussi des secrets qu'elle a lus (*BF* 280). D'autres questions s'élèvent alors. Pourquoi citer Walter et non pas Fabiana alors qu'elle est en possession des carnets d'eux deux ? Pourquoi avoir deux narrateurs homodiégétiques dont les récits s'entrecroisent avant de se séparer à la fin du roman ? Et encore, qui était la voix hétérodiégétique entendue dans « Beckett's Bicycle » ? Était-ce celle de Judith ? Mais, dans ce cas, pourquoi ne pas être intervenu dans la seconde partie, sachant qu'il est plus probable qu'elle ait simplement lu l'écrit de Redvers et celui de Gottlieb ? Dans ce jeu des

⁵⁴⁶ Nous aurions pu supposer que Beckett's Bicycle correspondait à *Brief Lives (II)*, mais Judith présente cet ouvrage de la sorte : « that chapter in *Brief Lives (II)*, where, without any need for allegory or subterfuge, he outlined the venal motives of his friend Walter Gottlieb » (*BF* 312). « Beckett's Bicycle » n'est pas le chapitre en question et les références à cette trahison sont disséminées dans le corps du récit, laissant plutôt penser que : « Beckett's Bicycle » est un journal.

⁵⁴⁷ Le doute quant à savoir qui dit la vérité et si Walter a bel et bien volé l'histoire à Jason reste en suspens, comme le soulignent les points de suspension employés par Judith : « he outlined the venal motives of his friend Walter Gottlieb [...] buying the public belief that he had been let into a secret, when all the time he had been stealing his, Redvers' stories...so Redvers said...adding that he, Redvers, was a descendant of the Portuguese poet Camilo Conceição... » (*BF* 312). Le parallèle entre ces points de suspension souligne d'ailleurs que la filiation entre Redvers et Conceição est elle-même incertaine.

supercheries, deux derniers éléments interviennent pour à la fois conclure et déstabiliser le tout avant la fin du roman.

Les chapitres vingt-huit et vingt-neuf, concernant Judith, sont narrés à la troisième personne du singulier. Qui est cette nouvelle voix qui intervient ? Ou pour reprendre la question qui introduit la dernière section : « And who is asking the question ? » (BF 346). On pourrait penser que c'est finalement Graves qui narrait le tout, puisque c'est à nouveau lui qui prend la parole pour conclure le roman ; avant que n'intervienne le dernier élément perturbateur : un changement d'énonciation s'opère dans le tout dernier paragraphe du roman :

To disappear behind a mask, beneath the surface of things. He slid over the waxed floor and the art students shifted uncomfortably and they looked at one another for they had only felt a slight breeze, as if nought but a ghost had passed between them as he made his "way" towards the exit the bored guard noticed a shadow that had zigzagged (BF 354).

Le narrateur observe désormais Graves de l'extérieur, parlant de lui à la troisième personne. Cet ultime changement dans la relation du narrateur à l'histoire perturbe le lecteur, qui perçoit cette modification comme « infraction à une norme implicite »⁵⁴⁸. Une telle transgression liée au « changement de personne grammaticale pour désigner le même personnage »⁵⁴⁹ fait montre d'une « sorte de pathologie narrative [...] [attestant d'] une idée plus complexe de la "personnalité" »⁵⁵⁰. Ainsi, il est possible de supposer que Graves fugue à la fin du roman et se dissocie de lui-même, s'observant de l'extérieur, ce qui reflète une fois encore d'une forme de « pathologie narrative ». Ou encore, nous pouvons déclarer que cette nouvelle voix appartient à un narrateur hétérodiégétique qui englobe toute la structure narrative du roman, un conteur fugueur, qui s'est dissimulé derrière une multitude de personnages et d'instances narratives.

Chacun des romans présente donc un rapport à la narration complexe où les voix s'entremêlent afin de mettre en avant un métanarrateur orchestrant les récits, ce qui n'est pas sans rappeler la construction de la fugue musicale.

⁵⁴⁸ Gérard Genette. *Figures III. Op. cit.*, pp. 253-254.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, pp. 253-254.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, pp. 253-254.

Synthèse des stratégies communes : la fugue narrative

Ces quatre romans et leurs multiples narrateurs bouleversent l'emploi de la focalisation. Si l'on s'en tient à la division des statuts du narrateur de Genette, un narrateur intradiégétique ne devrait pas avoir accès à une focalisation interne concernant les autres personnages. Ces narrateurs intradiégétiques⁵⁵¹ se veulent à la fois homodiégétiques (voire même autodiégétiques) et hétérodiégétiques. C'est cet écart entre la volonté de se raconter et de raconter les autres qui met en cause la fiabilité des narrateurs. Car à cette fin, tous les narrateurs se projettent dans les consciences et les vies des autres personnages. Le changement constant de narrateur permet d'avoir un panorama complet de focalisations internes, ce qui transmet toute la complexité des personnages, mais qui complexifie aussi la compréhension pour le lecteur. Le problème majeur de l'alternance des voix narratives réside dans le statut des narrateurs, qui ne sont que des fabulateurs de consciences et ne fournissent pas une approche fiable de l'intériorité des personnages. De plus, ces narrateurs ne réussissent pas non plus leur entreprise d'autodiégèse car ils transcrivent leurs vies en écho à celles des autres, voire à travers celles des autres. Le pacte homodiégétique est donc perverti, bouleversé, adapté au caractère fugueur de ces narrateurs.

L'intérêt d'un tel choix de narration est l'impact que cet imbroglio peut avoir sur le lecteur. Ces narrateurs brossent une réalité qui, bien que subjective, est avant tout pluridimensionnelle, dispersée, fragmentée – faisant écho à la fragmentation des personnages. Cette instabilité narrative permet de reconsidérer la stabilité que l'on confère à la « réalité » en soulignant qu'elle n'est qu'une construction mentale faite d'une multitude de points de vue qui ne se recoupent pas toujours. La subjectivité et la multiplicité sont donc les maîtres-mots de cette écriture. De plus, nous avons postulé que le lecteur faisait semblant de croire à l'histoire qui lui est racontée, le temps de la lecture. Mais c'est finalement un processus qui ne finit pas simplement une fois le livre terminé, et peut ainsi agir sur la définition de la réalité que se fait le lecteur. En effet, si l'on reprend l'approche de Stempel, le livre se « constitue en modèle de la réalité »⁵⁵², raison pour laquelle le lecteur actualise à la fois son horizon de sens

⁵⁵¹ Après lecture de ces quatre romans et mise en lumière de la présence de narrateur-fugueur dans les trois autres romans, on pourrait arguer que le narrateur extradiégétique de *After China* pourrait être la voix de You racontant des épisodes de vie avec l'écrivaine, étant donné que la focalisation se concentre sur les moments qu'ils passent ensemble et les détails de son passé qu'elle daigne lui fournir, et rien de plus. Ainsi, rien ne prouve que l'écrivaine ne soit pas fonctionnalisée à travers la voix de You, qui raconterait a posteriori leur histoire. L'aspect fictionnel de l'écrivaine sera traité plus amplement dans la sous-partie suivante.

⁵⁵² Wolf Dieter Stempel. « Aspects génériques de la réception ». *Théories des genres. Op. cit.*, p. 176.

et sa réalité à la lecture du livre. Pour que le roman produise un sens, il doit piocher dans ce qu'il tient pour réel, mais cet échange est mutuel, et ce que constitue la « réalité » du lecteur est elle aussi mise à jour. Le lecteur peut ainsi réfléchir à la conclusion présentée par une telle démarche : la façon dont le réel est constitué de fragments de subjectivités.

Nous avons affaire dans ces quatre romans à des instances narratives différentes mais qui pourtant se recoupent sur de nombreux points. Chaque récit imite le processus de narration en empruntant diverses voix, cherchant à imiter le processus de narration de soi. Les voix présentées composent la structure même de la fugue narrative. Empruntons la métaphore prêtée à la voix de Camilo Conceição concernant la peinture chinoise, en remplaçant le mot « montagnes » par voix : « Like a Bach fugue, the [voices] are piled, one on top of another, as if this multiplicity made them immeasurable and contradictory » (*BF* 182). Parfois contradictoires, souvent complémentaires, les voix qui forment ce réseau de perspectives déstabilisent une narration qui ne connaît pas de linéarité, et qui, en une sorte de parodie de la recherche du sens, produit un chef d'œuvre de fiction, qui, loin d'être laissé à la dérive, reste dirigée par un narrateur extradiégétique.

En effet, comme nous avons essayé de le démontrer, un narrateur extradiégétique nous paraît se cacher derrière les voix de ces divers narrateurs, permettant de former un tout cohérent. Nous avons affaire à ce que Maingueneau appelle un « narrateur-témoin fantomatique », une « sorte de personnage implicite, qui ne serait pas partie prenante dans l'histoire mais resterait à la périphérie »⁵⁵³. Cette figure fantomatique est ce que nous appelons un « narrateur-fugueur », bien qu'il n'ait pas nécessairement besoin d'être un personnage implicite, mais seulement un observateur des autres personnages. L'incarnation de cette figure théorique se retrouve dans le personnage de Graves, qui finalement n'est pas réellement un personnage (il n'a pas de prénom et rien ne semble prouver que son nom réel soit celui-ci), mais sert de miroir à cette figure de narrateur qui nous échappe : il observe les autres et « lit » en eux pour finir par s'éclipser de leurs vies de manière inaperçue. Pour revenir aux statuts du sujet énonciateur de Maingueneau, le narrateur-fugueur est alors l'instance finale qui prend la « responsabilité de l'acte de langage » : le « locuteur ». Les narrateurs intradiégétiques sont avant tout des « sujets parlants », qui, imitant le processus de locution, ne sont que des voix orchestrées par un ensemble. De cette manière, le narrateur-

⁵⁵³ Dominique Maingueneau. *Éléments...* *Op. cit.*, p. 111.

fugueur laisse « le privilège de la fonction narrative »⁵⁵⁴ à chacun des personnages qu'il met en scène, tout en gardant le privilège final de diriger le tout.

Nous pouvons en conclure que les voix des personnages ne sont pas des antécédents, au sens musical du terme, donc des pièces musicales distinctes, mais les conséquents du fragment musical originel que constitue la narration offerte par le narrateur-fugueur. Pour aller plus loin, on pourrait argumenter que s'opère ici un bouleversement supplémentaire, car c'est le processus même de création de la fugue qui se retrouve fugué, dans un procédé de mise en abyme qui fait se fusionner les genres musicaux et littéraires : si la voix du narrateur-fugueur est comprise comme l'antécédent aux voix des personnages narrateurs, elle ne peut toutefois pas être leur *origine* d'un point de vue strictement narratif – puisque les narrateurs-fugueurs ont besoin des récits des autres personnages pour se faire entendre. De conséquents, les voix des personnages narrateurs deviennent à leur tour des antécédents, mais fusionnent toutefois en un antécédent littéraire commun, qui lui-même donne naissance à un conséquent complexe : la voix du narrateur-fugueur. Et le procédé de s'auto-générer tout au long des romans, en une structure cyclique sans cesse répétée, antécédents et conséquents se confondant et se fécondant mutuellement. De cette manière, la structure de la fugue musicale, en tant que perpétuelle fuite en avant, répétitions et variations, est elle-même mise en abyme par l'esthétique de la fugue narrative chez Castro.

On pourrait même avancer qu'en empruntant à cette forme musicale pour construire l'esthétique de ses propres romans, Castro parvient, de par la construction littéraire qu'il leur confère, à explorer de nouveaux horizons qu'offre le genre de la fugue ; il s'affranchit des limites de la fugue musicale car les capacités de citation au sein d'une même œuvre musicale sont, bien que complexes et sujettes à multiples jeux et variations, plus limitées que celles permises par la fiction. En effet, en musique, un conséquent *suit* forcément son antécédent, d'un point de vue tant linéaire (il apparaît fatalement *après* sur la partition) que sur le plan de l'élaboration de la pièce dans son ensemble : il est impossible à la lecture de la partition de savoir qui du conséquent ou de l'antécédent a donné naissance à l'autre lors du processus d'écriture du compositeur. Et, une fois l'œuvre achevée, les conventions qui régissent le genre de la fugue musicale veulent que l'antécédent soit *de facto* – et comme son nom l'indique très exactement – acoustiquement antérieur au conséquent dans l'oreille de l'auditoire. Comme nous venons de le démontrer, il n'en va pas de même pour la fugue littéraire de Castro.

⁵⁵⁴ Gérard Genette. *Figures III. Op. cit.*, p. 254.

L'auteur parvient en somme à renouveler un genre dont les possibilités ont pourtant généralement été considérées comme épuisées par J.-S. Bach dans *L'art de la fugue*.

Cette innovation narrative confère à la narration une instabilité structurelle, qui bouleverse les conventions en alternant imitation, invention et authenticité dans un jeu de piste labyrinthique. Ces narrateurs-maîtres de la fugue se dispersent dans leurs récits, se cachent derrière des voix empruntées ou inventées, pour mieux se montrer par instants aux yeux d'un lecteur incrédule qui ne sait plus discerner le modèle et l'imitation – le vrai du faux. Le narrateur-fugueur déstabilise le récit qui en devient polyphonique.

La compréhension traverse un processus que nous lierons à un extrait de *The Bath Fugues* : « suspended because reiterated, repeated and contrapuntal. That is how the eye reads [...] Perspective is a sentence. “I”; “you” » (BF 351). C'est ainsi que la compréhension est toujours retardée à cause de l'enchevêtrement de ces voix qui se répètent, se taisent, se croisent et s'entremêlent. Le jeu des perspectives faisant alterner les passages de « je » à « tu », « il » ou encore « nous » complexifie la lecture et génère une polyphonie dans laquelle il est parfois difficile d'entendre les voix individuelles. Mais finalement, c'est peut-être aussi là que réside tout l'intérêt de la fugue narrative : entendre la symphonie générale, orchestrée par le narrateur-chef d'orchestre qui dirige la partition.

La polyphonie se fait écho d'un roman à l'autre, mettant en avant un réseau d'imitations qui permet de supposer que nous sommes en présence des variations du thème d'origine sur lequel le narrateur-fugueur se base : le questionnement de la notion d'authenticité.

B. Authenticité et palimpsestes narratifs

Tout « commence » donc par la citation.

Jacques Derrida, *La Dissémination*⁵⁵⁵.

Le principe même de la fugue est construit sur un système de transformations d'un thème d'origine. Mais à force d'altérations, il devient difficile de retrouver l'original. C'est ce que ces quatre romans semblent illustrer, transformant toute entreprise de création en palimpseste.

L'authenticité en question

Les différentes voix narratives semblent vouloir s'inscrire dans une forme d'authenticité du témoignage donné. Que ce soit concernant le récit de leur vie ou de celle des autres, elles emploient diverses stratégies afin d'essayer de convaincre que leur récit est authentique. Pourtant, la faiblesse majeure de cette volonté réside dans le fait que l'outil principal auquel les narrateurs ont recours est fait de papier et d'encre. Journaux intimes, poèmes, carnets, citation d'ouvrages – le matériel écrit est utilisé comme support malgré sa nature inventée, transmise et subjective. De plus, ces narrateurs oscillent entre simple collage (dans le cas de Norman par exemple) et palimpseste total ou partiel – et rien ne permet de savoir si les textes d'origine sont les vrais ou ont été réécrits, transformés, voire totalement inventés. Ces narrateurs ne peuvent donc pas, aussi rigoureux soient-ils, nous offrir un témoignage authentique, et leur tentative se solde par une imitation du processus d'enquête – une simple forme d'invention. Oscillant entre plagiat, citation et invention, la notion d'authenticité est au cœur de la narration et devient même être le point de départ d'une réflexion en filigrane qui dirige ces quatre romans : l'originalité, et par là même l'individualité, est-elle, au bout du compte, possible ?

Il a déjà été démontré que l'authenticité des identités est hautement problématique, avant de souligner que la filiation génétique était involontaire, contrairement à la filiation spirituelle, qui, elle, peut être choisie, permettant d'atteindre un certain degré d'autonomie

⁵⁵⁵ Jacques Derrida. *La Dissémination*. *Op. cit.*, p. 352.

dans la réinvention de soi. C'est ce qu'il se produit chez ces narrateurs, transférant le plagiat autobiographique des personnages au niveau de la structure narrative, formant un réseau d'emprunts et d'associations textuelles : un palimpseste narratif.

Un palimpseste est un parchemin dont la première écriture a été grattée avant de servir à nouveau de support d'écriture. L'image est parlante : le nouvel écrit s'appuie sur l'ancien pour faire du nouveau, dans une relation transtextuelle. Gérard Genette définit dans *Palimpsestes* cinq types de relations transtextuelles⁵⁵⁶, dont celle qui nous intéresse plus précisément ici : l'hypertextualité. Voici comment Genette définit ce rapport :

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte [...] « parle » d'un texte [...]. Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer⁵⁵⁷.

Cette relation de « greffe » pour reprendre l'image employée par Genette, ne remet nullement en question le caractère « proprement littéraire »⁵⁵⁸ de l'hypertexte, lui laissant son autonomie en tant qu'œuvre originale. Il faut toutefois insister sur le fait que l'hypertextualité se dissocie de l'intertextualité en ce que, contrairement à l'intertextualité, l'hypertexte n'a pas besoin que l'on remarque la présence de l'hypotexte afin de faire sens :

contrairement à l'intertextualité telle que la décrit bien Riffaterre, le recours à l'hypotexte n'est jamais indispensable à la simple intelligence de l'hypertexte. Tout hypertexte, fût-ce un pastiche, peut, sans « agrammaticalité » perceptible, se lire pour lui-même, et comporte une signification autonome, et donc, d'une certaine manière suffisante. Mais suffisante ne signifie pas exhaustive⁵⁵⁹.

⁵⁵⁶ D'après Genette, les quatre autres types de relations transtextuelles sont : l'intertextualité, le paratexte, la métatextualité et l'architextualité. La cinquième (qui est la quatrième de son ouvrage), l'hypertextualité, sera étudiée ici. L'intertextualité a déjà été esquissée dans la première partie concernant les écrits de Brian Castro. Le paratexte et l'architextualité ont déjà servi de support à notre réflexion et seront convoqués ultérieurement lorsque nécessaire. La métatextualité fera partie d'une réflexion plus approfondie dans la dernière sous-partie de ce chapitre. Il ne faut bien évidemment pas « considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques », raison pour laquelle elles ne sont pas étudiées séparément mais se répondent tout au long de notre étude. Gérard Genette. *Palimpsestes. Op. cit.*, pp. 8-16.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, pp. 554-555.

Ainsi, on peut se passer de repérer les renvois et allusions que font les romans de Castro à d'autres œuvres. Pourtant, si ces références sont repérées, elles nous apportent des informations supplémentaires sur le contenu des œuvres, et, dans le cas qui nous intéresse ici, permettent de mettre en avant une réflexion sur les notions d'authenticité et d'originalité.

Emprunts

Les romans étudiés présentent une multitude de références artistiques. Ce travail n'a pas pour objectif de viser l'exhaustivité mais d'établir la pertinence des références afin de montrer comment ces emprunts s'articulent.

On peut tout d'abord discerner trois catégories d'emprunts : un emprunt que nous qualifierons de nominal, puisqu'il s'applique aux noms des personnages ; un emprunt associatif, qui crée un pont avec un autre personnage fictif hors des romans de Castro ; et un emprunt référentiel, qui renvoie à des personnes réelles au sein de la diégèse.

Avant d'illustrer ces catégories par des exemples, il convient de préciser que les quatre romans étudiés ne semblent pas traiter ces références de la même façon. *Birds of Passage*, comme on l'a vu, emploie les noms et prénoms de ses personnages pour créer une confusion en termes de nationalité et ainsi questionner la pertinence de ces appellations arbitraires. *After China*, quant à lui, s'oppose aux autres romans en dépersonnalisant les personnages qui y évoluent. L'écrivaine n'a pas de nom, et le personnage principal, You, peut à la fois incarner tout le monde et personne, figure ouverte d'identification. Les deux romans présentant le plus ouvertement des références littéraires sont les deux plus récents parmi notre sélection. Nous nous concentrerons alors majoritairement sur ces deux romans.

Les emprunts nominaux sont nombreux et semblent tous pointer vers des figures célèbres. L'exemple de Walter Gottlieb synthétise les variations associatives que fait Castro à l'aide des noms de ses personnages. Gottlieb signifie en allemand « celui qui aime Dieu », or il est précisé que Walter est un ancien prêtre, incarnant la signification même de son prénom. De plus, Gottlieb renvoie aussi de manière non explicitée au célèbre claveciniste de Bach, Johann Gottlieb Goldberg⁵⁶⁰, pour qui avait été écrites les variations qui portent son nom,

⁵⁶⁰ Si le lien n'était d'ailleurs pas assez explicité dans son cas, Castro sème un ultime repère à la fin du roman, précisant que le nom d'origine de la famille Gottlieb était en fait Goldberg (BF 304). Ce repérage est important pour renforcer la cohérence de la structure du roman.

joueur de ces célèbres fugues. D'autres personnages encore renvoient à des figures littéraires : Judith Sarraute à Nathalie Sarraute, Marie de Nerval à Gérard de Nerval, Horace Hay au poète romain Horace, Blixen Gottlieb à l'écrivaine danoise Karen Blixen⁵⁶¹.

D'autres laissent toutefois la référence en suspens, faute d'association aussi évidente. Julia Grace⁵⁶² pourrait par exemple renvoyer à l'écrivaine américaine Grace Paley ou à la peintre expressionniste Grace Hartigan (plus probable), ou encore à Patricia Grace, l'écrivaine néo-zélandaise qui met en avant la culture maori en inversant les points de vue colon/colonisé dans son roman *Potiki*⁵⁶³. D'autre part, associer ce nom à cette dernière mettrait à jour un pont possible existant entre le traitement du papier dans ce roman et dans ceux de Castro. Dans *Potiki*, Grace renverse l'importance du papier afin de valoriser la culture maori. Les Pakeha⁵⁶⁴ emploient le papier de manière vulgaire (coupé, collé, plié etc.)⁵⁶⁵ afin de déconstruire la culture écrite des occidentaux supposée supérieure à la culture maori, elle orale. On peut ainsi trouver une analogie avec les romans de Castro, puisque la culture écrite semble mise sur la sellette, se rapprochant finalement d'une culture orale subjective et altérée.

Cette relation transtextuelle permet de créer une forme de filiation avec des figures littéraires et artistiques célèbres sans pour autant les utiliser pour leur association. Les emprunts taxinomiques chez Castro sont donc des outils de balisage qui mettent en avant une relation qui est déjà préexistante à l'écriture d'un roman, puisque comme nous l'avons vu, l'écriture de Castro s'affirme greffe littéraire, opération qui se retrouve dans la diégèse même.

La seconde catégorie d'emprunts se constitue, cette fois-ci, d'associations à des personnages de fiction. Nous avons déjà opéré une relation entre Darcy Damon et la figure de Mr Darcy de Jane Austen, ironisée dans ce contexte peu favorable à la romance. On peut aussi relier le personnage de Blimunde à sa version portugaise, Blimunda Sept Lune, personnage du

⁵⁶¹ La femme de You dans *After China* se prénomme Felicity, ce qui ne manque pas de faire écho à Félice et à Kafka, particulièrement dans leur échange de lettre que You débute par « Chère Félice » (AC 47). Cette référence permet d'intégrer Kafka à la narration tout en créant un parallèle entre You et cet écrivain.

⁵⁶² Nous sommes conscients que l'association nom prénom pourrait aussi renvoyer à Julia Grace Wales, cette canadienne qui a proposé le Plan du Winsconsin afin de mettre fin à la Première Guerre Mondiale. Pourtant, nous resterons dans les associations artistiques face à l'infinité de possibilité d'associations.

⁵⁶³ Patricia Grace. *Potiki*. Auckland: Penguin Book, 1986.

⁵⁶⁴ Terme maori qui signifie « hommes blancs ». Nous n'emploierons pas la marque du pluriel volontairement car la langue maori n'admet pas le « s » comme marque de pluriel.

⁵⁶⁵ Helga Ramsey-Kurz explique plus précisément : « Throughout *Potiki*, Grace keeps referring to all kinds of Pakeha uses of paper apart from writing. She offers images of various sorts of stationery, of folded and perforated, glued and painted cardboard, and more than once of paper cuttings, thereby affectively undermining traditional associations of Western literacy, of book learning, with immateriality and abstractedness ». Helga Ramsey-Kurz. « Voices Made Visible: The Non-Literate Other in *Potiki* by Patricia Grace ». *Re-Presenting Otherness: Mapping the Colonial "Self", Mapping the Indigenous "Other" in the Literatures of Australia and New Zealand, Actes de la journée d'étude organisée à Paris X-Nanterre le 28 juin 2003*. Françoise Kral, ed., 2005, p. 105.

roman épique de l'écrivain portugais José Saramago *Le Dieu manchot*⁵⁶⁶. Plus évident encore, Swan renvoie, quant à elle, à deux figures de la littérature classique : Swann de Proust, et de par son orthographe, au cygne de Baudelaire.

Le personnage de Darcy fait trois clins d'œil à l'œuvre de Proust dans le roman *The Garden Book* : il dit acheter un livre écrit par un écrivain français appelé « Prowst » (*GB* 57 et 65), et formule encore ces bribes de phrases parlantes : « Remembering things past » (*GB* 64) et « He thought about Swan's way » (*GB* 76). Ces références servent à rapprocher Swan de Charles Swann⁵⁶⁷. Simple clin d'œil référentiel ou apport d'information ? On peut y lire un parallèle entre la relation de Darcy et Swan et celle de Swann et Odette, relation pervertie par le regard de l'autre. Car Charles Swann n'aime pas Odette pour qui elle est et projette sur elle une image narcissique, se rendant finalement compte qu'elle ne correspond pas à ses attentes. La relation qu'entretiennent Darcy et Swan se reflète dans cet autre couple. Bernadette Brennan, quant à elle, analyse le rapprochement entre *À la recherche du temps perdu* et *The Garden Book* dans le rapport qu'entretient Norman à la mémoire, et plus particulièrement à l'absence de la mère⁵⁶⁸.

Lorsque Norman fait l'acquisition de poèmes de Swan à Paris, il cite les paroles de celui qui les lui vend, qui lui indique : « this was not Proust's Swann but some mythical woman » (*GB* 271). Cette « femme mythique » peut être associée au cygne de Baudelaire, puisque ce vendeur s'avère être le petit-fils de Monsieur Aupick travaillant au rez-de-chaussée de l'ancienne maison de Baudelaire (*GB* 271).

C'est donc aussi à la figure du cygne de Baudelaire que Swan, le cygne perdu dans les montagnes australiennes, fait écho. D'ailleurs, Jasper nomme parfois Swan « The Swan » dans les sections qui lui sont consacrées, par exemple aux pages 205-206, passage dans lequel il décrit Swan dans une position qui rappelle celle de l'animal : « The Swan looks more beautiful than ever, virginal even, sitting by the fire with her feet tucked under her like a child, combing back her hair » (*GB* 206). Brennan interprète ce parallèle fait avec le cygne baudelairien à différents niveaux : le rapport entre la vie bohémienne de Baudelaire et celle de Swan⁵⁶⁹, l'emprisonnement de Swan et son exil, ou encore la situation d'orphelin de

⁵⁶⁶ José Saramago. *Le Dieu manchot*. Trad. Geneviève Leibrich. Paris : Albin Michel, 1987.

⁵⁶⁷ Nous rappelons que la traduction de *Du côté de chez Swann* s'intitule *Swann's Way* en anglais. Marcel Proust. *À la recherche du temps perdu*. 1999. Paris : Gallimard, 2004.

⁵⁶⁸ Bernadette Brennan. « Unpacking Castro's Library, or Detours and Return in *The Garden Book* ». *JASAL* (Special Issue 2007): 28.

⁵⁶⁹ « Baudelaire, the poet of excess who (like Swan) explored the world of alcohol, opium and sexual experimentation ». *Ibid.*, p. 28.

Norman⁵⁷⁰. Jennifer Rutherford, quant à elle, y voit le choc de l'irruption de la modernité, qui isole Swan : « While Baudelaire's swan escapes from the zoo to the exile and imprisonment of Paris, Castro's Swan, living in the freedom of the Australian forest, is hemmed in by the restrictions of the Anti-Immigration Act »⁵⁷¹. Nous ajouterons à ces différentes interprétations celle qui sous-tend tout le drame de ce personnage : sa différence, l'entraînant vers une fin tragique. La blancheur⁵⁷² du cygne contraste dans ce paysage grisâtre, tout comme Swan détonne dans un environnement qui n'est pas fait pour elle. Ainsi, la tension dramatique du poème, qui annonce la tragédie de la condition de ce cygne, qui tourne « [v]ers le ciel ironique et cruellement bleu » son regard, « [c]omme s'il adressait des reproches à Dieu »⁵⁷³, laisse présager la chute de Swan, dont même les ailes ne lui permettraient pas de s'envoler.

Le personnage de Swan nous amène à dévier vers la troisième catégorie d'emprunts associatifs, en renvoyant non plus à un personnage de fiction, mais à une figure littéraire : celle de la poétesse chinoise He Shuanqing⁵⁷⁴. Cette association est balisée par l'acquisition de Darcy d'un recueil de ses poèmes (*GB 67*)⁵⁷⁵, trouvant par la suite écho dans le roman à travers l'histoire elle-même de Swan Hay, qui s'appelle en fait Shuang He (*GB 74*). Dans sa préface aux poèmes de He Shuanqing, Dorothy Donnelly présente cette écrivaine de la sorte : « a young Chinese woman of the eighteenth century [...] beautiful, gifted, [who] was married at the age of eighteen to an illiterate farmer incapable of understanding her. She was treated harshly, and underwent rough physical labor daily »⁵⁷⁶. Les parallèles avec Swan sont aisés, puisque la vraie poétesse sert de modèle à Swan jusque dans son rapport à l'écriture : elles essaient toutes deux de s'échapper de leurs conditions et de trouver un espace de liberté dans leurs poèmes : « The poet lived in an age and a society not advantageous to women. She fully

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁷¹ Jennifer Rutherford. « Faubert in the Garden: Brian Castro's Melancholy Encryptions ». *Heat* 18 (2008): 97. Dans cet article, Rutherford analyse d'ailleurs le parallèle entre *The Garden Book* et *Madame Bovary* de Flaubert, bien qu'aucun rapport citationnel ne soit fait dans ce sens.

⁵⁷² On peut aussi analyser la blancheur du cygne comme motif d'exclusion, tout comme l'apparence de Swan, soulignant le fait que tout est prétexte à isoler la différence.

⁵⁷³ Charles Baudelaire. « Le Cygne ». *Les Fleurs du mal Op. cit.*, p. 190.

⁵⁷⁴ On peut même ajouter que Castro a mélangé cette écrivaine à une institutrice qui aurait réellement vécu dans les Monts Dandenong pendant l'entre deux guerres : « Castro drew on snippets of fact: a real but shadowy Chinese schoolteacher who had lived in his Dandenongs village; a story about a 15th-century Chinese woman who was forced by her husband to labour in the rice paddies and secretly wrote prayers on leaves; the deceptions and racism bred by war then and now ». Susan Wyndham. « Bush Ascetic, With Martini – The Interview ». *Op. cit.*, n. pag.

⁵⁷⁵ Par ailleurs, Darcy collectionne les ouvrages pour leur valeur d'objet et non leur valeur littéraire. Faire l'acquisition de la poésie de He Shuanqing trouve écho dans son « acquisition » de Swan.

⁵⁷⁶ Dorothy Donnelly. « Foreword ». *Leaves of Prayer: The Life and Poetry of He Shuanqing, a Farmwife in Eighteenth-century China*. Elsie Choy. 1993. Hong Kong: The Chinese University Press, 2000, p. xi.

realized this, and hoped by her writing to improve the attitude of society »⁵⁷⁷. L'emprunt biographique s'étend jusqu'au mode de transcription des poèmes (« She wrote using pollen or thin ink [...] [on] fragile leave[s] »⁵⁷⁸) et leurs modes de transmission :

That it is possible for her poems and the details of her life to be known now, after having been lost sight of for more than two hundred years, is due to the remarkable notebook of Shi Zhenlin, a scholar, an enthusiastic admirer of her work, and to the present translator of his records and her poems. One of those happy coincidences that occur only rarely is that this scholar and poet met⁵⁷⁹.

Shi Zhenlin se retrouve bien évidemment dans ses homonymes Jasper et Norman, le premier faisant office de traducteur et s'occupant de la publication de ses poèmes, le second de la redécouverte de ces œuvres.

Insérer une personne réelle dans cette fiction a plusieurs fonctions. La première est de permettre de mettre à jour la vie de cette poétesse assez peu connue. La deuxième est de donner des caractéristiques à un personnage de fiction qui soit proches de la réalité – ou plutôt d'une certaine réalité. La troisième concerne la séparation entre la réalité et la fiction et opère sur deux niveaux : cette référence permet à la fois d'attester du caractère fictionnel de Swan, mais soulève la question de la réalité de He Shuanqing, car son incarnation dans le roman a également pour effet de la fictionnaliser. De plus, il faut remarquer que nous traitons de cet exemple dans la catégorie des emprunts associatifs et non pas des emprunts référentiels, car la figure de l'écrivaine He Shuanqing est plus problématique qu'il n'y paraît, allant jusqu'à questionner son existence même.

En effet, un questionnement majeur entoure le fait que ce soit Zhenlin qui ait publié les poèmes de He Shuanqing en son propre nom, ce qui a pour effet de remettre en doute l'authenticité de ces poèmes, qui auraient tout à fait pu être écrits par lui-même sous couvert d'une identité fictionnelle⁵⁸⁰. Ce questionnement se retrouve d'ailleurs dans *The Garden Book* quand à Paris on soupçonne que ce soit Jasper qui se cache derrière ce nom de plume :

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. xii.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. xi.

⁵⁸⁰ « It has been suggested by some that He Shuanqing could have been a figment of Shi Zhenlin's imagination and that he could have written the poetry attributed to her ». Elsie Choy défend la thèse que cette écrivaine a pourtant bien existé, en arguant : « In my mind there can be no doubt that she existed. In the first place, she is recorded in the county records of Danyang and Jintan, no matter how briefly. In the second place, her poetry is extremely feminine [...]. In the third place, the sensitivity of her work could not be faked by even the most sympathetic male. Fourth, if Shi Zhenlin had wanted to write an imaginary story, he could have written and acknowledged a fictional one ». *Ibid.*, p. 31.

So, it's Jasper A. Zenlin behind the mask of an exotic Chinese woman trapped in a lonely and loveless marriage in the wilds of Australia! It makes his introduction to the volume all the more devious and interesting! Look at this: *the combined record of a tragic life and transcendent poetry*. I must say, it was the intro that swayed me. We are such gullible readers (GB 225).

C'est bien la crédulité du lecteur dont on cherche ici à abuser, lui qui ne sait plus réellement quoi croire face à la question posée par Norman lui-même : « Had Jasper Zenlin valorised her work or had he merely appropriated it? Was it all *his* fiction? Did she really exist? » (GB 310) et le doute qui semble traverser Darcy : « No woman had this assurance. She must have been a spirit from an ancient Buddhist nunnery [...] That woman was a strange apparition » (GB 69). Le critique Bryant George émet par ailleurs la thèse que le personnage de Swan est trop excentrique pour avoir existé. Personnage ambivalent présenté à travers d'autres, elle serait aussi associée à un trop grand nombre de références en dehors d'elle-même : « Swan, in particular, can feel a little too much a collection of puns and literary detritus [...] and less of a substantial character »⁵⁸¹. Nous pouvons en conclure que les personnages de He Shuanqing et Swan oscillent tous deux entre pure invention et fictionalisation du réel.

En liant l'histoire littéraire à la narration de *The Garden Book*, Castro questionne l'importance de la part de fiction et de réalité dans la littérature tout autant que dans la construction de l'Histoire, bouleversant toute notion d'authenticité puisque l'originel n'existe peut-être même plus.

Ce cas ambivalent nous amène à devoir analyser la présence du troisième et dernier type d'emprunts hypertextuels présents dans les romans de Castro : les emprunts référentiels. Ces références renvoient de manière explicite à des personnes historiques, pour la plupart de célèbres figures littéraires. Deux sous-types forment ces références : les renvois à des œuvres, et les renvois aux écrivains eux-mêmes. Cette distinction pourrait paraître insignifiante mais elle est primordiale dans ces romans, attestant d'une complexification dans l'utilisation du palimpseste.

Une multitude de citations d'œuvres et d'écrivains parsèment les quatre romans : *Le Procès* de Franz Kafka (« *The Trial* » [BP 59]) ou encore *La Muraille de Chine* (« *The China Wall* » [AC 18]), *La Machine à explorer le temps* de H. G. Wells (« *The Time Machine* » [GB 21]), et les *Confessions d'un mangeur d'opium* de De Quincey's (« *Confessions of an English Opium-Eater* » [GB 36]). Ces citations, qui ponctuent la narration, évoquent un

⁵⁸¹ Bryant George. « Brian Castro, *The Garden Book* ». *Op. cit.*, p. 91.

rapport entre les œuvres, comme on peut le voir dans la référence au *Procès* de Kafka qui intervient lorsque Seamus va passer un test de lecture avant de pouvoir enseigner, ce qui crée un parallèle évident avec l'absurdité de cette démarche bureaucratique fondée sur de fausses suppositions/accusations – ici, que Seamus est étranger et ne sait donc peut-être pas parler l'anglais correctement. Ce système de références permet aussi d'ancrer les romans et leurs narrateurs dans la tradition littéraire établie par les romans mis en exergue.

Ces références pourraient uniquement servir à baliser la relation hypertextuelle ; pourtant certaines se dissocient des autres grâce à l'intervention du narrateur qui invite à une réflexion plus large sur la nature de la relation hypertextuelle en littérature. Certaines de ces références sont en effet employées sur le ton de l'ironie, ce qui tend à montrer que les narrateurs ont conscience de s'inscrire dans cette tradition littéraire, et en montrent l'impact. Quelques illustrations de ce phénomène peuvent mettre en lumière ce phénomène afin de montrer l'importance de ce regard conscient. Ce premier extrait d'*After China* s'appuie sur le rapport au style d'écriture. Après une longue phrase embrouillée de treize lignes, le narrateur énonce : « this last Miltonic phrase confus[ed] him » (AC 141), ce qui met en avant sur le mode humoristique une relation parodique au phrasé miltonien – l'une des opérations de transformation que Genette étudie et qui, d'après lui, permet la relation hypertextuelle⁵⁸². Contrairement à cette citation, le processus est renversé dans ce deuxième exemple qui renvoie à *Moby Dick* : « Shan disappearing over the waves towards China, waving like a clownish Ahab aboard the whale » (BP 155). Ici, ce n'est pas le roman de Melville qui est moqué, mais la description de la scène par le narrateur de *Birds of Passage*, miroir déformant de sa propre entreprise. Une dernière citation illustre le fonctionnement de ces commentaires narratifs : la critique de toute forme de prétension à être spécialiste d'un domaine. Lorsque Seamus recommence à parler mais que personne autour de lui ne comprend ce qu'il dit, Edna, Fatima et Anna font venir un spécialiste du chinois pour authentifier cette langue, qui déclare : « “He is reciting the poetry of Su Tung Po, poet-painter, exiled to South China at the end of the eleventh century, during the northern Sung dynasty.” But the truth was that he did not really know » (BP 148). C'est à travers ce dernier cas que s'élève un doute quant à la possibilité d'atteindre l'authenticité : si même les spécialistes ne font que des suppositions qu'ils déguisent en affirmations, alors qui peut-on croire pour attester de la véracité des faits ?

⁵⁸² La parodie peut se définir de manière synthétique en un « détournement » vers la « raillerie ». Gérard Genette. *Palimpsestes. Op. cit.*, pp. 22-23.

L'essaimage de références a donc un effet ambivalent. Faisant tout d'abord montre d'une vaste culture littéraire, cet étalage de connaissances permet ensuite d'inscrire ces romans parmi les plus grands, tout en dénigrant cette volonté même sous couvert d'ironie et d'humour. Ce geste peut refléter une tendance toute australienne à rejeter la « culture d'élite » par opposition à la « culture populaire ». Le paradoxe reste pourtant présent puisque ces références, bien qu'ironisées, sont malgré tout présentes, inscrivant ces romans dans une tradition littéraire établie.

Mais le palimpseste littéraire ne s'arrête pas là et prolonge l'effet de déstabilisation en faisant vaciller la possibilité même d'une authenticité non plus au sein de l'hypertexte, mais de l'hypotexte lui-même.

Certaines citations sont reproduites fidèlement, comme l'épigraphe de Montaigne (BF 259)⁵⁸³ dans *The Bath Fugues*. Pourtant dans ce même roman, Castro choisit aussi de citer Wikipedia en exergue de son roman, ce qui met le lecteur en garde : tout ce qui sera dit ne sera peut-être pas vérifié, ou vérifiable, donc authentique⁵⁸⁴. Et en effet, rien ne prouve que les autres épigraphes soient de réelles citations.

D'autres citations encore ne paraissent pas attribuées à qui de droit et les narrateurs semblent réécrire, donc s'approprier, les mots d'auteurs réels, comme l'illustre cet exemple : « I thought of what Oscar Wilde once said, that destiny was too cruel and indifferent to send out omens » (GB 181). La citation originale est « Destiny does not send us heralds. She is too wise or too cruel for that »⁵⁸⁵. Elle n'est d'ailleurs pas attribuée à Wilde, l'homme, mais au narrateur de *The Picture of Dorian Gray*, brouillant une fois encore la notion d'authenticité à travers l'amalgame auteur/narrateur et l'appropriation du narrateur de l'hypertexte. D'autres citations sont associées à des personnes dont rien ne prouve qu'elles en soient les auteurs : « It's only those who have never been to prison who fear it » (AC 66) aurait été prononcé par Jean Genet, ou encore l'histoire « The Warning » (AC 17), que You résume à l'écrivaine, aurait été écrite par Walter Benjamin. Est-ce simplement le narrateur de l'hypertexte qui invente et, par le lien qu'il crée avec des figures célèbres, cherche à conférer une forme d'authenticité à ses propos ? Les narrateurs oscillent alors entre lettrés et fabulateurs, utilisant

⁵⁸³ Cette citation est extraite de l'Apologie de Raimond Sebon de Montaigne : « Je suis content de n'estre pas malade ; mais, si je le suis, je veux sçavoir que je le suis ; et, si on me cauterise ou incise, je le veux sentir ». Michel de Montaigne. *Essais, Livre 2*. Paris : Garnier-Flammarion, 1979, p. 160.

⁵⁸⁴ « It is named after Johann Gottlieb Goldberg, who may have been the first performer. Wikipedia » (BF épigraphe). Une fois encore, la rigueur universitaire est ici visée, puisque l'emploi combiné du modal « may » et de cette encyclopédie participative comme source d'information ne garantit en rien la véracité du contenu de cet extrait.

⁵⁸⁵ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray; and The Decay of Lying*. Paris : Zulma, 2005, p. 196.

à leur guise les noms d'autres personnes afin de transmettre leurs propres idées. Un tel brouillage de l'autorité – au sens de la paternité mais aussi par extension de celui qui a le droit de dire ou de montrer – rappelle ce que Roland Barthes décrit du texte multivalent :

Un texte multivalent n'accomplit jusqu'au bout sa duplicité constitutive que s'il subvertit l'opposition du vrai et du faux, s'il n'attribue pas ses énoncés (même dans l'intention de les discréditer) à des autorités explicites, s'il déjoue tout respect de l'origine, de la paternité, de la propriété, s'il détruit la voix qui pourrait donner au texte son unité (« organique »), en un mot s'il abolit impitoyablement, frauduleusement, les guillemets qui, dit-on, doivent en toute honnêteté entourer une citation et distribuer juridiquement la possession des phrases, selon leurs propriétaires respectifs, comme les parcelles d'un champ. Car la multivalence [...] est une transgression de propriété. Il s'agit de traverser le mur de la voix pour atteindre l'écriture : celle-ci refuse toute désignation de propriété⁵⁸⁶.

Cette transgression fait du texte un texte « multivalent », qui souligne la « duplicité » de l'acte d'écrire et l'importance du message final au-delà de la notion de voix singulière. Les voix narratives démultipliées renforcent alors aussi cette volonté de brouiller le caractère individuel des paroles afin de créer un palimpseste vocal.

La dernière perturbation provenant de ces emprunts référentiels se situe au niveau des références à la vie des écrivains eux-mêmes et non plus à leurs productions. Figures historiques, les écrivains qui sont convoqués dans ces romans ont réellement vécu et, à ce titre, les épisodes de leurs vies sont factuellement établis. Tout d'abord, certains écrivains sont incarnés dans les romans à travers leurs caméos. Des figures hétéroclites se dispersent ainsi au gré des pages, allant de Jeanne Duval (*GB* 175) avec qui Jasper flirte à Paris, Dai Wanghsu, Hemingway et Prévers (*GB* 196 et 224) que Jasper a rencontré, à Roland Barthes (*BP* 70) que Seamus croise dans un train. Pourquoi ces personnes-personnages ? Nous revenons ici à l'emprunt nominal : avons-nous affaire à une réelle projection fictive de ces personnes ou sont-elles seulement des personnages de fiction ?

Cette hésitation quant à savoir s'il s'agit d'une projection de la réalité ou simplement d'un emprunt de nom se retrouve dans d'autres renvois à des personnes ayant existé, cette fois-ci sous la forme de détails liés à leurs vies. Nous avons déjà souligné le fait que Jason transformait Montaigne en un véritable personnage en s'identifiant à lui lors de ses fugues. On peut avancer qu'il en est de même avec les autres personnes-personnages insérés dans les romans, mettant en avant une éventuelle faille dans l'authenticité des informations fournies les concernant. En voici une illustration parlante :

⁵⁸⁶ Roland Barthes. *S/Z. Op. cit.*, pp. 51-52.

I told her about Guy de Maupassant; about his gregariousness...he was riparian as well...how he rowed up the Seine every morning, fifty kilometers without fail, against the current...until he got the pox. Then his face shriveled up and his mouth dropped, leaving only enormous eyes fading with the light of fatality. One day he fainted on the towpath while riding his bicycle. He was wearing an all-in-one suit pioneered by Jules Léotard, the trapeze artist. When he recovered by the side of the canal, he started to howl like a dog. Passers-by didn't help. They didn't like the look of him. Imagine wearing something so immodest on the promenade! He must have had evil intentions. *Mauvais passant* (BF 30).

Contrairement aux caméos, les informations fournies pourraient faire référence à la vraie vie de Maupassant, mais ces détails sont-ils vrais ? Tout porte à croire que, même si la base de cette invention est peut-être vraie, elle n'en reste pas moins une fiction, introduite par un narrateur-conteur qui s'amuse avec l'histoire et finit par un jeu (de mots).

Personnages à part entière de ces romans, les écrivains cités perdent en réalité et deviennent des palimpsestes de leur modèle original, des copies à l'authenticité diminuée. Il apparaît au final bien difficile de préjuger du degré d'exactitude de chaque événement relié à ces personnes-personnages, à moins d'être spécialiste de chacun. Et comme nous avons vu que le fait d'être spécialiste est lui aussi ironisé dans ces romans, il faut en conclure que le vrai ne sera jamais complètement démêlé du faux, ni l'authentique du fictif. En définitive, voici le but réel de cette écriture en palimpseste : que l'original ne soit plus décelable mais devienne part entière de l'hypertexte. La réalité envahit la fiction, de la même manière que la fiction envahit la réalité, soulignant l'impossibilité de retourner à la source.

Réalité ou fiction ?

Comment fonctionnent ces emprunts transtextuels ? Nous avons déjà observé que certains utilisent le mode de la parodie à travers un ton ironique. Pourtant, les romans de Castro ne sont pas, à proprement parler, des parodies des différents ouvrages ou auteurs auxquels ils font référence. La parodie a plutôt un rôle de clin d'œil permettant de signaler la référence transtextuelle. Parmi la liste des procédés de transformation qu'établit Genette dans *Palimpsestes*, on ne retrouve, en dehors de la parodie, qu'un seul autre qui pourrait être applicable à ces romans, celui de « changement de nationalité »⁵⁸⁷. Ce procédé permet de naturaliser les récits ou les personnages en transposant (habituellement la diégèse) dans un

⁵⁸⁷ Gérard Genette. *Palimpsestes. Op. cit.*, p. 431.

autre contexte temporel, géographique ou social, créant alors une relation « *proximisante* »⁵⁸⁸. On pourrait voir dans ces quatre romans une volonté de rapprocher ces œuvres de production australienne à un canon littéraire mondial, s'inscrivant dans une démarche nationaliste. Cette interprétation justifierait alors certains critiques littéraires qui font de Castro un écrivain national à la voix australienne. Toutefois, cela ne nous paraît pas être une grille de lecture pertinente : il faudrait davantage rapprocher le travail de Castro à un processus de naturalisation littéraire qui peut se lire à une autre échelle, cette fois-ci plus large que la nation. En créant un lien évident entre des figures littéraires européennes et ses personnages australiens, Castro pourrait davantage chercher à souligner le caractère mondialisé des échanges que la littérature permet, mettant ainsi en avant la perméabilité des frontières nationales.

Cependant, aucun autre procédé de transformation proposé par Genette ne semble réellement pertinent pour la composition de ces romans. Finalement, toutes ces allusions littéraires sont plus proches de l'allusion que de l'imitation. Si, par exemple, Judith Sarraute s'appelle de la sorte, ce n'est pas nécessairement pour inviter le lecteur à lire toute l'œuvre de Nathalie Sarraute afin d'y déceler un rapport évident entre Judith et l'un ou l'autre des personnages de Sarraute – encore moins avec sa vie d'écrivaine et ou de femme. Cet emprunt identitaire permet, nous l'avons vu, de faire une association de mot avec l'habit de Judith et par extension sa fonction, sans pour autant l'inscrire dans une tradition Sarrautienne. Dès lors, pourquoi une telle référence ? Nous pouvons évidemment y déceler le ton humoristique et taquin de Castro, qui pointe dans cette citation concernant Judith Sarraute : « Judith Sarraute, a cycling physician, could speak of the *Tour de France* and *Oulipo* in one breath, the *Nouveau Roman* and *Paris-Roubaix* in another. She challenged me to a hundred-kilometre *randonnée* during which we had to randomly select our favourite books whose titles did not contain the letters *a*, *e*, *i* or *o* » (BF 30). Le clin d'œil transtextuel est ici indissociable de l'humour, humour qui permet d'alimenter la création de ce personnage aux multiples facettes. Mais la justification de l'emploi de toutes ces références littéraires dans le contexte de notre analyse repose aussi et avant tout sur la création d'un réseau dense de références intertextuelles, qui met en avant la qualité littéraire – la littéralité – de ces romans. Ces indications s'accumulent, véritables contrepoints référentiels qui ouvrent un réseau d'associations remettant alors en question le caractère original de l'œuvre. Les romans de Castro livrent par leur transparence

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 431.

les liens évidents qui existent entre l'hypertexte et les hypotextes, et ce de manière généralisée à la littérature. Ainsi, Castro établit que tous les romans sont des palimpsestes d'autres œuvres avant eux, et cela dans un échange sans fin – et sans origine.

Au-delà de la fictionalité de l'œuvre elle-même, c'est aussi la séparation entre le réel et la fiction qui est mis à l'épreuve. Nous avons vu qu'à moins d'être spécialistes de chacun des personnages/personnes cités, rien ne pouvait nous certifier que tel ou tel aspect était vrai ou falsifié. Ironiser de la sorte le rôle du spécialiste permet de questionner la valeur de toute affirmation concernant l'authenticité de simples faits qui sont, finalement, fondés sur des textes – matière propre à l'invention. À travers cette remise en cause de l'exactitude de l'écrit, c'est aussi l'authenticité de l'Histoire – individuelle ou collective – qui est questionnée. Cette réflexion s'inscrit plus largement dans la pensée postcolonialiste⁵⁸⁹, qui vise à réécrire le passé afin d'y faire apparaître des éléments oubliés – volontairement ou non – lors de l'écriture, et donc l'institutionnalisation – de l'Histoire. L'Histoire avec un « H » majuscule n'existe d'ailleurs plus mais serait composée d'une multitude d'histoires personnelles, formant un tout collectif basé sur une myriade de subjectivités censées se compléter pour former un ensemble cohérent⁵⁹⁰. En détruisant la notion d'authenticité, Castro démonte aussi les structures de pouvoir, renversant la toute-puissance conférée à la culture dominante. Si l'authenticité n'existe pas, alors toute taxinomie est rendue caduque puisqu'il n'y a plus de point de référence, d'origine⁵⁹¹ – mais simplement des formes originales.

Nous pouvons dire que l'authenticité est finalement une notion hautement instable dans les romans de Castro puisque, à travers un réseau de références, la fiction et la réalité semblent fusionner, altérant toute possibilité de retrouver un témoignage originel. Les emprunts peuvent être infinis, créant une myriade de possibilités de palimpsestes.

Nous en revenons à ce que Genette conclut dans *Palimpsestes* : « [I]l n'est pas

⁵⁸⁹ Ce qui est aussi une réflexion post-structuraliste, comme le synthétise Ashcroft, Griffiths et Tiffin : « notions of centrality and the “authentic” were themselves necessarily questioned, challenged, and finally abrogated. [...] Thus the conditions of post-colonial experience encouraged the dismantling of notions of essence and authenticity somewhat earlier than the recent expressions of the same perception in contemporary European post-structuralist theory ». Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire... Op. cit.*, p. 41.

⁵⁹⁰ Nous reviendrons sur la déconstruction des faits et de la fiction dans la sous-partie suivante concernant le traitement de la temporalité, à partir de la page 63.

⁵⁹¹ Cette réflexion nous amène à faire un parallèle avec la notion d'autobiographie, qui se présente alors comme impossible, comme Janet Frame l'inscrit dès les premières pages du premier volume de son autobiographie : « From the first place of liquid darkness, within the second place of air and light, I set down the following record with its mixture of fact and truths and memories of truths and its direction always toward the Third Place where the starting point is myth ». Janet Frame. *To the Is-Land: An Autobiography, Vol. 1*. 1982. London: Paladin, 1987, p. 9.

d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles »⁵⁹². Se pose alors la question des éléments qui font la spécificité des romans de Castro. L'hypertextualité ne fonctionne pas ici selon le schéma de la parodie, de l'imitation ou du pastiche. Nous avons affaire à un emprunt suivi d'une « transformation » pour reprendre une dernière fois le terme de Genette, transformation qui n'a pas pour seul but de moquer, ou d'imiter, mais de montrer avant de recycler. Le motif de la « greffe » refait à nouveau surface, pour démontrer le caractère composite du rendu final. L'authenticité devient alors une forme de réutilisation, admettant l'emprunt sans pour autant perturber l'unité de l'œuvre afin de former une œuvre originale à défaut d'être originelle.

À l'image du processus de mémoire, lui aussi incapable de s'assurer de sa propre fiabilité et de l'exactitude de l'expérience qu'il transmet, il nous faut ici en venir à la conclusion que le modèle d'origine est difficile, voire impossible, à retrouver. Appréhender l'histoire à travers la mémoire s'avère alors une entreprise vouée à l'échec en termes d'exactitude, créant un mouvement centrifuge qui entraîne l'origine toujours plus loin.

⁵⁹² Gérard Genette. *Palimpsestes. Op. cit.*, p. 18.

2. Temps et mémoire : contrepoint temporel et mouvement centrifuge

I was interested in how the facts of one's life are constituted rather than discovered. [...] I was interested in the processes of distillation and sedimentation, not in terms of fact or fiction, but in terms of narrative and memory

Brian Castro, *Looking for Estrellita*⁵⁹³.

Et Castro de conclure : « And so I began a dialogue with the dead ». Parler avec les morts, avec la mort, avec le passé donc, implique une rencontre entre le présent et le passé.

La fugue narrative se retrouve au niveau du traitement de la temporalité. Abolissant la linéarité, l'écriture fuguée de Brian Castro s'inscrit en cela dans la volonté moderniste d'approcher la réalité dans sa complexité à travers la fragmentation de l'expérience. Le temps ne suit plus un déroulement chronologique, mais tend à accompagner les méandres des pensées des personnages rencontrés. Il se dessine ainsi un mélange de présent et de passé, de souvenirs et de ressentis, de suppositions et de projections, qui rend l'approche de la temporalité chaotique. Les temps s'inscrivent en contrepoint, voies et voix distinctes qui se parlent, résonnent les unes avec les autres pour former une harmonie sonore générale qui permette d'appréhender la pensée humaine dans toute sa complexité et son rapport au temps.

La maladie, la mort, l'inexorabilité du temps qui passe sont des éléments omniprésents, de même que l'association de la mort à l'élément de l'eau, dont le flot est lui-même inexorable. C'est cette même fluidité qui accompagne les mouvements entre les temporalités différentes et les pensées, s'approchant du monologue intérieur et du courant de conscience, bien que les techniques employées soient différentes.

Dans ces conditions, c'est la subjectivité de la perception du réel qui est mise en avant, et par là même la subjectivité de la perception temporelle. Cette réflexion s'articule autour de l'importance majeure du processus de mémoire, qui semble être la force motrice de la narration – alors que paradoxalement elle est censée ralentir la progression de l'histoire puisqu'elle est supposée ramener le lecteur en arrière. Cependant, la mémoire est un processus

⁵⁹³ Brian Castro. *Looking For...* *Op. cit.*, p. 101.

peu fiable, et souligne une fois encore la subjectivité poussée à son paroxysme dans l'opération de recueil de souvenirs et de récits, faisant ainsi écho à l'entreprise des différents personnages-narrateurs de ces romans. Ce processus questionne la fiabilité des sources d'informations collectives comme l'Histoire, qui se veut mémoire. Le processus de temporalité est fugué et reflète le fonctionnement de la perception mentale de la réalité humaine.

A. Contrepoint temporel et mémoire

La construction des romans fait, elle aussi, écho à l'emploi des voix narratives et leurs considérations. En effet, l'utilisation du passé et du présent permet de souligner une tension entre deux forces opposées qui se complètent et ne peuvent fonctionner l'une sans l'autre : la force centrifuge et la force centripète. Ces deux forces fonctionnent de manière antagoniste et complémentaire dans un souci de cohésion d'un tout. Ces quatre romans illustrent le fonctionnement de ces deux forces tout en mettant en avant la finalité de cette cohabitation : réfléchir sur le contenu de ce centre vers lequel les deux forces tendent mais jamais n'arrivent.

Écart-temps et analepses

Dès les premières pages de ces quatre romans, le lecteur est frappé par l'apparent chaos temporel qui, en surface, semble régir ces histoires. En effet, que ce soit au niveau du récit ou de la narration, la temporalité renforce le sentiment de fragmentation générale de l'histoire, alternant entre passé et présent. Ces deux temps semblent ainsi cohabiter sous toutes les formes et à tous les niveaux, envahissant les narrations jusqu'à devenir un élément central des récits. Seamus dit d'ailleurs : « Time has become the journey » (*BP* 55). Nous avons affaire à des romans qui traitent du temps et de sa perception. Les allusions au temps qui passe sont innombrables, allant de l'épigraphe de *The Garden Books*⁵⁹⁴ aux constantes réflexions sur le temps qui jalonnent les pages, en passant par l'itération de ce mot dans

⁵⁹⁴ « "The clock that dismisses the moment into the turbine of time?" W.H. Auden, For The Time Being » (*GB* épigraphe).

chacun des romans et les renvois aux horloges, clepsydres et autres moyens de mesurer l'écoulement du temps. Omniprésent, le temps qui passe et qui est passé obsède les narrateurs et rythme les vies des personnages – et ce jusqu'à les impacter directement, comme l'énonce par exemple Darcy : « Past and present, all the same. [...] I do time, I live time. Time is not outside me » (*GB* 13). Les différentes temporalités rythment la narration et, malgré leur apparente fragmentation, servent à la fois à former les portraits des personnages et une unité structurelle complexe. Nous sommes en présence d'un contrepoint temporel, élément constitutif de la fugue musicale. Les temps, normalement distincts, se mettent à résonner l'un dans l'autre, se chevauchant afin de se compléter. Le passé et le présent ne fonctionnent alors plus que dans leur rapport mutuel.

Dans ces quatre romans, le passé et le présent sont entremêlés dans une spirale temporelle qui ne permet pas toujours de dissocier ces deux temporalités. L'intervention du passé dans le récit semble être le moteur principal d'une force centrifuge qui éloigne la progression de la narration de son mouvement linéaire vers l'avant. Les retours en arrière, ou analepses, constituent des freins à l'évolution chronologique du récit, créant des parenthèses qui tantôt ajoutent une information, tantôt entraînent le récit dans une énième digression qui ne fait pas toujours immédiatement sens dans l'évolution de l'histoire.

Rappelons que Genette dissocie le temps de l'histoire (les événements de la vie des personnages par exemple) du temps du récit⁵⁹⁵ (l'agencement de ces événements)⁵⁹⁶. Cette différence faite, Genette analyse trois aspects de la relation entre ces deux temps : l'ordre, la durée et la fréquence⁵⁹⁷. C'est au niveau de l'ordre que la déstabilisation temporelle s'opère le cas échéant. Genette explique que :

[é]tudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice⁵⁹⁸.

⁵⁹⁵ Genette définit par ailleurs l'histoire comme étant la séquence des événements suivant un ordre chronologique, par opposition au récit, qui est « la représentation d'un événement ou d'une série d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit ». Gérard Genette. *Figures II. Op. cit.*, p. 49.

⁵⁹⁶ Gérard Genette. *Figures III. Op. cit.*, p. 77.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 78. Nous n'analyserons pas les questions de durée et de fréquence afin de ne pas alourdir notre réflexion dont le point central reste l'apparent désordre temporel et s'analyse donc au niveau de l'ordre du récit.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, pp. 78-79.

De manière générale, l'ordre temporel des récits est labyrinthique. Les événements s'enchevêtrent au gré des voix. Contrairement à un chemin balisé, la lecture de ces romans offre par instants des indices temporels (dates, renvois explicites à un temps passé tel que l'enfance⁵⁹⁹), mais ne balise pas chaque changement d'ordre, contrairement au récit classique où, d'après Genette, « le discours narratif n'y intervertit jamais l'ordre des événements sans le dire ». ⁶⁰⁰ De plus, même les marqueurs temporels ne sont pas toujours utiles, puisqu'ils se repèrent par rapport à des temps non définis. Par exemple, l'instance « It is a terribly cold day » (AC 88) est suivie par « He comes to himself again in the late afternoon » (AC 92), se rapportant pourtant à deux moments bien différents (le premier est un souvenir de prison, le second un moment non temporellement balisé dans l'histoire de You et l'écrivaine). D'autres passages encore ne prennent pas la peine de signaler un quelconque lien temporel avec les autres événements racontés au préalable, comme le début du chapitre 20 d'*After China*, « He visited her at her house » (AC 94), qui ne relie pas cette bribe d'histoire au reste du récit.

On pourrait alors espérer que l'emploi des temps puisse permettre d'éclairer l'ordre des événements, mais il n'en est rien. En effet, le présent peut servir à narrer des événements passés (à titre d'exemple, nous continuerons d'illustrer nos propos avec *After China*, où l'on peut citer l'expérience de You en prison narrée au présent à la page 89, ou encore un souvenir d'enfance à la page 11), ou bien plus « présents » (en ce qu'ils correspondent aux événements les plus postérieurs dans la séquence événementielle de l'histoire, comme à la page 9 après la mort de l'écrivaine). Le prétérit, quant à lui, peut être utilisé pour parler du passé (quand You se remémore sa rencontre avec l'écrivaine à la page 10) ou encore du « présent » lorsqu'il est narré par un narrateur extradiégétique (le narrateur présentant You à la page 7, situation qui fait écho à la première scène où il apparaît sur le toit, lui, relaté au présent). Les temps passé et présent se côtoient en contrepoint, jusqu'à pouvoir s'intervertir à souhait sans réellement montrer de signe distinctif dans leurs emplois.

C'est ainsi que les repères temporels sont déstabilisés, accentuant l'apparent écart entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Concernant les histoires des romans elles-mêmes, la seule histoire qui paraisse correspondre à son récit en suivant un ordre chronologique est celle de Shan, qui obéit à un pacte autobiographique et relate les

⁵⁹⁹ Certains indices permettent de donner un cadre temporel aux événements qui ne sont pas explicitement datés, comme par exemple dans *The Garden Book*, certaines références indirectes à des événements historiques permet de suivre le cours du temps avec, par exemple, une allusion humoristique au krack boursier de Wall Street : « Josip Gimpel told me a wall had collapsed in a New York street. I thought he meant the Great Wall of China. He was insistent on it being a major event. I'm marking it down here, just in case it is » (GB 67).

⁶⁰⁰ Gérard Genette. *Figures III. Op. cit.*, p. 79.

événements de sa vie dans l'ordre dans lesquels ils adviennent. Contrairement à toutes les autres histoires, celle de Shan est temporellement balisée par des marqueurs et on peut suivre son voyage au cours du temps. Celle de Seamus tend à suivre ce schéma-ci, mais les renvois temporels sont moins clairs, alternant journal quotidien et réminiscence. De nombreux marqueurs temporels sont vides de repère, par exemple « morning » (*BP* 74) qui est non daté, sans oublier le fait significatif que le journal de Seamus ne soit dès le départ pas daté. Pour ce qui est de tous les autres personnages, les récits sont, eux, plus chaotiques, mêlant les événements au gré d'un désordre qui ne semble à première vue pas se conformer à une structure. On peut, bien entendu, repérer les événements qui jalonnent les vies des personnages et essayer de reconstituer une progression chronologique afin de démêler une histoire dans le récit. À titre d'exemple, essayons d'organiser les éléments constitutifs de l'histoire de You dans *After China*. Nous obtenons ceci : vie à Shanghai, mariage avec Felicity, voyage à Paris, mort de sa fille, prisonnier politique, évasion et exil en Australie, architecte de l'hôtel, rencontre avec l'écrivaine, destruction de l'hôtel, réminiscence de sa relation avec l'écrivaine. Mais ainsi relatés, ces différents éléments ne présentent que peu d'intérêt intrinsèque. La singularité des romans de Castro réside justement dans le désordre opéré au niveau des temporalités du récit qui, délibérément, ne suit pas d'ordre chronologique, créant des allers et venues entre les différentes temporalités.

Si l'on observe les quatre romans, le seul qui semblerait clair en termes d'alternance temporelle serait *Birds of Passage*, dans lequel les deux voix de Shan et Seamus se répondent dans deux temporalités différentes. Pourtant, nous avons déjà remarqué que leur rencontre épiphanique en fin de roman démontre le caractère artificiel d'une telle séparation entre passé et présent, et particulièrement au vue de la propension de Seamus à vivre dans le passé, rendant à la fois le passé présent, et le présent passé. Les autres romans approfondissent l'expérimentation autour de ce chevauchement temporel ; non seulement les temps alternent, mais ils s'entremêlent. On peut dire que les différents morceaux de récit sont discordants et forment un récit anachrone, ce qui ne permet pas au lecteur d'avoir la certitude d'être en présence de tous les fragments de l'histoire. L'anachronie événementielle vient donc de l'écart entre le temps du récit et le temps de l'histoire, créant une force centrifuge qui fait s'insérer le passé dans le présent en fragmentant l'ordre chronologique. « Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère – sur lequel elle se greffe – un récit temporellement

second, subordonné au premier »⁶⁰¹. Nous sommes face à une stratégie de rupture de la linéarité temporelle, brisée par les interventions de temporalités différentes au sein de la ligne temporelle principale. Regardons de plus près comment le passé est une force envahissante du présent à travers les interventions analeptiques.

La structure temporelle des romans est organisée autour d'un vaste système d'analepses qui entraîne le récit dans de longues digressions et retarde l'avancée de l'histoire. Genette distingue deux types d'analepses : les analepses hétérodiégétiques et homodiégétiques. La première catégorie porte « sur une ligne d'histoire, et donc un contenu diégétique différent de celui (ou ceux) du récit premier »⁶⁰². Genette donne en illustration à ce cas l'intervention d'un narrateur qui raconterait le passé d'un personnage secondaire nouvellement introduit. Ces informations ont alors pour but de compléter les données. Ce type d'analepse n'apparaît pas dans *The Bath Fugues* ou *After China*. Même dans *Birds of Passage*, lorsque Seamus intervient dans la narration de l'histoire de Shan, il ne peut supposer que le « présent » sans le relier à un passé, puisqu'il n'a pas plus d'informations que celles fournies par les morceaux de papier. De la même manière, malgré le fait que Norman extrapole la vie de Swan et Darcy, il n'intervient que pour combler leur propre récit qui, lui, avance temporellement. Il ne fait donc pas de retour en arrière à la manière d'un narrateur hétérodiégétique.

Les informations sont principalement fournies par les analepses dites homodiégétiques, c'est-à-dire celles qui « portent sur la même ligne d'action que le récit premier »⁶⁰³. Ces analepses fournissent, elles aussi, des compléments d'information, mais entraînent le risque de brouiller la chronologie des événements – ce qui est souvent le cas dans les romans étudiés. Genette sous-divise la catégorie des analepses homodiégétiques en deux : les analepses homodiégétiques complétives et les répétitives.

Les analepses *complétives*, ou « renvois », comprennent « les segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps »⁶⁰⁴. Ces ellipses sont nombreuses et particulièrement présentes dans *The Bath Fugues* où l'information est constamment repoussée pour mieux être expliquée ultérieurement. À titre d'illustration, Jason annonce qu'il lui reste

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 92.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 92.

peu de temps à vivre (BF 96) et revient sur l'épisode où Judith lui annonce les résultats de ses examens dans la section suivante (BF 98), perturbant la séquence événementielle tout en complétant les données antérieures. Ce type d'analepses peut être fondé sur une ellipse (ce qu'on vient de voir), ou sur une paralipse, « autre sorte de lacune, d'ordre moins strictement temporel, qui consistent non plus en l'élimination d'un segment diachronique, mais en l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le récit »⁶⁰⁵ (et Genette donne l'exemple d'occulter la présence d'un des membres de sa famille lors du récit de son enfance). « Ici, le récit ne saute pas, comme dans l'ellipse, par-dessus un moment, il passe à côté d'une donnée »⁶⁰⁶. Les récits auxquels nous avons affaire emploient essentiellement ce type d'omission. Les paralipses abondent et laissent en suspens des trous informationnels qui ne seront comblés qu'au fil des analepses. L'exemple que nous avons pris peut aussi, jusqu'à un certain degré, s'insérer dans cette sous-catégorie ; mais le plus frappant dans *The Bath Fugues* reste la troisième partie du roman, dont la narration semble indiquer que la première partie n'est en fait qu'une paralipse occultant le fait que le lecteur est en train de lire le journal de Jason via Judith ou Graves.

La deuxième catégorie est l'analepse homodiégétique répétitive, ou « rappels », « allusions du récit à son propre passé »⁶⁰⁷. Ici, c'est au lecteur de se souvenir de ce qui a été dit antérieurement afin de créer des ponts. La réminiscence permet alors de différer la signification des éléments donnés. Prenons comme illustration le tout début de *The Bath Fugues*, où, dans les deux premiers chapitres, le lecteur est en présence de tous les personnages principaux sans réellement comprendre qui ils sont et comment ils sont reliés entre eux – particulièrement en ce qui concerne Judith et Camilo, qui n'interviendront réellement que dans les deux autres parties du roman. Ce type d'analepse crée une dynamique de suspense, appelant à la recherche d'information sous forme d'enquête. La compréhension est alors actualisée au fur et à mesure de la lecture, renvoyant constamment en arrière, ce qui rend le processus de compréhension complexe et labyrinthique.

Genette précise encore concernant les analepses que « les emboîtements peuvent être complexes, et une anachronie peut faire figure de récit premier par rapport à une autre qu'elle supporte, et plus généralement, par rapport à une anachronie, l'ensemble du contexte peut être

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 95.

considéré comme récit premier »⁶⁰⁸. Le point central à ces romans est que la narration elle-même est une grande analepse sans point de référence. La présence, plus ou moins supposée, d'un narrateur hétérodiégétique, voire extradiégétique, en fin de ces romans – qui a été nommée narrateur-fugueur –, donne la sensation que l'immédiateté temporelle du récit à la première personne est finalement déconstruite, puisque le récit est médiatisé par une autre conscience dont on ne connaît pas la temporalité. On ne peut pas savoir où se tient cette instance narrative, mais on peut logiquement supputer qu'elle est postérieure aux histoires, faisant de ces dernières de longues parenthèses analeptiques. Il convient d'ailleurs de souligner que le roman *Double-Wolf*⁶⁰⁹ de Castro est écrit dans une grande parenthèse qui ouvre et clôt le récit. De la même manière, nous pouvons relever qu'une parenthèse est ouverte à la page 52 d'*After China* et ne sera jamais refermée. Cet oubli peut s'interpréter comme illustration de l'emmêlement des niveaux temporels, déstabilisant la dissociation entre les différentes histoires et leurs narrateurs. Nous pouvons aussi extrapoler que les histoires sur la Chine ancienne que You dit raconter aux Françaises afin de « les séduire » (AC 75) sont une manifestation du jeu que le narrateur entretient avec son lecteur : celui-ci, comme ces Françaises, est charmé⁶¹⁰ par ces histoires qui ne finissent pas puisque la parenthèse ne se referme jamais.

Chaque récit se conclut sur la présence de ce narrateur-fugueur qui, par sa présence même, crée une temporalité fuguée. Nous avons affaire à des récits-analepses, fondés sur le souvenir, la mémoire, le besoin de se rappeler et les lacunes de cette mémoire – que ce soit au niveau intradiégétique ou extradiégétique. Les récits s'apparentent davantage à des enquêtes, semant des indices tantôt cohérents, tantôt requérant d'autres éléments pour faire sens dans l'économie de l'histoire. Les récits sont soumis à des contrepoints temporels qui font de la temporalité un élément au service de la fugue.

Nous sommes finalement en présence d'un temps qui n'est plus linéaire et chronologique, mais s'approche d'une conception du temps que les écrivains modernistes cherchaient déjà à mettre en avant : le temps interne, soumis aux mouvements de la pensée et ses va-et-vient perpétuels entre les temps.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁰⁹ Brian Castro. *Double-Wolf*. Sydney: Allen & Unwin, 1991.

⁶¹⁰ Nous reviendrons dans la partie suivante sur la notion de plaisir et de séduction dans les romans de Castro.

Temps et esprit(s)

Time, of course, is never linear.

Brian Castro (AC 28).

La perception du temps semble sujette aux aléas des pensées des personnages-narrateurs. De nombreux épisodes sont d'ailleurs fonction de cette perception, qui soit les accélère, les compresse ou encore les dilate. Woolf affirme même : « Time exists only when it is accelerated or compressed ; it becomes noticeable then » (AC 110). Il souligne par là le fait que le temps linéaire n'est pas perçu par le lecteur puisqu'il semble naturel, et que pour ressentir le temps, en faire l'expérience tangible. Il faut pour cela qu'il dérange l'ordre temporel habituel pour que celui-ci devienne une matière élastique, malléable, dans laquelle il peut inscrire des événements perçus subjectivement.

Les modernistes ont fait fort dans leurs romans de traiter du temps de la sorte. Ainsi, Virginia Woolf préconisait déjà :

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. [...] Life is not a series of gig-lamps symmetrically arranged; but a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? [...] Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which sight or incident scores upon the consciousness⁶¹¹.

Le temps de l'expérience est dissocié du temps officiel, symbolisé par exemple par les cloches qui marquent les heures dans *Mrs Dalloway*⁶¹². Cette approche non linéaire du temps au profit de l'importance de la perception s'inscrit à la suite des travaux d'Henri Bergson qui cherchent à démontrer l'hétérogénéité du temps et donc son caractère non-quantifiable. Il part de la différence entre espace et temps. Pour lui, l'espace est défini par son caractère « homogène », donc pouvant être mesuré. Au contraire, le temps est défini par son « hétérogénéité » et n'est donc ni quantifiable ni mesurable. Il explique que « la durée proprement dite n'a pas de moments identiques ni extérieurs les uns aux autres, étant essentiellement hétérogène à elle-

⁶¹¹ Virginia Woolf. *The Common...* *Op. cit.*, pp. 287-88.

⁶¹² On peut d'ailleurs souligner la centralité du questionnement sur le temps dans ce roman qui devait s'appeler *The Hours* avant que Woolf n'en change le titre. Virginia Woolf. *Mrs Dalloway*. 1925. London: Penguin Books, 1996.

même, indistincte, et sans analogie avec le nombre »⁶¹³. Il entend par là que la durée ne peut être mesurée car elle est liée à la conscience que l'on a des changements successifs des choses qui forment l'expérience. Il explique encore : « La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs »⁶¹⁴. Se dessine alors une relation fondamentale entre la perception du moment comme relié aux différentes temporalités dans un ensemble unifié. Bergson prend encore pour exemple l'harmonie musicale :

Ne pourrait-on pas dire que, si [les notes d'une mélodie] se succèdent, nous les apercevons néanmoins les unes dans les autres, et que leur ensemble est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distincts, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité ? La preuve en est que si nous rompons la mesure en insistant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur, qui nous avertira de notre faute, mais le changement qualitatif apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale⁶¹⁵.

La perception du temps est un enchevêtrement de présent et de passé, le passé étant nécessaire afin d'appréhender le présent, les deux n'étant finalement pas dissociés.

Les travaux de Bergson montrent nombres d'inexactitudes dans leurs démonstrations et particulièrement dans leurs emplois de certains termes sur lesquels il fonde toute sa réflexion⁶¹⁶. Toutefois, identifier le temps comme une notion non mesurable fait sens en ce que le temps que l'on mesure est une construction humaine autour de laquelle la vie sociale est organisée. Le temps appréhendé par les sens cadre, lui, difficilement avec le temps « social ». Pour aller plus avant dans la réflexion, il est utile d'avoir recours aux notions de monochronie et polychronie qu'Edward T. Hall définit ainsi :

La monochronie (temps M) et la polychronie (temps P) représentent deux modes différents d'appréhension du temps et de l'espace et d'encadrement des activités. [...] Le temps M met l'accent sur les horaires, le découpage et le rendement des activités. Les systèmes P se caractérisent par la multiplicité des faits se déroulant simultanément. Ils insistent sur la vocation des hommes à mener des transactions à bout plutôt que sur l'adhésion à des horaires fixes. Le temps P apparaît comme

⁶¹³ Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : Presses Universitaires de France, 1965, p. 89.

⁶¹⁴ *Ibid.*, pp. 74-75.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁶¹⁶ Pour plus de détails sur ce sujet, voir l'article de Farges : Albert Farges. « La notion bergsonienne du Temps ». *Revue néo-scholastique de philosophie* 75 (1912) : 337-378. Disponible sur : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0776-555x_1912_num_19_75_2025> (Dernière consultation le 31 mars 2014).

beaucoup moins concret que le temps M. Le temps P peut être représenté par un point plutôt que par un ruban ou une route, et ce point est sacré⁶¹⁷.

Dans la situation qui nous concerne, le temps polychrone est donc le temps par excellence que les modernistes cherchaient à mettre en avant, constitué des multitudes de subjectivités individuelles qui le composent. Les romans de Brian Castro suivent cette voie en se concentrant sur une chronologie propre à la logique interne des personnages. La temporalité, alors subjective et polychrone, permet aux narrateurs d'appréhender le temps à leur façon : distordu, étiré et toujours malmené. Ainsi, les narrateurs distendent le temps à souhait. Comme dans les extraits de rêves déjà remarqués dans le flot narratif, nous porterons également notre attention sur un exemple de distorsion temporelle à travers un passage d'*After China* dans lequel You brosse un portrait de son père à travers un souvenir d'enfance (AC 63-65). Cette scène s'étale sur une longueur totale de deux pages – raison pour laquelle nous ne la reproduisons pas ici –, et son rythme fait écho au contenu qu'il énonce. Le temps ne semble plus s'écouler dans cette scène qui ressemble à arrêt sur image. Les quatre premières phrases sont assez courtes, mettant en place la situation : le père est la figure centrale, et la première occurrence de « you wouldn't think so » se fait entendre – ce segment sera par ailleurs répété sept fois en tout dans ces deux paragraphes. Une fois ces premières phrases passées, le reste de la scène est décrite en deux longues phrases de, respectivement, dix-sept et trente-huit lignes, entrecoupées par une phrase permettant de reprendre notre souffle avant de replonger dans la frénésie de la scène. L'utilisation de points de suspension permet de conserver la fluidité de la scène tout en créant une cohésion, renforcée par les itérations de « you wouldn't think so ». Le lecteur est ainsi amené à valser avec le père de You au rythme de ses souvenirs, l'accompagnant dans la danse enivrante de sa vie jusqu'à sa chute finale. Le temps est ici étrangement rallongé et compressé en même temps, permettant de broser le portrait de toute une vie en deux pages, tout en étirant le rythme du temps afin de créer cette bulle atemporelle dans laquelle le passé peut (re)trouver sa place dans l'économie de l'histoire de You.

C'est ainsi que passé et présent cohabitent en mimétisme de l'esprit humain. « The past is interpreted through the perspective of the present »⁶¹⁸ ; et, pour compléter ces propos de Xavier Pons, le contraire semble aussi être vrai. Le présent permet de comprendre le passé, et le passé sert de repère à la compréhension du présent. Ce processus rappelle celui que

⁶¹⁷ Edward T. Hall. *Au-delà...* *Op. cit.*, p. 22.

⁶¹⁸ Xavier Pons. « Impossible Coincidences: Narrative Strategies in Brian Castro's *Birds of Passage* ». *Op. cit.*, p. 469.

Virginia Woolf explique employer afin d'insérer le passé dans le présent à souhait, creusant des « tunnels » ou des « grottes » sous la surface des personnages afin de connecter les impressions présentes au passé. Elle explique dans son journal : « [I must] dig out beautiful caves behind my characters; I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that caves shall connect, & each comes to daylight at the present moment »⁶¹⁹. Cette méthode permet d'effacer les barrières qui séparent le présent du passé en faisant cohabiter les différents temps. Les interventions du passé ont une double fonction, puisqu'elles retardent l'évolution de l'histoire en faisant une boucle en arrière, mais forment finalement la part majeure de la narration, envahie par la rétrospection.

Finalement, n'est-ce pas la nature même du récit littéraire qui fait que l'appréhension du temps ne peut être linéaire ? D'après Jean Bessière, le récit littéraire est achrone, c'est-à-dire qu'il « est toujours récit actuel et récit du passé ; par là, il dit le passé et il ne se donne pas cependant pour passé : il est assimilation et dissimilation du passé et du présent – exactement achrone »⁶²⁰. Hors temps, le récit littéraire joue avec la perception de la temporalité. On s'approche peut-être de la conception du temps que l'on peut trouver chez Proust : « un « temps à l'état pur », [que] Proust [...] appelle aussi l'« intemporel » ou l'« éternel ». Le sens du temps, la *temporalité* pure n'est pas temporelle »⁶²¹. Cette définition tend à montrer que dans l'œuvre littéraire, la réalité du temps n'est pas temporelle : elle est au-delà du temps et ne se compte pas. La tâche du lecteur, pour se sortir de ce labyrinthe contrapuntique, est de garder en mémoire les informations et d'essayer d'en appréhender la totalité afin de reconstruire un cheminement cohérent, comme Rousset l'explique :

Le livre, semblable à un « tableau en mouvement », ne se découvre que par fragments successifs. La tâche du lecteur exigeant consiste à renverser cette tendance naturelle du livre, de manière que celui-ci se présente tout entier au regard de l'esprit. Il n'y a de lecture complète que celle qui transforme le livre en un réseau simultané de relations réciproques⁶²².

Il est possible d'avancer que la temporalité que ces romans mettent en avant est une relation de simultanéité, bien que Derrida rappelle « la difficulté de rendre compte, dans l'écriture, du simultané qui est la vérité »⁶²³.

⁶¹⁹ Virginia Woolf. *The Diary of Virginia Woolf, Vol. II (1920-1924)*. 1978. New York: A Harvest Book, 2013, p. 263. (30 August 1923).

⁶²⁰ Jean Bessière. *Principes de la théorie littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2005, p. 32.

⁶²¹ Jacques Derrida. *L'Écriture... Op. cit.*, p. 40.

⁶²² Rousset, cité dans : *Ibid.*, p. 41.

⁶²³ *Ibid.*, p. 41.

Mais si les temps sont simultanés, il en résulte que passé et présent fusionnent pour ne faire qu'un ; le fini est toujours présent, ce qui perturbe inévitablement notre rapport à la mort qui, par excellence, concrétise et symbolise notre rapport à la finitude. Plus que le passé, c'est aussi la mort qui emplit les vies des personnages et les pages des romans. Tout d'abord par le fait que les narrations racontent *a posteriori* l'histoire de personnages décédés. Ces derniers hantent ensuite les vies des vivants – que ce soit Blimunde pour la vie de Blixen, Walter et Jason pour celle de Judith, Shan pour Seamus, l'écrivaine pour You. De manière significative, la mort est omniprésente dès les premières pages de chaque roman : mort de Walter, suivie par la noyade de Blimunde ; mort de l'écrivaine, suivie par la mort de la fille de You ; mort de la sœur et la mère de Shan ; accident d'avion dans *The Garden Book* suivi par les morts supposées de Swan, Darcy et Jasper.

Faire se côtoyer la vie et la mort serait-elle une façon de repousser la finitude ? À défaut, puisqu'il nous est donné à suivre des chemins de vie, la mort, après tout, y a pleinement sa place, en tant qu'elle en est un élément constitutif incontournable. Souvent associée à l'élément eau, la mort s'inscrit dans un cycle, faisant écho non pas à la linéarité du temps, mais plutôt à sa circularité : « Time and tide were running, consuming life too thirstily » (*BF* 168). Les événements se répondent, comme des refrains – les femmes et filles se noient (Blimunde, la sœur de Shan), les hommes ont des difficultés à évacuer leurs liquides internes (problèmes de calculs rénaux pour Redvers père et fils, dont le premier mourra d'un cancer de la prostate) ou optent pour un suicide en eau domestique (Walter dans sa baignoire) – soulignant le caractère indissociable de la vie et de la mort.

L'eau cohabite d'ailleurs avec son opposé le feu, tous deux paradoxalement et inversement synonymes de vie et de mort. En effet, dans les romans de Castro, l'eau ôte la vie, elle qui est censée la donner, et le feu, qui représente la mort, apporte inversement la régénérescence. Dans *Birds of Passage* par exemple, les papiers que Seamus imagine brûler sont censés le libérer du passé mais échouent, peut-être parce que le feu n'est pas réel : « At times haunted by this *Doppelgänger*, I have tried to exorcize it, imagining flames consuming the fragile written record, history coiled in those wisps of smoke climbing heavenward ; but again the yellow pages have resisted obliteration » (*BP* 4). De la même manière, You n'arrive pas à allumer un feu après la mort de sa fille, l'empêchant de clore ce chapitre douloureux (*AC* 54). Darcy passe, quant à lui, à l'action en brûlant des livres afin d'« observer nos pensées brûler, nous purifier » (« watch our thoughts burn, purify ourselves », [*GB* 214] ; notre traduction) ; Swan rapproche cet acte des autodafés nazis, qui visent à effacer le passé,

donc la mémoire collective contenue dans les ouvrages. Sa réaction sème un élément proleptique : « Burn me instead! » (*GB* 213). Swan meurt certainement lors d'un feu de brousse, duquel provient aussi le handicap de Norman (*GB* 312), ce qui de surcroît relie ces deux personnages par cet élément. Mais contrairement à l'eau qui ne cesse d'avancer, le feu recrée la vie après son passage, comme on peut le voir au début du roman où la vie reprend ses droits sur le lieu de l'accident de Swan : « Burnt and regenerated and burnt again » (*GB* 2). Comme une roue, les cycles de vie et de mort se succèdent, tels deux conséquents se répondant de manière contrapuntique pour mieux faire ressortir l'harmonie de leur antécédent : l'existence. Dans l'œuvre de Castro, on peut dire que l'eau ramène les souvenirs et prend les vies, et que le feu efface les souvenirs et ramène la vie.

Peut-être inscrites dans la pensée taïste, ces réflexions sur la circularité de la mort et de la vie servent, en ce qui concerne l'intérêt de notre démonstration, à renforcer les entrelacs temporels. Une fois encore, les « contraires » ne se contredisent pas mais évoluent côte à côte dans ces romans, brisant toute idée de finitude ou de limite. La mort est finalement rendue vivante par l'acte de narration, fait illustré par l'entreprise folle de repousser le temps qu'entreprend You. Il veut en définitive défier le temps qui passe en détournant son attention par des digressions infinies, jusqu'à ce que l'inexorabilité du temps – en la « personne » de l'eau – ne vienne reprendre ses droits et mette fin à l'existence de l'écrivaine.

Le traitement du temps, en plus d'être subjectif, se fonde sur les digressions de l'esprit, alliant passé et présent afin de former un tout cohérent dont il ne reste que le principal, l'histoire elle-même : « When I listen to your stories, time no longer seems to matter » (*AC* 82).

Les truchements de la mémoire

Already his memory is waning.

Brian Castro (*AC* 6).

Avec la mise en avant de la fluidité des temporalités, c'est également la fluidité de la pensée que l'on voit transparaître, puisque le temps de l'esprit prend le pas sur le temps officiel. Les personnages, bien qu'ancrés dans des contextes socio-historiques spécifiques, se donnent à voir comme des esprits, amalgames de pensées éparses et de ressentis face à des

expériences. C'est le processus d'observation de la pensée, de ses dérives et associations qui est mis en avant dans ces romans avant même l'« action » à proprement parler. Les personnages, bien que très présents, disparaissent finalement au profit de leur esprit. Si l'on prend l'exemple de Jason, son rôle principal est celui de narrateur de la vie des autres et de sa propre conscience. Dans *After China* encore, les personnages de You et de l'écrivaine semblent proches de la disparition, puisque leur présence physique laisse place à leurs pensées, leurs imaginaires et leurs souvenirs. Ils n'existent finalement qu'au travers des histoires qu'ils échangent. L'existence des personnages principaux est donc majoritairement contenue dans leurs esprits et les productions de leurs esprits. Comme le souligne Castro dans une interview pour le *Sun Herald*, « The characters are disembodied [...] I'm trying to stir a possum here because I felt you can have a book of voices rather than characters. And sometimes it's better to have voices that are not particularly embodied. It gives a different perspective on what people say and how they're saying it »⁶²⁴. Castro parlait ici d'*After China*, mais cette tendance est tout à fait applicable à tous les autres personnages. Loin de récits d'actions (au pluriel), ces romans s'approchent du courant de conscience – sans réellement appliquer les règles qui dirigent cette forme de discours – tel qu'il a été pensé à l'origine par William James. James expliquait dans ses travaux que les consciences sont reliées entre elles. Ce n'est pas tant cet aspect qui est utile ici, mais le fait qu'il explique que les pensées n'apparaissent pas à l'esprit en tant que chaîne, mais sous la forme d'un courant, d'un flot : « Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. [...] It is nothing jointed; it flows. A "river" or a "stream" are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life »⁶²⁵. Il s'agit bien ici de romans de la pensée, où les personnages sont finalement des prétextes à observer ce flux de pensées entre les temps et les idées.

Le temps de l'esprit et son observation sont donc liés au processus essentiel au fonctionnement du cerveau humain : la mémoire. Si l'on reprend à ce sujet l'extrait de la valse de la vie du père de You (AC 63-65), il apparaît que la façon dont il est narré évoque le processus de la mémoire. Il s'en suit que ce dernier est imité dans la structure des romans de Castro, où le lecteur est confronté à une narration lacunaire, dont les informations données par bribes se connectent plus ou moins logiquement. Le lecteur appréhende ainsi des images ou

⁶²⁴ Brian Castro. Interview de Susan Geason. « Imagining China ». *Sun Herald* 6 September 1992: 118.

⁶²⁵ William James. *The Principles of Psychology, Vol. I*. New York: Henry Holt and Company, 1890, p. 239.

des séquences du passé qui sont souvent courtes, imbriquées, emmêlées, s'appelant les unes les autres. À l'image du processus mental de remémoration, le désordre apparent de ces fragments mémoriels forme pourtant un tout cohérent permettant de dessiner les contours de ces vies fictionnelles données à lire.

Paradoxalement, la réalité est de ce fait transmise à travers un processus qui est, de par sa nature, limité et inauthentique. La mémoire est en effet lacunaire et appelle à l'invention, ne serait-ce que parce qu'une fois le moment passé, l'expérience est déjà médiatisée par l'esprit, donc modifiée. À ce propos, Castro expliquait lors d'une conférence l'importance de ce processus défectueux et pourtant central à l'esprit :

My themes in writing have never been about memory and forgetting, but about the irony and falsity of it. To recover memory is to recover a different self, and these fragmented selves make up a truth [...] We recall things in bits and pieces, and each time we recall it, there are always changes, and when we actually *make* our memory with others, there is a change again. Then there is another transformation from the actual memory to the written words. So you can see how we continually rewrite and combine, and shape both our writing and our selves, in people's memory. [...] Memory is not a static thing. What we remember today is changed when we recall it in five years, and will continue to change by Chinese whispers⁶²⁶.

La mémoire, tout comme le temps, est un processus en perpétuel devenir, c'est-à-dire qu'il n'est jamais réellement fini. Plus encore, c'est un processus infini, qui se réinvente en continu, manifestation du va-et-vient entre les temporalités. L'appréhension du temps et de la mémoire dans ces quatre romans rappelle la théorie de la physique quantique, qui explique que toutes choses sont instables. Helen Daniel l'applique à la littérature australienne contemporaine de la sorte :

quantum physics has taught us that the world is a game of chance, in a gigantic multifoliate reality of parallel worlds, which overlap our perceived universe and jostle its atoms. Quantum theory is built on a new uncertainty principle, which shows that matter is allowed to roam more or less at random, although certain paths of behaviour are more probable than others. The world is ruled less by rigid laws than by chance and the uncertainties are an inherent property of matter, part of an absolute indeterminacy of the universe. [...] The inherent uncertainty of nature controls the structure of space and time [...]. Reality is not exclusively a property of the external world but is intimately bound up with our perception of the world, our presence as conscious observers. [...] Reality is random and literature now has

⁶²⁶ Brian Castro. « Dancing to Difficulty: The Origins of a Novel ». Conférence donnée à l'Institut Confucius de Lyon, le 19 mars 2010. Notre retranscription. Disponible sur : http://www.lyonconfucius.eu/pages/fr/m4i1_archives.php (Dernière consultation le 24 avril 2010).

to contend with the inherent uncertainty of matter, a randomness subject to the role of the observer – the indeterminacy of the universe⁶²⁷.

C'est l'aspect aléatoire de la pensée qui est ainsi mis en avant dans les romans de Castro, soulignant le caractère artificiel de notions préconstruites, comme les catégories identitaires étudiées précédemment, et désormais le temps.

Memory is always a series of supplementing systems and to say there is some sort of historical memory sounds to me oxymoronic. We are constantly using other things to create memory. Memory itself is part of the subconscious and comes out of invention. [...] It's not some fact out there that you receive, solid and static⁶²⁸.

Remettre en cause l'authenticité de la mémoire dans ces romans permet de déstabiliser un dernier aspect parmi les repères présentés comme stables dans la société : la valeur de l'histoire.

L'Histoire en question : réel et fiction

We are no longer dealing with closure – the unique and authorised version of events – but with the perpetual opening up and interrogation of such categories, and their constant relocation beyond presumed borders and limits⁶²⁹.

Mêler présent et passé, invention et faits « réels » dans ces romans fait vaciller les fondements mêmes de l'Histoire⁶³⁰. L'Histoire avec un grand H peut se comprendre comme le fruit de l'émergence d'un discours dominant adapté aux besoins ponctuels d'une société. Cette approche se retrouve dans certaines grilles de pensées postmodernistes ou postcolonialistes⁶³¹, et visent à renverser les positions de force en inscrivant dans l'Histoire la multitude d'histoires personnelles laissées pour compte par les discours dominants :

⁶²⁷ Helen Daniel. *Liars... Op. cit.*, p. 16.

⁶²⁸ Helen Daniel. « Outside the Prison of Logic ». *Op. cit.*, p. 24.

⁶²⁹ Ian Chambers. *Migrancy, Culture, Identity*. 1994. London, New York: Routledge, 1995, p. 85.

⁶³⁰ Nous dissociérons ici l'Histoire avec une majuscule de l'histoire avec une minuscule afin de dissocier plus facilement l'histoire en tant que récit historique et l'histoire fictionnelle des romans étudiés.

⁶³¹ On peut, par exemple, citer les propos d'Owens: « Decentred, allegorical, schizophrenic... however we choose to diagnose its symptoms, postmodernism is usually treated, by its protagonists and antagonists alike, as a crisis of cultural authority, specifically of the authority vested in Western European culture and its institutions ». Craig Owens. « The Discourse of Others: feminists and postmodernism ». *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Hal Foster, ed. Port Townsend: Bay Press, 1983, p. 57. Cité dans : Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire... Op. cit.*, p. 162.

The tear in the fabric of discourse, and subsequent opening in the languages of legitimation, represents a space in which to relocate and reformulate the questions, problems, struggles and hopes we have inherited. It is where these languages, the histories we inherit and inhabit, the structures and powers we encounter and employ, are further broken down into an extensive complexity. [...] the writing of histories and the relocation (and recognition) of past “events” within present day constructions and concerns, repropose the infinite space of analysis. [...] In writing, the past is re-presented, linguistically put together, fabulated, and becomes a narrative, a story, a literary genre. It, too, in the course of events, becomes another historical fragment, a further trace in time. Does that mean that there is no such thing as historical “truth”? If for history we intend a single and universal container in which all the events, experiences and lives of the past are brought together under the symbol of a unique reason able to explain our sense of being, then our answer would undoubtedly be yes. Such a model of history (and with it, of meaning and politics) has been put in crisis precisely by the emergence of those other stories and other languages previously hidden from history⁶³².

La littérature postcoloniale⁶³³ s’inscrit dans cette volonté et dérange le concept occidental de temporalité : « post-colonial thought [...] deliberately set out to disrupt European notion of “history” and the ordering of time »⁶³⁴. Dans ce sillage, les romans de Castro peuvent se lire comme des réécritures postcoloniales du passé. Pour s’en convaincre, il suffit de remplacer ce que Verhoeven dit sur les romans d’Ondaatje et de Findley en utilisant le nom de Castro :

truth in literature is a construct rather than something that is actually there in the text, truth in history is something that has to be created, rather than something that can be discovered in archives. Instead [Castro’s] fiction calls attention to the “discursive situation” of literature: a situation, that is, in which writer, reader and text meet within a particular historical, social, political and literary context. This accounts for several of the most explicitly metafictional elements in [Castro’s] work: the prominent role of archivist-narrator [...]; the use of documents (some of them fictional), letters, diaries, [...] pictures; the use of conspicuously historical figures and events [...]. Yet despite this self-conscious effort to authenticate [his] own fictional reconstruction of the past, [Castro] ultimately believe[s] that the truth about the past lies somewhere beyond the archived and beyond [his] skills of reporting on them faithfully⁶³⁵.

⁶³² Ian Chambers. *Border Dialogues: Journeys in Postmodernity*. London, New York: Routledge, 1990, pp. 109-110.

⁶³³ On pourrait aussi noter la place de la temporalité dans l’expérience de la migration, traversée qui tend à oblitérer la dissociation entre passé, présent et futur : « For diasporic subjects are not only spatially disembedded, “out of place”; they are also temporally disembedded, that is, displaced from the “normal” passing of historical time. [...] By migrating, they break the flow of continuous historical time as lived when one stays in one place. Not only are notions of past, present and future no longer anchored in a sense of evolving continuity, they also become doubled, as it were, as the migrant steps into the temporality of a different historical trajectory ». Ien Ang. *On Not... Op. cit.*, p. 54.

⁶³⁴ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire... Op. cit.*, p. 34.

⁶³⁵ W.M. Verhoeven. « Historiographic Metafiction in Findley and Ondaatje ». *Shades of Empire: in Colonial and Post-Colonial Literatures*. C.C. Barfoot, and Theo D’Haen, eds. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1993, p. 286.

Postcoloniaux ou non, les romans de Castro dénoncent l'artificialité de tout discours et offrent ainsi la possibilité de réinventer l'Histoire. Ils brisent alors les limites entre l'Histoire et l'histoire dans leur traitement du temps et de l'authenticité. Simon Leys synthétise ces considérations de la sorte :

L'histoire – contrairement à ce que croit l'opinion – n'enregistre pas les événements. Elle enregistre seulement les échos des événements, ce qui est fort différent ; et, pour ce faire, elle s'appuie sur l'imagination tout autant que sur la mémoire. Livrée à elle-même, la mémoire ne peut qu'accumuler des données dénuées d'objet et de signification. Car la pensée requiert un espace où l'on peut oublier, choisir, effacer, isoler, éliminer, mettre en valeur. Si vous ne pouvez rien rejeter du grenier de la mémoire, vous ne pouvez ni abstraire ni généraliser. Sans abstraction ni généralisation, il ne peut y avoir de pensée.

L'historien ne se contente pas d'enregistrer, il édite, il omet, il juge, il interprète, il réorganise, il arrange, il compose. Sa mission n'est rien moins que « rendre la plus haute sorte de justice à l'univers visible, en portant au jour la vérité multiforme et unique qui en sous-tend chaque aspect. » Mais attention ! Cette phrase que je viens de citer n'est pas d'un historien décrivant sa discipline, elle est d'un romancier célébrant l'art de la fiction : on aura reconnu les premières lignes de la préface que Joseph Conrad écrivit pour son *Nègre du Narcisse* – préface qui est vraiment une sorte de manifeste universel du Roman. Le fait est que ces deux arts – celui de l'historien et celui du romancier -, issus l'un et l'autre de la poésie, développent une activité semblable et mettent en œuvre les mêmes facultés : mémoire et imagination – et c'est bien pourquoi on a pu dire à juste titre : le romancier est l'historien du présent, l'historien est le romancier du passé. L'un et l'autre doivent inventer la vérité⁶³⁶.

Mémoire et imagination sont les maîtres-mots sur lesquels les romans de Castro sont fondés, déstabilisant les cadres temporels. Ainsi présentées, toutes les informations qui sont données à lire démontrent le caractère construit de ces fictions, et inversement le caractère fictionnel des constructions supposées stables – comme l'Histoire. Toute tentative de raconter le passé devient alors discours, médiatisé par une voix, et par conséquent forcément subjectif, dans une recherche d'authenticité, ce qui a pour effet de déstabiliser encore davantage les limites entre la fiction et le réel.

Dans son interview réalisée avec Brian Castro, Helen Daniel, parlant de *Drift*, déclare : « At that point, it was not entirely clear to me what was real and what was not – and not knowing was splendid »; ce à quoi Castro répond : « That's exactly the effect I wanted »⁶³⁷. Cette remarque pourrait être anodine si elle ne trouvait pas d'écho dans chacun de ses romans : la fiction et la réalité sont entremêlées. Logiquement, lorsque nous lisons un roman, nous savons parfaitement que le propre de cette lecture est d'être fictive. Néanmoins, lire les

⁶³⁶ Simon Leys. « Des mensonges qui disent la vérité ». *Le Bonheur... Op. cit.*, pp. 135-136.

⁶³⁷ Helen Daniel. « Outside the Prison of Logic ». *Op. cit.*, p. 25.

romans de Castro soulève le problème de dissociation entre réel et fiction car ils cherchent à intégrer le réel dans la fiction, renversant le sujet observé qui n'est alors plus la fiction, mais la réalité.

Pour aller plus loin, nous pouvons avancer avec Castro que réalité et fiction, non seulement correspondent, mais d'autre part ne peuvent pas être séparés :

I think everything is lying or invention. That is the reality for me. What else is there? Life is an invention. I think it's a very non-Anglo thing to think, because in Spanish cultures and Latin cultures for instance (perhaps that's why the boom in magic realism and so on), that's the way you're thinking anyway. People who can absolutely fabulise the world all the time, ordinary people fabulising the world without having to tell tales. Life itself is full of ornamentation, hyperbole⁶³⁸.

L'intérêt ne réside pas dans le fait d'essayer de démêler le vrai du faux, le réel de la fiction, puisque ces deux notions s'interpénètrent pour former la texture même de notre réel. Le processus d'observation mentale entraîne nécessairement une analyse de l'expérience qui la subjectivise et par ce décalage même, l'expérience est déjà passée et nécessite notre remémoration de l'instant pour l'interpréter. Le réel, aussi bien que le présent, n'existent donc pas et font partie d'un réseau de subjectivité qui permet d'en appréhender l'existence. Il n'y a donc pas de « vérité », ce qui rappelle la pensée Nietzscheenne :

Qu'est-ce donc que la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref une somme de relations humaines qui ont été rehaussées, transposées, et ornées par la poésie et par la rhétorique, et qui après un long usage paraissent établies, canoniques et contraignantes aux yeux d'un peuple : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores usées qui ont perdu leur force sensible⁶³⁹.

Et nous concluons que les romans de Castro attestent que « [l']imaginaire fait partie intégrante de l'existence ; l'existence est pour une part un produit de l'imaginaire »⁶⁴⁰.

Le traitement du temps dans les romans de Castro a montré que le présent et le passé n'étaient finalement pas dissociés mais tendaient à se côtoyer afin de rendre compte de l'intégralité de l'expérience telle qu'elle est vécu par l'être humain. En imitant le processus de pensée, le récit imbrique les différentes temporalités à travers un réseau d'analepses dirigées par le rythme de la mémoire. En révélant l'impossibilité de toute forme d'authenticité et le

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁶³⁹ Friedrich Nietzsche. *Vérité et mensonge au sens extra-moral*. 1973. Trad. Michel Haar et Marc B. de Launay. Paris : Éditions Gallimard, 2009, p. 14.

⁶⁴⁰ Laurent Mattuissi. *Fictions... Op. cit.*, p. 114.

caractère subjectif de toute forme de récit, les romans de Castro questionnent la nature même de la fiction et du réel, montrant que le réel est formé par une multitude de fragments de subjectivités qui ne peuvent donc rendre compte d'une « vérité » unique.

Les digressions et retours en arrière sont toutefois contrebalancés par une autre force qui permet à la narration d'avancer et de former un tout cohérent, et non pas un chaos de fragments épars. Cette force centripète, par opposition à la force centrifuge précédemment relevée, trouve son ancrage dans l'espace pour contrer la fuite du temps.

B. Circularité et mouvement centripète

La lecture des différentes sections des romans peut parfois ressembler à un jeu de marelle, demandant au lecteur de sauter d'une section à l'autre à travers les temps. Ce mot ne peut que nous amener à penser au roman *Hopscotch* de Julio Cortázar⁶⁴¹, qui, tout comme celui de B.S. Johnson, *The Unfortunates*⁶⁴², est un roman « jeu de piste ». Cortázar propose deux romans en un, le premier se lisant dans l'ordre traditionnel de lecture en commençant à la première page mais en s'arrêtant avant la fin⁶⁴³; le second, en continuant dans l'ordre qu'il propose en prologue dans sa « table des instructions », commençant par la section 73 et suivant un désordre numérique. Celui de Johnson peut se lire de manière aléatoire en fonction de nos envies (à part la première et la dernière parties qui sont censées rester à leur place), les sections n'étant d'ailleurs pas physiquement reliées, ce qui fait de cet ouvrage un exemple de fragmentation textuelle poussée à son paroxysme.

Il ne s'agit pas, dans les romans de Castro, de lire les sections de manière désordonnée, comme c'est le cas pour ces deux auteurs. Les sections des romans de Castro se suivent, mais donnent parfois l'impression qu'on pourrait les lire dans un autre ordre. Une force centripète entre en jeu afin de donner cohésion à ce jeu de piste et contrer la

⁶⁴¹ Julio Cortázar. *Hopscotch*. 1963. Trans. Gregory Rabassa. New York: Pantheon Books, 1986.

⁶⁴² B.S. Johnson. *The Unfortunates*. New York: New Directions, 2007.

⁶⁴³ Plus précisément au chapitre 56 page 349. Il reste alors 214 pages et 99 sections non lues, qu'un lecteur curieux ne peut laisser telles quelles. En plus de rappeler l'idée de fragmentation, *Hopscotch* peut aussi renvoyer à celle de circularité infinie, puisque, lorsque le lecteur termine le chapitre 58 (après avoir suivi l'ordre désordonné indiqué par la table), il se rend compte que le roman n'est pas réellement fini, puisque ce chapitre renvoie, quant à lui, au chapitre 131, redémarrant une boucle de lecture qui ne finit jamais.

fragmentation chronologique qui est à l'œuvre. Il convient alors d'analyser comment le paratexte renforce une structure circulaire permettant de contenir les écarts de la mémoire en contraignant la narration à avancer.

Paratexte et circularité

Les premiers repères apparents se trouvent dans le paratexte de ces romans, et plus précisément au niveau des titres donnés aux parties. Ces repères hypertextuels fonctionnent de manières différentes suivant les romans. Dans *The Garden Book*, nous avons vu que les titres des parties servaient de repère thématique. Les sous-titres, quant à eux, permettent de donner la parole aux différents personnages. Ce truchement n'est qu'un artifice qui ne garantit en rien l'authenticité des paroles et pensées, mais qui, malgré tout, permet au lecteur de suivre l'évolution de la narration. Ainsi, les déictiques trouvent un référent de manière évidente, ce qui aurait été impossible sans l'apparition de ces sous-titres, comme l'illustre ce passage où Swan parle des 150 ans de l'arrivée des premiers colons en 1888 pendant onze lignes avant que le premier pronom personnel sujet « I » apparaisse. Ce dernier est par ailleurs assez vide au niveau référentiel dans cette phrase : « I am not sure the violent events which I've experienced really happened to me » (*GB* 160). Suite à ce qui est raconté dans les lignes précédentes, il ne serait pas évident de relier ce « je » à Swan sans l'intervention du surtitre nominatif (« *Swan* » [*GB* 160]), qui indique qu'elle parle effectivement du viol qu'elle a subi dans la sous-partie précédente.

Dans *The Bath Fugues*, les titres des parties permettent de faire de ces morceaux des entités séparées, puisque ces titres fonctionneraient très bien pour signaler des nouvelles par exemple. Leurs référents pourraient sembler thématiques, puisque le dernier chapitre renvoie à Judith Sarraute, personnage central de cette même partie, mais « *Walter's Brief* » traite de Camilo Conceição, et « *Beckett's Bicycle* » fait seulement référence au vélo comme moyen de fugue. Ce sont donc des titres indépendants qui ne fonctionnent pas du tout comme dans *The Garden Book*. Les sous-titres sont eux des nombres, et permettent de suivre l'évolution des fragments. Les trois parties ne sont pas équivalentes en termes de longueurs, puisque la première est plus longue que les deux autres (les deux dernières étant presque toutes de deux cent pages). La première partie fait donc une fois et demie les deux autres cumulées. Les différentes sections, quant à elles, ne sont pas symétriques du tout, certaines très longues (la

première de la première partie fait vingt pages) en côtoient d'autres d'une seule page (section 11). Il faut toutefois noter que chaque partie est composée de trente sections. Ce nombre correspond à la structure numérique des *Variations Goldberg*. Il est permis de dire que Castro n'a pas cherché ici à suivre scrupuleusement la construction de la fugue musicale – chose impossible puisque la longueur visuelle d'une section ne peut pas être mesurée en termes d'équivalence sonore – ou il faudrait pour cela chronométrer la lecture de chaque chapitre afin de vérifier si l'on trouve des schémas récurrents. D'ailleurs, on peut voir dans *After China* les prémisses de cette structure de la fugue, puisque les chapitres sont au nombre de vingt-neuf, suivis d'une postface. Dans ces deux romans, cela donne un cadre permettant de rythmer l'évolution de l'histoire, entraînant la fugue vers le mouvement final. Ces numérotations permettent donc de contrer l'effet désorienté de l'enchevêtrement des bribes d'informations.

Un dernier élément est à relever concernant la construction de ce roman, permettant de contrer son aspect fragmentaire : le dernier chapitre, « Sarraute's Surgery », comprend deux parties non-numérotées, présentées en italique, et intitulées « ingress » (BF 261) et « egress » (BF 346). Il faut noter plusieurs choses concernant le choix de ces sous-titres. Le premier est évidemment l'idée d'entrée et de sortie, créant un cadre temporel pour ce chapitre. Marquer le début et la fin renforce l'idée de progression dans la narration, l'amenant jusqu'à une finalité – bien que la fin du roman ne constitue pas une fin « fermée », mais reste ouverte sur de multiples questions et possibilités.

Toutefois, ce cadre permet de créer un sentiment de mouvement vers l'avant. Choisir ces termes peut aussi renvoyer au personnage de Graves, qui, à la manière d'une ombre, fait son entrée et sa sortie de manière discrète dans ce chapitre. C'est aussi, par extension, le cas du narrateur fugueur, qui transparait dans cette partie plus qu'ailleurs, avant de faire sa sortie finale. Mais encore, opter pour « ingress » et « egress » au lieu de « entrance » et « exit » opère un rapprochement que l'on ne peut manquer de faire avec la couverture de l'ouvrage chez Giramondo : *Le violon d'Ingres*, photographie réalisée par Man Ray en 1924. Cette photographie, représentant une femme nue de dos, sur lequel on peut voir dessinées à l'encre de chine et à la mine de plomb des ouïes de violon. Cette création, hommage aux bains turcs du peintre Ingres, peut être interprétée comme représentation de l'adoration du photographe pour les femmes, puisque l'expression « violon d'Ingres » trouve son origine dans la passion du peintre pour le violon. Ce choix de couverture peut, dans le cas de ce roman, ramener aussi à l'idée de bain (« bath ») puisque la femme photographiée par Man Ray est inspirée de celle d'Ingres, assise de dos avec un turban. Cette couverture contient aussi une fois encore la

notion d'hypertextualité, puisque Man Ray s'est inspiré d'un tableau existant, et en employant cette photographie pour son roman, Castro s'inscrit dans le sillage de ces emprunts-inspirations, processus de fertilisation artistique.

Il apparaît à ce stade de notre analyse que l'idée de circularité est alors omniprésente, jusqu'à transparaître dans les outils employés pour contrer la dispersion narrative. Cette circularité est renforcée par l'utilisation des titres des chapitres de *Birds of Passage*. Ces titres se présentent comme les étapes d'un voyage, empruntant d'ailleurs à ce champ lexical (« journeys », « the promising land », « departures »), voyage qui, comme celui de Shan, revient à son point de départ, et finit par le même titre « The other life ». Les titres reflètent, par ailleurs, le contenu des chapitres, tout en jouant sur leur sens fuyant. « The other life » peut signifier la nouvelle vie que Shan choisit de vivre en migrant en Australie ; ce titre peut tout aussi bien faire référence au fait que la vie de Shan devient l'autre vie de Seamus. De la même manière, « the promising land » évoque la terre promise biblique, qui ne revient pas de droit à Shan, contrairement au peuple élu – « promised land ». La forme promise + -EN indique l'idée d'une terre promise en tant que destination et lieu du repos et de la jouissance, résultat de la promesse divine. *A contrario*, promise + -ING renvoie au procès non borné à droite, donc non achevé. Ainsi, la terre promise que Shan recherche n'est pas un lieu en soi mais bien un cheminement au caractère cyclique : recherche d'un Eden, accès à une terre promise illusoire, construction d'un sanctuaire (« Sanctuary », terre promise de substitution), nouvel exil (« Departures »), le cycle se répétant à nouveau jusqu'à son retour en Chine, où s'opère un glissement de sens d'une terre au sens géographique du terme à un *locus* mental. Ce sanctuaire est aussi celui où Seamus s'enferme, annihilant son existence au profit de celle de Shan. Les étapes de ces pérégrinations sont donc balisées, créant à la fois une direction pour l'histoire et une circularité ramenant la narration à son point de départ géographique et narratif – renforcé par la même présentation, annonçant en écho une date et un lieu (« Kwangtung 1863 » [BP 156]) – et en finissant sur la voix de Shan. Il ne faut toutefois pas confondre circularité et répétition, en ce sens que la structure cyclique permet justement une évolution narrative. Cela met en lumière le fait que, paradoxalement, le retour en arrière est moteur d'évolution.

Ce phénomène se retrouve dans les autres romans, où la narration revient finalement à son point de départ. La voix de Norman ouvre et clôt *The Garden Book*, entourant une longue digression qui nous ramène à Norman une fois l'exposition – réelle (GB 315) et narrée – de ces vies faites. L'histoire ramène le lecteur sur le lieu où l'avion s'est écrasé, où Norman

cherchait au début du roman les deux personnes absentes de la liste des victimes, que l'on peut associer à Jasper et Swan. Dans un cycle infini, Norman annonce qu'il va continuer sa recherche de « feuilles » (« leaves » [GB 316]) signifiant qu'il continue son enquête autour de Swan et ses poèmes, recherche qui ne peut avoir de fin. De manière similaire, la fin d'*After China* ne clôt pas le récit, malgré la mort de l'écrivaine, et You se retrouve au point de départ, son hôtel, prêt à le reconstruire, comme l'indique le principe de l'architecture métaboliste mentionné en épilogue⁶⁴⁴. C'est aussi le cas de *The Bath Fugues*, qui, malgré le fait que le roman ne revienne pas de manière évidente à son point de départ⁶⁴⁵, il n'en reste pas moins non conclu et ouvert sur un recommencement de la même chose.

Il est dès lors clair que les romans forment alors une boucle, qui symbolise à la fois la fluidité de passage entre les temps et les pensées, mais aussi le caractère infini des processus commencés. Ce fonctionnement peut être mis en parallèle avec les écrits de Margaret Atwood, dont les débuts et les fins sont interchangeable. Marta Dvorak explique la concernant :

Atwood's beginnings and endings are in effect reversible, like the hands of a clock always coming back to the same place, in an infinite becoming that is always already. Her beginnings particularly are sites central to a narrative and discursive strategy grounded in blurring and postponement. They are sites which reveal the unstable code systems of her fiction, the overlapping of genres and borders, in which the essay, the anecdote, the folk tale or parable constantly cut across, overlap, and delay narrative⁶⁴⁶.

L'idée d'infini est aussi transmise grâce à un dernier élément propre à la structure des romans de Castro : leurs incipits. En effet, les quatre romans semblent commencer *in media res*, au beau milieu de la vie de ces personnages, qui, invariablement, se décident à raconter leur vécu. Cette amorce semble souvent abrupte et sans motivation évidente (à part peut-être pour Shan qui commence le récit de sa vie lors de son départ). Débuter ainsi crée deux effets importants dans un roman. Le premier confère à ce moment un caractère spécial, puisqu'il a été choisi comme point de départ. C'est donc son caractère unique qui est mis en avant ; cela répond paradoxalement au deuxième effet d'un tel commencement, celui de sensation d'infini, de possibilité de recommencement sans fin et de fluidité.

⁶⁴⁴ Nous reviendrons plus tard sur l'importance de ce type d'architecture.

⁶⁴⁵ Si l'on estime que c'est finalement Graves qui lisait les écrits de Judith et les carnets de Redvers et Gottlieb, on peut même dire que le retour se fait d'ailleurs jusqu'au point de départ.

⁶⁴⁶ Marta Dvorak. « Writing Beyond the Beginning: Margaret Atwood's Art of Storytelling ». *Commonwealth: Essays and Studies* 22.1 (Autumn 1999): 34.

Nous avons ainsi essayé de montrer que les romans de Castro forment des boucles qui se suivent pour avancer vers un état qui, bien que proche de leur point de départ, ne constitue pas un retour en arrière définitif, puisque les digressions permettent non pas un cheminement linéaire vers la droite, mais une élévation au-dessus de la situation d'origine, à la manière d'une spirale ascendante.

Cette structure fait écho à l'idée évoquée plus haut : l'origine n'existe pas réellement. De ce fait, la boucle tourne sur elle-même, mais entraîne le lecteur toujours un peu plus haut :

You'll see that little by little your flights will diminish. It's a bit like a thirty-day epidemic. Sooner or later fugues resolved themselves. They only had a limited range, a small number of octaves: they were made for portable harpsichord and clavichords. Sooner or later they returned to where they began. And then you will discover yourself outside of yourself. (*BF* 346)

Cette citation, riche de sens⁶⁴⁷, montre que la fugue narrative dure trente sections, et que son format la ramène au commencement, bien qu'un léger décalage soit perceptible. Au lecteur alors de suivre ces circonvolutions en attendant leur résolution. Parlant de *Drift*, Castro explique sa méthode d'écriture, qui peut être étendue à ses autres romans : « I also felt that, in its revelations, it leaves things behind which are later taken up, so that you get memories and echoes in the text, while you are being drawn ahead.[...] I think that has always been an element of my writing: you have to read backwards as well as forwards »⁶⁴⁸. Il sème des morceaux d'informations dans son texte qui sont récupérées plus tard, dans un désordre organisé permettant de disséminer les éléments. Pour autant, les romans ne perdent pas de vue leur destination. La construction physique des romans participe en ce sens à la mise en place d'une force centripète qui permet à la narration de continuer à avancer malgré les écarts et digressions temporelles. Un autre procédé renforce la cohésion narrative : les prolepses.

Prolepses et repoussement de l'information

Par opposition au réseau d'analepses qui parsème les romans, un tissu de prolepses permet à la narration d'évoluer vers l'avant. Ces appels en avant sont particulièrement propices à la structure narrative, puisque, comme l'explique Genette, « [l]e récit « à la

⁶⁴⁷ Nous reviendrons d'ailleurs sur son interprétation lors de l'étude de la métatextualité dans la sous-partie suivante.

⁶⁴⁸ Helen Daniel. « Outside the Prison of Logic ». *Op. cit.*, p. 25.

première personne » se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir »⁶⁴⁹. Tout comme pour l'analepse, Genette distingue plusieurs types de prolepses : l'« interne » et l'« externe ».

Les prolepses internes sont sous-divisées en deux catégories. Les premières prolepses internes, dites complétives, « viennent combler par avance une lacune ultérieure »⁶⁵⁰. Ces prolepses semblent absentes des romans étudiés. Aucune prolepse n'annonce le futur, et ne compense donc jamais « de futures ellipses ou paralipses »⁶⁵¹. C'est peut-être en partie à cause de cela que le récit donne la sensation d'être lacunaire, puisqu'alors le point d'arrivée de la narration n'est jamais réellement atteint. La seconde catégorie est composée des prolepses répétitives qui, « toujours par avance, doublent, si peu que ce soit, un segment narratif à venir »⁶⁵². Ces prolepses annoncent « d'avance toute la série d'occurrences qu'elle inaugure »⁶⁵³. De la même manière que pour les prolepses complétives, les romans de Castro ne présentent pas ce type de prolepses. Même si de nombreux passages fonctionnent à la manière d'échos⁶⁵⁴, ils ne sont jamais ouvertement signalés et c'est au lecteur de les associer entre eux.

Ces quatre romans ne disposent finalement que de prolepses externes, c'est-à-dire liées à l'intervention des narrateurs. Les prolepses externes ont souvent pour fonction « d'épilogue : elles servent à conduire jusqu'à son terme logique telle ou telle ligne de l'action »⁶⁵⁵, avec, bien souvent, des renvois au moment de la narration, postérieur au récit narré. Ces interventions de la part des narrateurs sont donc des commentaires sur les éléments qu'ils racontent, commentaires faits dans le moment « présent », c'est-à-dire celui où le narrateur décide de raconter l'histoire. Le problème qui se pose chez Castro vient du fait que nous n'avons pas affaire à un seul narrateur, mais bel et bien à une multitude de voix – même si l'on estime qu'elles sont toutes orchestrées par un narrateur-fugueur, il n'en reste pas moins que les voix se chevauchent. Les prolepses pourraient alors renvoyer au moment où le personnage raconte sa vie en disant « je », ou bien au moment où le narrateur extradiégétique raconte la vie des personnages. Le récit du passé n'est donc jamais réellement relié à un

⁶⁴⁹ Gérard Genette. *Figures III. Op. cit.*, p. 106.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 109.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 110.

⁶⁵⁴ Ce phénomène sera étudié dans la partie suivante.

⁶⁵⁵ Gérard Genette. *Figures III. Op. cit.*, p. 107.

moment « présent » qui servirait de repère. Ces prolepses offrent, malgré tout, un mouvement vers l'avant, mais ne peuvent pas stipuler dans quelle direction « temporelle ». Cette stratégie narrative d'appels vers l'avant renforcent ainsi les boucles en avant que forme la narration tout en conservant l'aspect nébuleux d'un procédé qui ne peut pas s'ancrer dans un temps précis.

Si les prolepses participent bien à la création d'une forme de suspense narratif, dans le cadre d'une narration fuguée elles admettent aussi une part d'incertitude qui éveille la curiosité du lecteur afin de lui faire comprendre, trouver un sens – ordre et signification – à l'histoire. Les récits reposent sur un système d'attente, et cette même attente renforce le mouvement centripète en direction d'un centre en même temps que d'un sens.

Établir un sens semble être le point central de cette lecture-enquête. Ironiquement, le récit est sous-tendu par un système de repoussement du sens, qui permet, lui aussi, d'amener la narration vers l'avant. Un premier élément illustre cette dispersion du sens qui oblige la narration à avancer pour trouver un signifiant : les déictiques. Ces derniers ne sont pas toujours utilisés en renvoi à un référent, rendant le contenu de l'histoire complexe à démêler. L'un des nombreux exemples qui parsèment ces romans peut être trouvé dès la page neuf d'*After China*, où le pronom complément « her » ne renvoie encore à personne, obligeant la lecture à avancer afin de découvrir qu'il fait référence à l'écrivaine.

Un second élément permet la fuite en avant du sens : la mise en scène de situations de narration. Comme dans *Les Mille et une nuits*, où le Khalife est dans l'expectative des contes de Schéhérazade, la narration des romans de Castro joue sur l'action de repoussement de l'information en installant des figures d'auditeurs, eux aussi dans l'attente. Ce processus se retrouve plus particulièrement dans *After China*, où l'écrivaine pousse You à raconter des événements ou histoires, faisant ainsi avancer le récit. Elle lui demande par exemple : « tell me about this terrible time » (AC 82), et le chapitre suivant lui répond en narrant ledit épisode, ou encore « What was the story of the flower boats of Swatow? » (AC 111). Ce procédé est aussi employé dans *The Bath Fugues*, lorsque Fabiana pose des questions équivalentes à Jason (BF 78). L'audience est donc motrice de l'avancement de l'histoire, permettant de faire progresser le récit – même si parfois la direction prise entraîne une nouvelle digression. On retrouve ainsi le mouvement de boucles qui se suivent, avancent et reculent pour mieux avancer et reculer de nouveau, dans une perpétuelle dynamique de progression. À ce sujet, et pour mieux saisir toute la portée de l'utilisation des boucles narratives dans son oeuvre, il n'est pas inutile de rappeler ici que Castro puise pour la construction temporelle de ses

romans dans la pensée orientale⁶⁵⁶, dans laquelle le temps ne se définit pas en terme de linéarité, mais de circularité, comme le rappelle Nancy Wilson Ross : « Time, for Hindus, does not move, as in Western thought, from past through present to future. Instead, it swings eternally, like the seasons, in immense cycles, forever recurring, waxing and waning. In such a scheme of endless periodicity »⁶⁵⁷.

Plusieurs éléments donnent donc lieu à la mise en place d'un mouvement circulaire qui permet à la fois de visiter le passé et faire des digressions narratives, tout en maintenant la progression du récit dans une suite infinie de boucles. Mais cela signifie d'autre part que l'on gravite autour d'un centre, puisque tout cercle (ou, plus précisément pour ce qui nous occupe, boucle narrative) se définit nécessairement autour d'un centre ; le lecteur n'a d'ailleurs aucune garantie de ne jamais finir par l'atteindre. De plus, l'infini du mouvement circulaire opère comme la matérialisation narrative de la non-finitude des récits, qui, même face à la mort de certains de ses personnages, continue d'exister par la fugue narrative. Cette citation de *The Garden Book* permet de synthétiser le fonctionnement de la structure narrative des quatre romans ainsi que son but :

If you knew that there's a story and a story alone, like Red Riding Hood, for example, would you buy that book to keep with you always? No. Because the story is finished. Details become cloying and the commodity is used up. You know the story, so throw the writing away. No, you would want what you couldn't quite grasp, something that is neither closed nor allegorical, neither didactic nor useful; something disintegrating before your eyes. You'd acquire and keep that which troubled you each time you opened it, something exploding into fragments, because you could never knot it fully and there it is, disappearing toward its origins in the future. And then you would return, as one does, to the damnation of its slow revelation. Backwards, forwards, up and down (*GB* 185).

Nous pouvons conclure que les récits se situent à la fois entre les temps et par là même, hors temps. L'acte de narration permet ainsi de brouiller les repères temporels, ce qui renforce la structure circulaire des récits. La construction des histoires repose alors sur un réseau de repères disséminés dans le texte permettant alors de former une cohésion au sein du récit. Les forces centrifuges et centripètes trouvent leur écho dans une double tension entre construction dense de réseau informationnel, et une volonté de déconstruction, de fragmentation de toute forme de cohésion. La relation entre la temporalité et la structure des

⁶⁵⁶ Nous entendons ici par « orientale » les pensées issues de l'hindouisme, dont les concepts ont essaimé pour se retrouver dans le zen via le buddhisme.

⁶⁵⁷ Nancy Wilson Ross. *Hinduism, Buddhism, Zen: An Introduction to their Meaning and their Arts*. 1966. London: Faber and Faber, 1973, p. 17.

récits peut se retrouver dans cette citation d'*After China* : « Any structure which is capable of support is also capable of weakness. The coefficient is time » (AC 85). Le temps est donc un élément primordial dans la tension entre construction et la déconstruction des romans.

Conclusion partielle

I thought how time always had a theme specially suited to narration since it was always interpreted in linear form, but time is never really linear, because of its superfluidity, abundance, excess of chance which produces events in an entirely random way. I thought how Bach, in contrast, *confined* chance to a probability, so that his fugues were not random events but a highly disciplined reconfiguration of time, *using it against itself*, so that time, which is mostly represented in its appearance and disappearance, is finally *felt* (BF 140-141).

Les récits de Brian Castro suivent donc un schéma circulaire, permettant ainsi à la temporalité de refléter un temps de l'esprit plutôt qu'historique et linéaire. Ce temps se fonde sur la mémoire et les ressentis, les oublis et les inventions. La subjectivité des narrateurs devient le moteur de l'avancée des histoires, mais aussi de leur transmission. Peu fiable, l'entreprise de narration illustre l'impossibilité d'atteindre l'authenticité, puisque tout est médiatisé par l'esprit, donc par la subjectivité propre à chacun. La mémoire des narrateurs est questionnée, mais c'est finalement celle des lecteurs qui est appelée à fonctionner face au réseau de répétitions et d'échos que l'on retrouve au fil des pages des romans. D'ailleurs, la mémoire du lecteur est-elle plus fiable ? Elle ne peut en tous les cas pas être uniforme, en ce qu'elle est à la fois dépendante et caractéristique de chaque lecteur, ce qui a pour conséquence de rendre chaque expérience de lecture unique, et par la même intrinsèquement subjective⁶⁵⁸. On pourrait d'ailleurs penser que Castro mise – et joue – sur cet élément pour souligner davantage à rebours la subjectivité des pensées et des clichés qu'elles dénoncent.

S'il cherche à déstabiliser son lecteur, Castro ne laisse néanmoins pas son lecteur sans fil d'Ariane. En effet, et c'est ce que nous allons maintenant voir, il crée, à la manière de J.-S. Bach, une construction des plus élaborée, afin précisément d'encadrer les écarts narratifs que nous venons de définir, tout en se ménageant une structure narrative qui puisse lui servir de miroir aux thématiques qu'il questionne tout au long de ses romans.

⁶⁵⁸ Nous analyserons le rôle du lecteur dans le chapitre suivant.

II. Construction fuguée

Cette partie cherchera à expliquer comment la structure inhérente aux romans oscille entre construction et déconstruction. La présence de cet antagonisme provient de la mise en contact des forces centrifuge et centripète déjà analysées. Véritables fugues littéraires, ces romans offrent à la fois un cadre structuré autour de répétitions, d'échos et de renvois dont la musicalité transparait, et un regard autoréflexif sur cette même construction. La métanarrativité a pour effet de déstabiliser la rigidité de ces édifices de mots en amenant la possibilité de réfléchir sur le travail de l'écrivain.

1. Construction de l'ensemble harmonique

[T]here's something within my notion of experiment that is very conservative, I think. [...] It's that I don't want to ever lose control of these voices. These voices have purpose, always making references which form a network, a tapestry of ideas. Thus it may appear random but that's my conservatism. Rather than flying off tangents, I like that sense of order in the midst of disorder.

Brian Castro, « Outside the Prison of Logic »⁶⁵⁹.

Brian Castro revendique une construction maîtrisée de ses romans, malgré l'effet désordonné qu'ils peuvent transmettre. Cela ne peut qu'établir une tension entre ordre et désordre, tension qui se trouve au niveau de la structure narrative. La fugue musicale incarne ce même paradoxe. Comme dans cette dernière, nous avons vu que Castro utilise dans ses romans les voix narratives et les temps afin de créer une polyphonie et un contrepoint. Toutefois, nous ne pouvons pas dire que la composition même des romans s'impose de suivre

⁶⁵⁹ Brian Castro, cité dans : Helen Daniel. « Outside the Prison of Logic ». *Op. cit.*, p. 25.

le schéma strict des fugues de Bach (que ce soit celui des *Variations Goldberg*⁶⁶⁰, ou celui, encore plus complexe, de l'*Art de la Fugue* car l'œuvre est incomplète et donc sujette à extrapolations⁶⁶¹). C'est, de manière plus subtile, au sein de leur structure, que les romans font montre d'une construction dense. Un réseau de parallèles et de répétitions est créé, attestant d'une volonté de cohérence en même temps que de fluidité qui sous-tend la symphonie des voix données à entendre. Ces techniques, renfort à la cohésion générale des œuvres, peuvent faire écho à la fugue musicale, puisqu'elles forment des contraintes d'écriture qui complètent et viennent en fin de compte compléter la force centripète pour unifier la construction générale des romans.

Il faut maintenant analyser comment cette structure est composée afin d'en comprendre tout le fonctionnement : « often the reader follows the processes of assemblage, the gaps, the points of contiguity, the levels and strata, the level crossings, the reflections and refractions, that is, how the component “voices” work together, in this fugal manner »⁶⁶². En étudiant les mécanismes qui forment la construction des romans, nous parviendrons à une vue d'ensemble du fonctionnement de la fugue littéraire, des allers et venues entre les temps et les voix.

A. Échos et unité structurelle

Tout comme les fugues de Bach, les romans de Castro font apparaître les voix

à un détour de la route, au sein d'une somptueuse polyphonie, et chacune de leurs apparitions ou presque correspond à une combinaison différente dont l'ingéniosité exclut toute lassitude... Le tout ordonné [...] selon un plan inflexible, aussi audacieux dans ses grandes lignes que minutieux dans ses détails, emporté par un

⁶⁶⁰ Nous avons relevé que *The Bath Fugues* cherchait tout de même à imiter la structure générale de ces variations en intégrant trente sections dans chacune de ses parties.

⁶⁶¹ À ce sujet, Jacques Chailley explique que « le plan de l'*Art de la Fugue* est d'une rigueur absolue. Il devait [...] contenir vingt-quatre fugues, réparties en six groupes de quatre fugues chacune, ou plus exactement de deux paires comprenant chacune un *rectus* (sujet droit : *ré-la-fa*, etc.) et un *inversus* (sujet inversé, *la-ré-fa*, etc.). Sur ces vingt-quatre fugues, nous en possédons vingt, dont une (la dernière) est inachevée ; plus des variantes, brouillons ou arrangements qui ont parfois été à tort incorporés au plan comme s'il s'agissait de morceaux nouveaux ». Jacques Chailley. *L'Art... Op. cit.*, p. 8.

⁶⁶² Helen Daniel. *Liars... Op. cit.*, p. 32.

courant puissant d'inspiration où l'on s'étonne que puissent être si rares, dans de telles conjonctures, les éventuels symptômes d'essoufflement...⁶⁶³.

Il est sans doute étonnant que l'avis introductif de Chailley sur l'*Art de la Fugue* de Bach ressemble à un commentaire qui aurait pu être fait concernant le travail de Castro. En effet, le lecteur peut avoir un sentiment d'inachevé, de déstabilisation due au « désordre en apparence inextricable »⁶⁶⁴ qui transparaît dans cet amalgame de voix et de temps. Pourtant, tout comme dans une fugue musicale, se donne à voir une structure ordonnée qui crée une construction dense, conférant une dynamique au récit. Et c'est par ailleurs, au travers de détails que peut être mis à jour tout un réseau de parallèles et d'échos, réseau qui articule les romans de Castro par sa force ordonnatrice de l'apparent chaos de pensées.

Nous avons vu que ce n'est pas le lien évident entre les temps qui permet à l'histoire d'avancer et que le récit se compose d'un entremêlement de voix et de temporalités. Nous pouvons toutefois chercher à mettre en avant une logique sciamment déguisée dans cet apparent désordre d'associations de pensées.

Synchronicité et harmonie

These repetitions and recurrences place us in a universe where there are no longer original models, but images and doubles with a talent for appearing and disappearing.

Brian Castro (GB 314-315).

Jung définit ce qu'il nomme la « synchronicité » comme étant une façon de relier des événements à première vue séparés à travers leur sens et non pas suivant une logique de cause à effet. Cette théorie pourrait tout à fait expliquer l'apparent désordre au cœur des romans de Castro. Observons de plus près cette théorie, qui a influencé les écrivains modernistes. Dans ses échanges avec le physicien Pauli, Jung développe tout d'abord le principe d'acausalité, qui montre que deux événements peuvent être reliés par une relation autre que cause à effet, donc acausale. D'autre part, Jung théorise la notion d'inconscient collectif, fondé sur des « archétypes », qui correspondent au réseau de représentations psychiques propres à tous les

⁶⁶³ Jacques Chailley. *L'Art... Op. cit.*, p. 5.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 6.

êtres humains⁶⁶⁵. De ces deux notions, Pauli et Jung développent la notion de synchronicité, « conditionnée par un archétype, mais aussi par l'idée d'acausalité »⁶⁶⁶, qui vise à relier des événements par leur sens en dehors de toute autre logique. Pauli parle d'ailleurs de « “correspondance de la signification” [...] pour mettre davantage l'accent sur l'idée de signification que sur celle de simultanéité »⁶⁶⁷. Voici comment l'idée générale est synthétisée par Pauli :

Si l'on s'exprime dans une langue neutre, les deux concepts ont en commun l'idée de déterminer par le biais d'une réalité invisible des liens entre des phénomènes visibles séparés dans l'espace (et peut-être aussi dans le temps). [...] [L]es représentations concrètes obéissent toujours au principe de causalité, même si elles expriment des relations acausales. La réalité invisible peut donc être l'inconscient collectif, les phénomènes visibles des représentations conscientes (ces représentations sont visibles pour le sujet qui se les représente) et le lien mis en évidence entre les deux une relation synchronistique⁶⁶⁸.

Cette théorie permet de mettre en évidence un lien entre des phénomènes apparemment séparés, de justifier de certaines coïncidences à travers une relation, non plus causale, mais significative.

Sans rentrer dans un débat d'ordre métaphysique, cette théorie peut s'avérer intéressante concernant l'analyse de l'apparent désordre des romans de Castro. Les idées et faits n'y sont pas toujours reliés par une relation de cause à effet – bien au contraire. On peut voir ici une forme d'acausalité, qui tend à démontrer que les événements sont reliés entre eux par une relation de signification et non plus par une relation de logique événementielle. C'est le sens des épisodes qui entraîne l'histoire en avant, permet une association d'idées qui amène la pensée plus loin – dans l'explication, ou la digression.

Si nous observons de plus près la construction des romans, un réseau de répétitions et de parallèles traverse les différents récits, permettant de légitimer l'incohérence des sections. Les temps et les idées sont alors reliés par des passerelles artificielles qui pourraient sembler

⁶⁶⁵ Jung différencie l'inconscient « personnel » de l'inconscient « collectif ». Il explique tout d'abord que l'inconscient personnel est la « couche pour ainsi dire superficielle de l'inconscient », dont les contenus « sont surtout ce que l'on appelle les *complexes à tonalité affective*, qui constituent l'intimité personnelle de la vie psychique ». L'inconscient collectif est, quant à lui, la « couche plus profonde » qui « n'est pas de nature individuelle mais *universelle* : par opposition à la psyché personnelle, il a des contenus et des modes de comportement qui sont [...] les mêmes partout et chez tous les individus ». Les contenus de l'inconscient collectif sont ce qu'il appelle les « archétypes », soit des « images universelles présentes depuis toujours ». C.G. Jung. *Les Racines de la conscience : études sur l'archétype*. Trad. Yves Le Lay. Paris : Éditions Buchet / Chastel, 1971, pp. 13-15.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 109 (Lettre du 13 janvier 1951 de Jung à Pauli).

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 76 (Lettre du 4 juin 1950 de Pauli à Jung).

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 106 (Lettre du 12 décembre 1950 de Pauli à Jung).

arbitraires, comme le souligne Xavier Pons⁶⁶⁹, ou encore exagérées d'après Graham Burns, lui-même reprenant Alan Gould :

But to have the alcoholic foster mother Edna, so far gone on brandy in the early pages that she can't look after Seamus or even cook rice, later become a highbrow bookworm, a globetrotter, and an exponent of racial memory in terms reminiscent of the more abstruse Coleridge seems (as Alan Gould has already remarked) both opportunistic and unconvincing⁶⁷⁰.

Les critiques sont donc sévères concernant cette technique de liaison temporelle et narrative. Pourtant, Xavier Pons répond à sa propre remarque en expliquant que grâce à ces coïncidences, l'altérité est démultipliée, permettant de briser les catégories ethniques :

In this sense the coincidences are arbitrary. But they emphasise the oneness of the world in which Castro's characters move: the other is also the same – it is on this conviction, which should make racists ponder, that Castro's metarealism is predicated – and thus alienation, the sense of being other, can be exorcised⁶⁷¹.

Plus généralement, aussi artificiels peut-être que soient ces échos, ils permettent de conférer une solide structure à ces romans, tout en permettant de s'affranchir d'une autre limite majeure : celle de la temporalité. Relier les personnages entre eux à travers les espaces et les temps met en avant le fait qu'ils sont dissociés tout en étant connectés, dans une symphonie de voix répondant les unes aux autres.

D'autres critiques soulignent d'ailleurs l'importance d'un tel artifice et contredisent par la même le sentiment d'« impossibles coïncidences » : « The richness of the novel lies [...] in the skilful patterning and echoing of events and the questioning, thrusting, interlacing ideas »⁶⁷². Il est pertinent d'observer de plus près les différents types de parallèles et outils de liaisons employés dans les romans afin d'analyser comment ce réseau se met au service de la construction générale de la fugue romanesque.

⁶⁶⁹ Parlant de *Birds of Passage*, il dit : « the coincidences are arbitrary ». Xavier Pons. « Impossible Coincidences: Narrative Strategies in Brian Castro's *Birds of Passage* ». *Op. cit.*, p. 473.

⁶⁷⁰ Graham Burns. « Travelling Birds ». *Australian Book Review* May 1984: 18. Un tel jugement peut paraître définitif face à un récit qui ne se prétend pas réaliste. De plus, bien qu'Edna soit un personnage très simple au début du roman, rien ne prouve que ses failles ne soient pas liées à sa vie, qui prend par ailleurs un tournant après la mort de son mari Bill. Ce personnage féminin se développe donc au fil du roman, n'attestant pas d'un manque de rigueur en termes de cohérence, mais plutôt d'une volonté de souligner les possibilités d'évolution des personnages.

⁶⁷¹ Xavier Pons. « Impossible Coincidences: Narrative Strategies in Brian Castro's *Birds of Passage* ». *Op. cit.*, p. 473.

⁶⁷² Katharine England. « A Most Fertile Garden ». *The Advertiser* 10 September 2005: 10

Il a déjà été remarqué que les noms de certains personnages sont récurrents dans plusieurs romans, ou encore au sein du même livre, comme c'est le cas pour *Birds of Passage*. Nous pouvons y souligner des ré-emplois plus artificiels comme le personnage Ah Pan, qui est tout d'abord un chercheur d'or, puis se prostitue ; celui de Fook, élève de Shan, qu'il pense retrouver plus tard, dégradé par l'opium ; Wah, le Chinois qui a fait fortune en Australie (*BP 75*) devient celui qui a commencé la traduction des écrits de Shan avant de l'effacer (*BP 55*). On peut supposer que ces personnages sont les mêmes, puisqu'ils se retrouvent dans la même temporalité, bien que rien ne le certifie. Xavier Pons explique l'importance des correspondances ainsi créées :

What is the reader to make of this network of correspondences which runs through the entire novel? It serves to unite the two main narratives, to emphasise the resemblance between Shan's odyssey and that of Seamus, even though the actual function of each detail remains vague. These recurrences are in a sense irrational and anomalous: there is no logical explanation for them⁶⁷³.

Ici, les répétitions ne fonctionnent pas en termes de logique, mais bien de cohésion. Une fois encore, les récurrences des personnages sont au service de la cohérence des histoires, et créent une unité entre fragments éparpillés, et ce non pas uniquement dans *Birds of Passage*. Ainsi, cette technique qui permet de relier les trois chapitres de *The Bath Fugues*. Si les personnages n'intervenaient pas dans chacune d'entre elles, ces trois parties ne pourraient être lues qu'indépendamment, devenant alors trois nouvelles distinctes et non plus un roman⁶⁷⁴.

Pour compléter l'utilisation de figures récurrentes, la narration propose un jeu de pistes fondé sur des détails balisés par les mots. Cette technique sert aussi de liaison aux trois chapitres de *The Bath Fugues*. Se retrouvent alors au sein des trois récits des bicyclettes (et même tricycles dans « Walter's Brief » et « Sarraute's Surgery »), de l'opium et de l'alcool, des méduses (pour Judith Sarraute, mais aussi dans « Beckett's Bicycle »), des miroirs, des références au temps qui passe et autres outils de mesure (sablier, clepsydre), et bien évidemment un réseau dense de renvois à la fugue (sous toutes ses formes, de la musique à la baignoire), le mensonge et la vérité, Eros et Thanatos etc. Qu'ils soient des objets ou des thèmes, ces termes réapparaissent entre chaque partie, les connectant dans un réseau d'associations. Cette technique est aussi utilisée dans les autres romans, permettant de

⁶⁷³ Xavier Pons. « Impossible Coincidences: Narrative Strategies in Brian Castro's *Birds of Passage* ». *Op. cit.*, p. 472.

⁶⁷⁴ Cette structure pourrait être comparée à celle de *Trois contes* de Gustave Flaubert, qui présente trois nouvelles distinctes (« Un cœur simple », « La légende de Saint Julien l'Hospitalier », « Hérodiade »). Gustave Flaubert. *Trois contes*. 1963. Paris : Garnier, 1969.

construire des ponts entre les différentes sections, justifiant ainsi de l'apparente désorganisation des bribes d'histoire. Ces répétitions ont une double fonction : relier les temporalités entre elles, mais aussi faire avancer la narration en ouvrant sur une association d'idées.

Pour illustrer notre propos, nous livrerons ici quelques exemples des échos narratifs qui relient Shan et Seamus dans *Birds of Passage*. Pendant la tempête qu'essuie Shan, la pièce où Seamus entre quand il retourne à Twin Groves ressemble « à la cabine d'un navire ballotté par la tempête »⁶⁷⁵ (« The room was like the cabin of a storm-tossed ship » [BP 43]). En plus de relier les deux époques et donc les deux expériences, ces répétitions de phrases permettent aussi de justifier de l'ordre des séquences. Ainsi, « Then it happened one summer's day » (BP 147) est relié à « It happened suddenly one evening » (BP 149), ou encore « the sound of petals dropping » (BP 62) à « A hundred petals about to fall at once » (BP 62). Ces segments permettent de justifier l'alternance entre Shan et Seamus, créant un système de transitions artificielles. Ce mécanisme est repris dans *The Garden Book* (par exemple « mixed blood » associé à « blood mixed » [GB 23] permettant à Darcy de se replonger dans ses souvenirs) mais aussi et surtout dans *After China*, où cette technique est évidente de par sa fréquence d'utilisation. « Commotion » (AC 30 ;33), « ballroom » (AC 63), « sit down » et « sat down » (AC 54), « I couldn't breathe at all » et « he couldn't breathe at all » (AC 54), « a tiny slip of paper is propelled, circles lazily down, is bowled along by the wind » et « A piece of cigarette paper is bowled along by the wind » (AC 90 ; 92) – toutes ces instances permettent à la narration d'osciller entre souvenirs et récit, passé et présent, invention et réalité supposée. Ces répétitions sont des outils au service de la structure narrative qui permettent de créer – artificiellement – un lien entre les fragments qui forment les récits. Contribution à la narration, ils font avancer l'histoire en renvoyant aux souvenirs, mais aussi en permettant aux narrateurs de faire des associations d'idées qui font progresser le récit cette fois-ci vers l'avant, comme c'est par exemple le cas dans *The Bath Fugues*, où le narrateur fait, une association de pensées autour du mot « perspective » (BF 328) ou encore du mot « pipe » (BF 107). Ces échos et répétitions sont donc des pièces majeures constituant l'harmonie générale des romans pris individuellement, mais aussi dans leur ensemble.

⁶⁷⁵ Brian Castro. *Les Oiseaux...* Op. cit., p. 55.

Variations d'une œuvre à l'autre

Les romans semblent par ailleurs reliés entre eux à travers des références communes. Que les histoires se déroulent toutes en Australie ne peut pas réellement être considéré comme une répétition entre les romans, bien que ce choix ne soit pas anodin et fasse part d'une volonté de s'inscrire dans un paysage familier à cet auteur. Toutefois, nous pouvons remarquer que nombre des personnages voyagent en Europe, et plus particulièrement en France (Seamus, You, Jasper, Norman, Walter, Jason). À ce propos, tous les personnages en droit de voyager le font, visant principalement la France donc, mais aussi Shanghai, Macau (Camilo, Darcy) ou le Portugal. Ce choix de pays peut à juste titre être relié aux expériences de l'auteur lui-même, mais sert surtout à créer des schémas réguliers entre les romans.

Nous avons déjà analysé les figures types de personnages qui reviennent d'un roman à l'autre, comme les mères défaillantes, les filles noyées, les orphelins, les personnages aux origines multiples, les personnages alcooliques et abusant d'autres formes de stupéfiants, les artistes et autres créateurs⁶⁷⁶. De la même manière, Seamus et Norman sont très semblables de par leur vécu. Les narrateurs-enquêteurs-fabulateurs forment aussi un cadre de lecture qui, bien que différent suivant chaque roman, permet néanmoins de former un horizon d'attente. Les phrases telles que « you can imagine him » (*BF* 278, répétée deux fois), se retrouvent ainsi dans *The Garden Book* et *Birds of Passage*.

D'autres éléments résonnent d'un roman à l'autre. Des événements se répètent – You a un accident de vélo et reste couché dans un fossé (*AC* 29), élément déclencheur d'un certain nombre de divagations de Jason dans *The Bath Fugues* (*BF* 40) et de la rencontre entre Darcy et Swan (*GB* 68), accident qui se retrouve aussi dans l'histoire de Maupassant telle que Jason la raconte (*BF* 30). S'entremêlent aussi les conteurs et leur désir de repousser le temps afin de contrer la mort, dont You est la première figure. On retrouve après lui Jason qui raconte des histoires à Fabiana et Walter (« your stories keep me alive » [*BF* 53]), et Swan qui n'a aussi plus le temps d'écouter les balivernes de Jasper face à sa mort (« She had no time for his stories » [*GB* 281]). Une multitude de détails réapparaît donc d'un roman à l'autre, dont on ne pourrait faire état complet. Il permet de relier les romans entre eux dans une même volonté esthétique qui s'inscrit sur la durée.

⁶⁷⁶ Nous reviendrons sur les figures de l'artiste dans la sous-partie suivante.

Si ce système d'associations et de renvois est des plus artificiels, il ne prétend toutefois pas passer pour naturel, comme Shan le révèle : « But such coincidences were impossible. His mind was exhausted, his imagination stretched by the strange twists and turns of his journey » (BP 130). Le lecteur doit donc, lui aussi, voyager non pas seulement entre les périodes et les fragments, mais aussi entre les mots et les méandres des esprits des narrateurs. Il n'est donc pas demandé au lecteur de faire semblant de croire que cette construction est naturelle, mais plutôt d'en remarquer les mécanismes⁶⁷⁷.

Les passerelles entre les événements relatés sont créées grâce à une logique interne qui associe des objets ou des mots à un sens, mais aussi aux sens, puisque ceux-ci sont des supports à l'association d'idées. En effet, les sens sont très fréquemment sollicités à la lecture des romans. D'ailleurs, on s'approche d'un amalgame d'impressions et de ressentis qui rendent compte d'un sens général plutôt que d'une signification précise. Tout comme l'écriture moderniste, le style de Castro emprunte à l'impressionnisme :

Begun in the visual arts in the 1860s and 1870s, Impressionist painters focused on *atmosphere, point of view, sharp juxtapositions of colors, innovative use of light, and the use of evocative brush strokes*. They also sought to represent the *interaction between human consciousness and the objects of that consciousness*. Much of this interaction appears as *sensory perception*, particularly visual perception in general. Indeed, literary Impressionists represented a broad spectrum of objects of consciousness: physical objects, human subjects, events, ideas, space and time. [...] Impressionists were simply representing the idea that all phenomena filter through *human consciousness*⁶⁷⁸ (nous soulignons).

Ces éléments se retrouvent bien au centre de l'écriture de Castro. Les sens des lecteurs sont appelés à fonctionner à travers les expériences sensorielles des personnages, elles mêmes la plupart du temps dans un contexte lié à la nature. Seamus semble connecté à son environnement lorsqu'il se réveille de sa rencontre épiphanique avec Shan, comme en atteste le champ lexical de la perception :

He *felt* the sun on his *eyelids*. Twice he thought he *heard* the stiff, carpet-beating *sound* of ducks whirring up the river. He did not expect to notice the passing of time; but there they were, distinct, and hard, rounded moments. The earth shook with them. A branch *cracked*. Leaves seemed to be spinning down. They *sounded* like drops of rain when they hit the ground. Between the *sounds* there was a *silence* that was total, real. [...] *soft* arms enveloped him, lifted him who was light as a leaf, cradling him in *perfume* and warm breath (BP 144; nous soulignons).

⁶⁷⁷ La métanarrativité sera analysée dans la sous-partie suivante, à partir de la page 104.

⁶⁷⁸ John G. Peters. *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 35. Pour une étude de l'impressionnisme littéraire, voir Virginie Pouzet-Duzer. *L'Impressionnisme littéraire*. Nancy : Presses Universitaires de Vincennes, 2013.

L'ouïe, la vue, le toucher et l'odorat sont convoqués dans ce passage. Les sens permettent de transcender l'expérience, mais aussi de susciter la réflexion. Ils peuvent, par exemple, évoquer un souvenir ou une idée, renforçant les réseaux d'associations d'idées qui traversent les romans. Nous pouvons citer comment l'odorat ravive les souvenirs que Shan a de la Chine lorsqu'il est exilé en Australie : « He had not smelt that in a long time, the Chinese bean curd that would melt on his tongue, flooding his mind with memories » (*BP* 94). Ce souvenir est aussi associé à un goût, faisant de ce passage une variante chinoise de la madeleine de Proust, que l'on retrouve également dans *The Bath Fugues* : « I [...] had quite forgotten my father's death but for the smell of old prawns which rose from the net someone had left beneath my windows » (*BF* 17). Les odeurs constituent ainsi des passerelles ramenant au passé, mais peuvent aussi servir de catalyseur d'associations de pensées ou d'inventions, par exemple lorsque Jason explique : « I am conservatively unlocking Montaigne through a smell. It is the smell of old cologne sealed in a folded hanky » (*BF* 111). Privé d'odorat à cause de sa consommation d'opium, Darcy, quant à lui, se sent diminué (« an amputee pursuing an itch in a phantom limb » [*GB* 35]). Cette information est centrale dans l'explication du rôle de l'odorat : ce sens est associé à la complétude de la personne ; ainsi, Darcy a perdu une partie de lui-même avec laquelle il ne peut plus se mettre en relation avec ce qui l'entoure, atténuant sa capacité à exister. Inversement, Jason exerce son odorat (« I was trying to train my smell » [*BF* 107]), démontrant peut-être sa volonté de se rapprocher de son identité, aussi fuyante soit-elle. La vue est, quant à elle, très souvent sollicitée afin d'imaginer les scènes, et donc, de manière figurée, de « voir » au sens de comprendre.

Les renvois et rappels se font écho entre les temporalités mais aussi entre les narrations, permettant de former un tout cohérent, une symphonie polyphonique où chaque élément trouve sa place au sein d'un ensemble. Cette volonté de créer des repères au fil des récits s'oppose au sentiment de déstabilisation, de fragmentation, de perte de repères, que les personnages ressentent. Ainsi, construire une structure aussi dense et élaborée renforce, par opposition, le sentiment de vide et de déracinement qu'ils traversent.

La structure des romans pourvoit alors un cadre et des repères permettant de contenir la fragmentation et l'instabilité narrative générale. En créant un réseau d'associations certes plus ou moins hasardeuses, les récits ouvrent l'espace à une homogénéité au sein des romans tout en soulignant l'aspect hétérogène d'un tel artifice. La visibilité de cette construction est mise en avant afin de rendre compte des mécanismes en jeu à travers l'emploi de l'ironie. Cette tonalité renforce la structure de la fugue.

B. Musicalité et tonalité

Quand le texte se fait impressionniste, il se doit d'imiter la fluidité de la pensée afin de renforcer le ressenti. Entre alors en jeu le rythme et la tonalité, afin de rendre une harmonie à la hauteur de l'expérience des sens. Nous avons montré que l'évolution du récit ne dépendait pas de la logique mais bel et bien des circonvolutions de l'esprit. Nous allons voir comment le texte se fait tout d'abord soutien rythmique aux détours de la pensée, avant de montrer qu'il est aussi le lieu propice à l'association d'idées qui permet de faire avancer le récit par l'improvisation de contenu autour de jeux avec les mots.

Musicalité et rythmique

La musicalité des textes est créée par divers composants au service de l'harmonie entre les voix. Nous avons déjà observé que des éléments se répétaient. Nous pouvons souligner que, parmi eux, l'eau est essentielle. En plus de créer un rapport à la mort de par son lien évident au temps qui passe, elle incarne la fluidité même de la pensée. Berçant le récit, elle renforce le sentiment de flux reliant les sections, particulièrement dans *The Bath Fugues*, où les bains permettent l'envol de l'esprit – la fugue. L'eau représente en effet le point de départ de nombreux mouvements, qu'ils soient physiques ou mentaux. Dans *Birds of Passage*, la mer cristallise l'imaginaire de Shan qui voit en elle une ouverture vers l'aventure⁶⁷⁹. Dans *After China*, elle est aussi synonyme de renouveau lorsqu'elle détruit l'hôtel. Il n'y a que dans *The Garden Book* qu'elle n'est pas aussi présente – bien qu'on puisse imaginer que, l'Australie étant une île, l'espoir de Swan de s'échapper passe nécessairement par une traversée de l'océan qui entoure sa geôle. Ce flux oscille pourtant entre visible et invisible, puisque, même s'il n'est pas représenté tel quel, la fluidité du récit prend le relais, conservant le mouvement du courant.

Au cœur de ces romans se trouve aussi l'élément complémentaire à l'eau dans les croyances chinoises : le vent. *Birds of Passage* rappelle d'ailleurs que ces deux éléments forment le « fung » et le « shui » (BP 45). Cet art s'attache à harmoniser les flux visibles

⁶⁷⁹ Et nous avons déjà mis en évidence que le parcours physique de Shan pouvait être mis en parallèle avec le cycle de l'eau.

(représentés par l'eau) et invisibles (représentés par le vent) dans l'atmosphère nous entourant afin d'être en symbiose avec l'environnement et de laisser ce qui s'appelle le « chi » (une forme d'énergie) circuler librement. Ce principe peut se repérer dans les romans de Castro où l'on ne manquera pas de remarquer que le vent est, lui aussi, partie intégrante du rythme de la narration. L'air circule entre les sections (AC 90-92, comme nous l'avons déjà remarqué), ou encore entre les pensées (« The wind rakes through them, tearing down bark, rending memory with enfilading fire » [GB 2], où le vent est ici une force qui balaie le présent de souvenirs). Il autorise également les envolées entre les temps (comme par exemple lorsque You intervient dans son récit qui se déroule entre les dynasties T'ang et Ming, en envoyant du vent au cœur de l'histoire [AC 99]) et les imaginaires, l'avancée et la fuite : « Pursued by ghosts threatening to overwhelm him, he willed the ship to fly, its sails shaped into wings by the wind » (BP 154).

Mais tout comme l'eau, le vent peut être une force destructrice (« wind and flood can be life-threatening » [GB 73]), en ce qu'il peut faire divaguer les esprits (« a phantom wind across my brain » [GB 123] ou les perdre (« my soul walloped with wind » [BF 24]), jusqu'à rendre fou [BF 21]). À titre d'illustration, le vent emporte symboliquement des morceaux des feuilles du journal de Shan, renforçant la dispersion de l'information : « The wind is ripping away pieces of the yellow paper I have in my hands » (BP 54), ou inversement apporte des voix : « I hear whispers in the wind. Ghosts come down to water » (BF 60). Le vent peut aussi être lié à la mort : « Outside the wind screamed like a banshee » (BP 155). De manière significative, après que Darcy tombe dans une sorte de « coma » (GB 54) suite à un abus d'opium, c'est lorsque le vent s'arrête qu'il se rend compte qu'il n'est pas mort : « The wind had stopped and he was still alive » (GB 54). Vent réel ou métaphorique, il amène Darcy à quitter ses envolées délirantes pour revenir dans la réalité.

Il en ressort que le vent n'est jamais neutre ; il permet toujours d'ajouter des degrés à l'atmosphère. On le retrouve par exemple dans *The Garden Book*, comme étant impitoyable (« ruthless », [GB 15]), frais (« freshens », [GB 17]), chaud (« hot », [GB 45]) ou encore froid (« cold South wind », [GB 50], « cold » [BF 129]), tiède (« tepid », [GB 53]), puissant (« powerful », [GB 311]), soufflant en rafales (« gusty wind » [BF 15]), violent (« violent gusts » [BF 48]), putride (« putrid » [BF 102] deux fois). En plus d'être un élément de renfort à la construction de la narration, il confère des nuances aux récits. Tout comme l'eau, il est un élément de circulation entre les histoires. Mais il ne faut pas occulter sa qualité sonore, qui, omniprésente, fait de cet élément un bruit de fond dans cette symphonie. En plus des

vibrations liée à son souffle, le vent est également associé à différents bruits dans *The Garden Book* par exemple : claquement (« banging », [GB 150]), bourdonnement (« humming [GB 162]), giffle (« slap » [GB 86]), bruissement de feuilles (GB 2 ; 128), ou encore hurlement (« howled » [BF 63], « The wind was howling. It was always howling » [BF 78]). Ce n'est pas un hasard si les derniers mots de la partie « Beckett's Bicycle » sont dédiés au vent : « The wind, the wind. All around, swifts are darting, criss-crossing the evening sky » (BF 151). Une dernière fois, le vent permet la transition vers la partie suivante, renforçant l'idée de circulation, d'« entrecroisement », tout en fournissant l'atmosphère sonore des oiseaux voletants – ou encore, dans un ultime jeu de mots, des bicyclettes (la sienne est de la marque Swift), s'envolant dans une fugue. Nous pouvons par ailleurs remarquer que l'épigraphe de *The Bath Fugues* se termine également sur le mot « vent », associé à la musique des *Variations Goldberg*.

La musique de fond se retrouve d'autre part dans la présence d'un tissu de références musicales, essentiellement présent dans *The Garden Book* et *The Bath Fugues*. Bach (BF 88 ; 95 ; 137 etc.), Beethoven (BF 60 ; 217 etc.), Brahms (BF 63) – les noms de grands compositeurs parsèment les pages, qui ne s'arrêtent pas à de simples dénominations, mais contiennent des références à des enregistrements précis, comme celui des *Variations Goldberg* jouées par Glenn Gould en 1981 (BF 315). Un lecteur curieux peut tout à fait s'immerger dans la lecture des romans en compagnie de cette musique de fond. D'autres références à la musique sont incarnées par la présence d'une atmosphère musicale : « The music had changed from a cello fugue to a drinking song » (BF 92), « A Bach fugue playing in the background » (BF 266), « A string quartet was playing Brahms (BF 272-273), « jazz music » (GB 42) pour n'en citer que quelques exemples. Les trois autres romans ne sont toutefois pas exempts de lien à la musique. La musique sert dès *Birds of Passage* d'outil de transition vers le passé, comme on l'a vu à travers l'emploi de certains échos, mais aussi à travers des références directes au vocabulaire musical, comme l'illustre ce passage : « Again I begin a headlong descent into the past [...] these long *glissandos* of prose from another time » (BP 121 ; nous soulignons). Directement ou indirectement, la musique baigne les vies des personnages (« Music. It flows over me, under me, in and out » [BP 127]), les submerge même, par sa capacité à envoûter. La musique a le même pouvoir que les mots, comme l'illustre le parallèle qui est fait dans *Birds of Passage* : Edna fait la lecture à Seamus afin de lui faire retrouver la parole ; Anna, quant à elle, lui joue de la musique : « Anna tried this technique with music.

She played the contrasting music of different composers, ready to note any change in his manner or anything he said » (*BP* 149).

La présence de la musique permet de créer une ambiance sonore dans laquelle les narrations peuvent évoluer. Ajout de nuances, renfort de structure, elle est un élément central aux récits qui en reflètent la présence à travers leurs rythmes. En effet, le texte devient, par moments, la partition sur laquelle les événements s'inscrivent entre les mesures, reflétant alors au travers du texte le rythme de l'événement raconté. Nous avons déjà relevé l'un des passages les plus évidents de ce phénomène, lorsque You raconte le souvenir de son père sous la forme d'une valse (*AC* 63-65). C'est parfois le rêve qui s'inscrit dans un tempo répétitif et envoûtant, par exemple dans *After China* où la répétition de « nights he » sert d'amorce à une phrase hachurée de treize lignes (*AC* 123-124), ou encore dans *The Bath Fugues* (*BF* 244-245) où le récit fragmenté de Camilo oscille entre rêve et hallucinations dues à l'influence de l'opium. De la même manière, le tempo s'accélère lorsque la narration relate les déplacements frénétiques de Shan, ponctué de « He knew he was crazy » à chaque début de phrase, comme autant de barres de mesures (*BP* 138). Le rythme peut aussi refléter le chaos de l'arrivée de Julia et Anna à Macau, accumulations de phrases saccadées, réfléchissant l'atmosphère oppressante de la frénésie de la foule autour du quai (*BF* 232), les obligeant à respirer rapidement, ou encore le désordre de la maison de Camilo, cette fois-ci dans de longues phrases créant un effet d'empilement (*BF* 250-251). C'est aussi l'horreur du souvenir de Darcy que le rythme peut communiquer dans de longues phrases oppressées ponctuées de répétitions. Darcy est d'abord horrifié de tuer des animaux, et fini par se dissocier de ses sentiments – que l'emploi du pronom sujet « you » renforce en montrant comment Darcy se retrouve hors de lui-même (*GB* 19-20). La rythmique des événements se transpose donc au cœur même de la structure des textes, qui permet d'accorder la forme et le contenu.

Sonorités, improvisations et tonalités

La musicalité se met aussi au service de l'évolution narrative. En effet, les textes sont parsemés d'exemples de jeux avec, autour et sur les mots. Ces procédés sont soulignés afin de mettre au jour les circonvolutions de la pensée et d'accentuer le processus de réflexion en jeu autour des mots.

Certaines associations de mots sont claires et semblent être employées afin de donner une forme de continuité à la rythmique des textes. Certaines d'entre elles sont les points de départ d'associations d'idées permettant de donner des clés de lecture, comme la mise en relation de l'expression « to drag things out » et du français « draguer » (AC 10), rapprochant le fait de faire des détours narratifs à celui de courtoisie, élément central de l'esthétique de la fugue sur lequel nous reviendrons dans la partie suivante. D'autres encore n'apportent pas de contenu d'information important mais servent tout de même à renforcer le rythme de la narration en lui conférant un rebond intentionnel, par exemple le jeu de mot que fait Jason entre « so sure » et « Saussure » (BF 14). Par opposition – tout en restant complémentaire – les noms des personnages sont souvent sémantiquement pleins de par leurs sonorités mêmes. En effet, certains jeux sur les sons associés à leurs noms permettent de les définir, comme vu précédemment. D'autres pourtant sont plus indirects mais ont la même fonction : apporter des pistes afin de mieux cerner les personnages rencontrés, comme cet exemple le montre : « At the university they called me a vamp. *Vampire*, to make it clear : Not flattering. A blood expert. Blood orange they also called me: My black hair of which I was ashamed, which I had dyed red, still left a white streak » (BF 338). L'expertise de Judith amène une digression sur sa charge libidinale, tout en réalisant un clin d'œil intertextuel à *A Clockwork Orange* d'Anthony Burgess⁶⁸⁰. Des bribes sont ainsi données sans réellement définir si elles sont avérées ou non puisque basées sur des spéculations narratives. De la même manière, concernant Walter cette fois-ci, le narrateur semble vouloir semer des idées ou des pistes de réflexion dans l'esprit du lecteur : « He *was* Socrates. [...] A malicious gossip ran in the corridors that he was pathic. I don't know if there was a student hanging on his every word. Maybe they meant he was pathetic » (BF 6-7). Jason joue sur la racine de ce mot. « Pathic » vient du « pathos », d'où la conclusion « pathetic », mais renvoie aussi au Catamite de la mythologie grecque, signifiant qu'une rumeur court sur son homosexualité éventuelle. Charge au lecteur de repérer la référence, de prendre au sérieux ces bruits de couloir, les éventuelles divagations de Jason, ou autres suppositions que le lecteur peut faire de son côté. L'imagination, bien que guidée par les manipulations narrative, est finalement souveraine, ouvrant à l'improvisation permise par la liberté créatrice.

D'autres jeux sur les sonorités s'avèrent plus frustrantes pour le lecteur car leur obscurité laisse perplexe. Prenons un exemple afin d'expliquer le fonctionnement de ces

⁶⁸⁰ Anthony Burgess. *A Clockwork Orange*. 1962. London: Penguin Books, 2000.

renvois dont les repères semblent difficiles à trouver : « after much cleaning and blowing out grey worms in my head, *vers de gris*, grizzled verses, never mind, I got... » (BF 100). Ici, le narrateur est conscient de ne pas toujours permettre à son lecteur de le suivre. Il balise par ce genre de remarques l'endroit où se tient le jeu de mots, mais ne l'aide pas à comprendre pour autant. Francophone, cette association nous semble plus évidente qu'à un lecteur anglophone ne parlant pas français. Ainsi, l'association de mots commence par « grey worms », qui est traduite littéralement en français non pas « vers gris » mais en faisant une extension supplémentaire en appelant à l'esprit la couleur « vert de gris ». De ce premier détournement de sens, le narrateur décompose ensuite littéralement cette adaptation⁶⁸¹ – gris pour « grizzled », grisonnant, et « vers » pour « verses » – pour donner en version anglaise la transformation de « vert de gris » en « grizzled verses ». Pourquoi disséminer des jeux de mots sans doute opaques pour une partie du lectorat ? Est-ce afin de signifier que parfois le sens nous échappe ? Ou bien afin d'opérer un mimétisme de la pensée qui va jusqu'à rendre les réseaux d'associations inexplicables et parfois inexplicables que les idées créent parfois ? Ou encore, est-ce pour essayer de déstabiliser le lecteur, lui complexifiant l'accès au sens ?

Cette dernière hypothèse, n'excluant pas les deux autres, s'avère justifiée face aux éléments déstabilisants que justement les narrateurs sèment tout au long de leurs récits. Examinons l'une d'entre elles : le terme « cenographic » est employé à la page 9 de *The Bath Fugues*. Excluant la possibilité d'une coquille, nous pouvons nous demander si cette orthographe a pour but de mettre en avant à la fois le mot « cerographic » et le mot « scenographic ». Auquel cas, ce serait pour marquer le fait que Jason se met en scène rendant hommage à Walter Gottlieb, et, comme il l'indique, transpose sa propre mort dans celle de Walter, dans un processus de reproduction et d'imitation. Mais cette explication ne semble pas satisfaisante. Une recherche plus approfondie par le biais de la racine du mot livre de nouvelles pistes d'interprétation. La racine grecque de ce mot, qui a donné le cinéma et la kinésithérapie, pourrait, quant à elle, renforcer l'idée de mouvement puisque Jason entreprend un déplacement. Une autre piste nous amène à la définition première du mot grec « τό κενό », qui signifie « le vide »⁶⁸² et a par exemple donné en français « cénotaphe », monument élevé à la mémoire d'un mort. Cette dernière interprétation pourrait fonctionner puisqu'il s'agit ici de l'état d'esprit de Jason après la mort de Walter, indiquant alors qu'il se sentirait porteur de la

⁶⁸¹ Nous ne parlerons pas ici de traduction étant donné le travail de déformation qui est à l'œuvre ici, mais plutôt d'adaptation. Nous reviendrons sur le travail langagier autour de la traduction dans la partie suivante.

⁶⁸² Anatole Bailly. *Dictionnaire de grec français*. Paris : Hachette, 1950, p. 560.

mémoire de Walter, et qu'il transmet sa mémoire non pas à travers un monument, mais à l'aide de l'écriture (« graphe »). Il n'est pas possible de savoir ce qui est réellement entendu dans ce simple mot, ce qui ne manque pas de provoquer une forme de frustration chez le lecteur. Cette difficulté vient du fait que les associations d'idées peuvent être infinies, voire même entraîner l'esprit dans des divagations. Les narrateurs semblent d'ailleurs conscients de ce problème puisqu'ils essaient de baliser certains jeux, tout en se moquant de leur propre propension à trouver des liens entre des idées parfois incongrues, comme cet exemple, concernant une fois encore le nom de Judith Sarraute, le prouve : « In Australia it rhymes with “carrot” » (BF 337). Les associations de mots intensifient les deux forces centripète et centrifuge en jeu dans les récits. D'une part, elles permettent de créer un sens nouveau, permettant ainsi à la narration d'avancer dans sa transmission d'information ; d'autre part, elles ajoutent des possibilités de digressions dans le passé ou dans une direction trompeuse.

Il semble pertinent de soumettre à l'analyse un dernier extrait afin de synthétiser le mécanisme de ces jeux avec les mots. Ce passage illustre comment, partant d'un jeu de mot, Jason peut raconter toute une histoire et faire passer un message central, bien que dilué dans les fioritures qui l'entourent :

Anquetil's name sounded like iron, an anvil, but his cycling style was as smooth as butter. What I liked about Anquetil, I said to Gottlieb, was that he never warmed to the public, and when I asked for his autograph [...] he looked at me with dark humour and wrote *J.A. contre toute façon* on my programme notes, playing on the phrase “against the prevailing fashion”...in other words he was inimitable, unique...and the word “counterfeit” (*contrefaçon*). It was this snaky scrawl of his which put me in mind of Baudelaire's story *counterfeit*⁶⁸³, wherein a man gives a counterfeit coin to a beggar, emphasizing that everything is an act of faith, even our soul, and this faith is subject to cruelty and miscalculation. And also of Gottlieb's interpretation of Anquetil's autograph, which Gottlieb said (and I paraphrase), *was a serpent he was giving you*, and I took this to mean Anquetil was giving something venomous to me, as well as an intriguing tail of tale, for Anquetil's life after his famous victories offers the enigma of a man who took too many amphetamines with his champagne, a minter of truth, a semi-recluse who married a woman who had been married to his doctor and who, as a semi-recluse, had an affair with this woman's daughter from her earlier marriage, giving the said daughter a daughter of his own, and when all that was over, had another child with his first wife's daughter-in-law from a previous marriage. To manage all this, there must have been a lot of counterfeiting (BF 89).

Cet extrait condense les mécanismes qui se retrouvent au gré des pages. Tout d'abord, Jason débute par une interprétation littérale du nom du cycliste, associant « Anquetil » à « anvil »,

⁶⁸³ Charles Baudelaire. *Le Spleen de Paris*. Paris : Le Livre de Poche, 2003, pp. 144-146.

l'enclume, et s'appuie sur ce nouveau mot pour souligner que son style est inversement souple. Il joue ensuite sur la sonorité de la phrase « contre toute façon » pour souligner sa polysémie, selon qu'elle soit prise littéralement ou remaniée. Bien entendu, ce jeu de mot fonctionne en français mais nécessite une traduction en anglais, d'où les explications incluses dans le texte pour le lecteur anglophone et l'intervention du mot-clé – « conterfeit » –, central à la réflexion générale qui tourne autour de lui. De ce mot, il crée une relation intertextuelle en convoquant la nouvelle de Baudelaire du même titre, ce qui l'amène à la suite à paraphraser l'opinion de Gottlieb, le contrefaisant donc. Cette version de ses propos est d'ailleurs reliée une fois encore à un élargissement du mot « snaky » déjà employé, convoquant l'image du serpent, elle-même interprétée de deux manières par Jason, qui à la suite raconte la vie d'Anquetil – authentique ou contrefaite ? Cette imbrication permet à la pensée d'évoluer d'une signification à l'autre sans pour autant suivre de sens logique. Les pensées tournent en rond autour d'un thème central – l'authenticité et la contrefaçon – permettant à la fois d'y réfléchir en apportant des éléments significatifs à ce thème, tout en fuyant toujours un peu plus loin. Ce mécanisme met en avant la fluidité de la pensée et son activité continue. Ainsi, il semble impossible de pouvoir s'arrêter sur un sens définitif ou une interprétation précise et choisie comme étant la plus vraie, puisque ce travail peut être continué indéfiniment dans un réseau d'associations qui n'a pour finitude que la souplesse de l'imagination. De plus, l'accumulation finale des détails des mariages et naissances dans la vie d'Anquetil témoigne d'une pointe d'humour concernant le sentiment d'oppression face à cette accumulation de faits et de détours autour de la simple idée de contrefaçon. Le narrateur lui-même semble conscient de l'excès d'une telle démonstration, et met ainsi en évidence une tonalité qui va de pair avec cette construction fuguée : l'humour et l'ironie.

L'humour est bien évidemment la tonalité majeure associée aux jeux avec les mots, comme le reflètent les nombreuses occurrences qui rythment les romans. On citera par exemple le jeu de mots que Seamus, adulte, souligne dans son invention enfantine d'une histoire familiale autour de l'homophonie du mot « seaman » (*BP* 9), ou encore « I sample French champagne from the Honour Bar, which for me bars all honour » (*BF* 263). L'humour peut aussi comporter une note douce-amère, comme quand Max, le factotum noir de Jasper, dit : « Travel light, and run from anything in flames, especially crosses » (*GB* 181). L'humour que déploie Castro au travers de ses personnages est souvent lié à la subtilité et entretient un rapport étroit avec une forme de noirceur – mais qui n'est pas pour autant de l'humour noir. Il précise dans une interview : « my work is a kind of silent laughter, almost a black laughter.

Not black humour, but black laughter »⁶⁸⁴. Nous pouvons relier cet emploi de l'humour au ton mineur précédemment étudié à la page 73 . Il prend toute sa force dans l'utilisation de l'humour, mais aussi et surtout dans la tonalité ironique qui traverse chacun des romans. L'ironie narrative n'a rien d'original en soi, puisque, comme le rappelle Nelly Wolf,

[l]'ironie du narrateur omniscient est un procédé courant de la littérature anglo-saxonne. Dickens y a recours de façon quasi systématique. Ce procédé a presque toujours un double effet : il accroît la force persuasive des jugements émanant de l'autorité narrative, et en même temps, paradoxalement, il la diminue⁶⁸⁵.

Cette fois-ci, on retrouve le questionnement de l'authenticité non plus au cœur de la thématique, mais au cœur de la tonalité : « Irony, from the Greek *eironeia*, « fraudulent [deceitful] disguise, “dissimulation”, “pretext”, or “unseriousness in speech”, refers to the expression of one thing through something different or by its opposite »⁶⁸⁶. L'ironie permet en fait de déstabiliser l'autorité narrative, mais aussi le contenu de ce qui est énoncé, conférant une distance critique sur les éléments avancés. Observons un extrait de *The Bath Fugues* : « The moment was significant; the gathering clouds threw up a tableau: a scene at Gethsemane; a soaring crucifix: for Gottlieb's tiny, stooping figure spoke to me of passion, failure and futility, and of the tragic deafness of the world. It was a very Australian moment... with olives » (*BF* 10). Cette note ironique permet de décrédibiliser la situation grandiloquente dans laquelle Gottlieb se met en scène. De plus, la référence à l'olive finale, se rapportant une dernière fois au Mont des Oliviers, peut aussi renvoyer au martini, enlevant tout crédit à cette situation historique – et patriotique.

Il nous est permis d'avancer que l'ironie est au service de la musicalité des romans, outil de renfort à la construction des romans, mais aussi qu'elle est paradoxalement un outil qui souligne les failles dans cette même construction et ouvre une brèche vers la déconstruction⁶⁸⁷.

⁶⁸⁴ Helen Daniel. « Outside the Prison of Logic ». *Op. cit.*, p. 27.

⁶⁸⁵ Nelly Wolf. *Le Roman...* *Op. cit.*, p. 85.

⁶⁸⁶ Manfred Beller, and Joep Leerssen, eds. *Imagology...* *Op. cit.*, p. 348.

⁶⁸⁷ Terme sur lequel nous reviendrons par la suite.

2. Déstabilisation de la structure

Les divers éléments analysés jusqu'ici ont permis de mettre en avant les fonctionnements des structures narratives des romans. Toutefois, cette apparente construction est mise à mal par une force déconstructiviste qui cherche à démanteler ces mécanismes. Cet ébranlement de la structure se transcrit tout d'abord dans les textes à travers le parallèle qui peut être fait entre l'architecture et l'écriture. Il permet de révéler combien les structures se doivent d'être évolutives et souples afin de refléter la non-finitude, principe fondateur de chacun des romans. C'est ensuite au travers d'une autoréflexivité que les textes se donnent à voir, apportant des pistes de réflexion sur l'acte d'écriture et l'entreprise esthétique de Brian Castro.

A. Structure et déconstruction

La fugue a pour but de faire « éclater les cadres » grâce à son « effet dynamiteur ».

Jacques Chailley, *L'Art de la fugue chez J.-S. Bach*⁶⁸⁸.

Nous avons observé jusqu'ici comment la structure des romans de Castro se composait d'un réseau dense de renvois, de parallèles, de tensions et de forces visant à créer un tout construit. Toutefois, si l'on observe la dialectique des forces centrifuges et centripètes, il semblerait que la force centrifuge soit davantage présente que la force centripète, entraînant un déséquilibre au cœur de la structure. Par exemple, le passé n'est pas compensé par le futur, et les quelques prolepses ne sont pas assez nombreuses pour équilibrer le pouvoir de la réminiscence. Cette force ne détruit pourtant pas la narration elle-même, qui s'adapte alors et intègre ces méandres, acceptant en son sein cette dialectique qui est dépassée afin d'en montrer la complémentarité plutôt que l'opposition de ces tensions. Tout comme la fugue, dont la structure se fonde sur une alliance entre construction dense et variations, ces romans

⁶⁸⁸ Jacques Chailley. *L'Art... Op. cit.*, p. 5.

mettent en évidence les mécanismes de leurs propres altérations. C'est ce léger écart entre les forces qui permet de mettre en avant un processus de déstabilisation de la construction, une faille ouvrant à l'observation et au questionnement de cette structure, aboutissant à sa déconstruction.

L'ébranlement de la structure narrative est transposé figurativement dans *After China*. You est un architecte. Figure du bâtisseur, son travail peut refléter la volonté de construire une structure, ce qui est le propre du travail d'écriture. Cette analogie est faite intentionnellement dans le texte, comme le dit l'écrivaine à You « I don't know what to make of your buildings... What happened to Lin Lin? » (AC 103), soulignant le rapport entre les édifices de You et ses histoires. Avant de nous pencher sur *After China*, soulignons que la métaphore de la construction physique se trouve aussi dans *The Garden Book* et présente des similitudes avec celle d'*After China*. Commençons par observer les rapports entre les deux romans, avant de nous pencher sur la déconstruction de l'hôtel de You.

La maison contient l'idée de « foyer ». S'ancrer dans le sol reflète un besoin d'identification, de justification, voire de confirmation de notre présence :

“Homing” entails processes of home-building, whether “at home” or in migration. Making home is about the (re)creation of what Eva Hoffman would call “soils of significance”⁶⁸⁹, in which the affective qualities of home, and the work of memory in their making cannot be divorced from the more concrete materialities of rooms, objects, rituals, borders [...]. Homing, then, depends on the reclaiming and reprocessing of habits, objects, names and histories [...] Making home is about *creating* both pasts and futures through inhabiting the grounds of the present⁶⁹⁰.

La création d'un chez-soi passe par le concret, et la construction physique de bâtisses devient un moyen d'affirmation de soi chez les personnages. Lorsqu'il sort de prison, Darcy cherche d'ailleurs à récupérer la terre de ses parents, et, de son côté, Norman termine son enquête dans l'un des cottages de la maison d'hôtes des Damon. Les maisons sont donc des lieux privés, censés refléter la vie des êtres. Lorsque Darcy construit sa maison, elle est hantée par les morts passées (GB 66). Swan la décrit ainsi à l'image de son propriétaire : « it is a house of silence. It is a secret house and a house hidden from its visitors » (GB 100). Tout comme son mari, cette maison la maintient dans un statut d'étrangère et empêche toute forme d'intimité : « I see myself as an intruder in his house » (GB 104). D'ailleurs, Darcy et Swan cherchent

⁶⁸⁹ Eva Hoffman. « The New Nomads ». *Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Language, and Loss*. A. Aciman, ed. New York: New Press and New York Public Library, 1989, p. 278.

⁶⁹⁰ Sara Ahmed, Claudia Castaneda, Anne-Marie Fortier, and Mimi Sheller, eds. « Introduction ». *Uprootings / Regroundings: Questions of Home and Migration*. Oxford, New York: Berg, 2003, p. 9.

paradoxalement un ancrage dans un lieu public et peu propice à l'intimité⁶⁹¹ : « The guests came and went. The guest house developed a reputation for popularity and liveliness. People came because they had heard it was a watering hole for writers. They had dance parties, sang songs around the piano, celebrated birthdays, played charades and got drunk » (*GB* 147). Swan ne peut par conséquent pas créer de lien avec son lieu de vie, dans lequel elle se retrouve enfermée : « So I am trapped in this guest house as a guest » (*GB* 151). Elle reste une éternelle invitée chez elle, et sur le territoire plus généralement comme le lui rappellent les services secrets en employant eux aussi le mot « guest » (*GB* 246). Ce même problème se retrouve chez Jasper, architecte, qui vit en transit, créant des édifices de par le monde (*GB* 177), ou encore chez You, qui, lui aussi, construit et habite des lieux publics faisant office de substituts de foyer, l'empêchant de ce fait de se sentir chez lui : « When you have spent your life in hotels, the heart does not acknowledge home » (*AC* 67). Un autre problème semble accompagner toute forme de maison : ces édifices finissent par être détruits dans les deux romans. La maison des parents de Darcy, celle de Mr Taylor, ou encore celle des Damon sont anéanties par le feu. Mais comme nous l'avons souligné auparavant, le feu n'est pas synonyme de destruction totale, mais bien de possibilité de régénération. Apparaît alors l'élément central à l'idée de structure dans les romans de Castro : la possibilité d'être déconstruite afin de se renouveler.

Si l'on observe de plus près les caractéristiques des structures qui sont créées dans ces deux romans, deux aspects principaux sont mis en avant : leur organicité et leur instabilité. Voyons comment ces deux éléments sont étudiés. L'édifice que construit Jasper est proche d'une forme de mysticisme qui vise à s'assurer que la nature prenne part à cet élément sinon artificiel :

Jasper was a holy man with stone. Stone felt pure and he wanted to design in purity so that everything dovetailed into nature. He embraced the ashlar before they were set, measuring the blocks according to human dimension. [...] He placed panels of glass in different locations to catch the sun yet conceal the light, and he studied where the shadows fell. He wanted the whole structure to bear the marks of human feeling and estimation. Light, like moods, had to be in motion (*GB* 179).

Pierre, lumière, il essaie ainsi de faire en sorte que sa construction soit en harmonie avec son environnement. Celle de Darcy utilise aussi un autre élément naturel, le bois :

⁶⁹¹ Ce rapport impersonnel aux hôtels se retrouve dans de nombreux romans, comme par exemple dans *Marcher*, où le narrateur rappelle qu'il est un étranger dans l'hôtel où il arrive : « La chaise, le bureau, la glace, l'armoire, le tapis, tout cela appartenait à la chambre, les meubles y vivaient, y avaient leur domicile, c'était moi, l'étranger ». Tomas Espedal. *Marcher... Op. cit.*, p. 142.

The wood is beautiful, she said. [...] Rays of sunlight through the branches. She made him proud. Don't you think all this timber's fuel for summer ? Depends. I've got it butted into the hillside, away from the northerly winds. It's opposite to the Chinese *fung shui*. You know that. Never thought about it, he said. In Australia you know, wind and flood can be life-threatening. [...] I prefer to think of this house as being faithful to the earth. [...] You know...Darcy...your house is all stright lines. There's not a curve anywhere. All those sharp, steep gables. A bad sign in Chinese divining. It means fire (*GB 73-75*).

Cette citation, présentant l'avis de Swan sur la maison de Darcy, permet de mettre en avant un autre aspect que les constructions prennent en compte : le feng shui. Nous avons déjà souligné que l'eau et le vent sont des éléments centraux à la structure des romans de Castro. Ici, le feng shui est employé dans son ensemble, en mettant en pratique les différents éléments présents dans la nature. Trop de bois signifie un déséquilibre, ce qui amène Swan à présager d'un feu – élément proleptique qui annonce l'incendie qui détruira la maison. Les constructions contiennent ironiquement toutes un élément qui entraînera leur destruction. Organiques, elles suivent finalement un cheminement cyclique allant jusqu'à leur déconstruction, phase nécessaire à une régénération, une adaptation, une reconstruction à suivre.

Ces éléments se retrouvent dans l'hôtel que construit You, qui nous paraît faire la synthèse des deux édifices de Jasper et de Darcy. L'hôtel de You incarne à la fois l'idée de construction organique et de changement. Cette bâtisse est, quant à elle, plus proche des principes du feng shui, puisqu'elle est construite au bord de l'eau, associant à sa structure même la possibilité que les éléments eau et air s'entremêlent. En effet, la spécificité de cette construction est qu'elle est faite pour se régénérer, contenant un principe quasi-paradoxal pour une structure concrète : celui de mouvement (déjà présent dans l'édifice de Jasper), ne manquant pas de souligner le rapport aux structures romanesques de Castro. L'hôtel de You est construit de manière à incorporer un changement constant, allant jusqu'à l'auto-destruction si l'eau envahit trop le bar sous-marin. Cette possibilité réside dans ce que You appelle « a negative potential » : « My buildings are ships. They have a potential for taking on water. This is what really defines a ship... a negative potential. [...] strong, but transcient » (*AC 107*). D'ailleurs, son hôtel s'effondre à la fin du roman, submergé par les eaux. Nous pouvons comparer ces constructions à celles des romans de Castro : d'une part, une structure narrative très dense, alliée d'autre part à la possibilité de remettre en question cette même

structure, à en observer le fonctionnement et les défauts. L'écrivain, tout comme l'architecte, forme alors une alliance entre « l'artiste et l'ingénieur »⁶⁹² (AC 105).

Mais la métaphore de la déconstruction ne s'arrête pas à la simple incarnation d'un hôtel détruit dont les rouages sont laissés à la vue de ses occupants. Le roman est encerclé par deux citations paratextuelles qui rappellent ce thème et en donnent des clés de lecture. L'épigraphe est extrait de l'essai de Primo Levi intitulé « A Bottle of Sunshine »⁶⁹³ dans lequel Levi définit l'humanité par sa capacité à construire. Et le roman se termine sur une postface tirée d'*Architecture Since 1945* de Joedicke⁶⁹⁴ qui permet de présenter l'architecture dite « métaboliste ». Ce type d'architecture, qui ressemble fortement à la structure des romans de Castro, insiste sur l'importance d'intégrer les processus de changement et de destruction : « Metabolism consisted in the integration of constant change into a system of design [...] which teaches eternal change in all things and the continuity of the eternal in the transcient, the Metabolists constructed their theory on the Ise Shrine which is demolished and rebuilt every twenty years » (AC 145). Cette architecture se concentre sur la flexibilité à travers le fait que les structures doivent être expansibles afin d'imiter la qualité organique de la nature. Par conséquent, le roman n'est pas une structure fixe avec un sens définitif, mais un matériau malléable, en perpétuelle évolution, propre à réfléchir la vie elle-même.

Invité à résider dans l'hôtel de You pendant le temps de la lecture, le lecteur doit alors appréhender un nouvel espace qui cherche à déstabiliser les éléments qui paraissent au premier abord les plus structurés. La perte de repères dans le temps liée à l'enchevêtrement d'histoires de You se répercute aussi dans la perte de repères spatiaux dans cet hôtel labyrinthe : « There were no enclosed courtyards, no circles, no centres or comforting squares. "When I built it", he said, "I wanted people to be lost in it." The guest was not to come round again with any recognition or familiarity. Movement is discovery » (AC 16). L'hôtel, à l'instar des romans, est déstabilisant. Sa construction complexe, presque déconstruite, ses vides et ses fragments sont identiques au texte lui-même. Ces lacunes permettent au lecteur de s'y perdre

⁶⁹² Brian Castro. *L'Architecte...* *Op. cit.*, p. 149.

⁶⁹³ Primo Levi. *Le Métier des autres : notes pour une redéfinition de la culture*. 1992. Trad. Martine Schruoffeneger. Paris : Gallimard, 2004. La citation dans le roman est bien entendue faite en anglais et peut se trouver dans Primo Levi. « A Bottle of Sunshine ». *Other People's Trades*. New York: Summit Book, 1989, p. 30.

⁶⁹⁴ La postface donne même la référence bibliographique de cette citation: Jürgen Joedicke. *Architecture Since 1945*. New York : Frederick A. Praeger, 1969, p. 156. Nous n'avons pas pu obtenir la même édition afin de vérifier si Castro avait respecté les normes bibliographiques. Toutefois, il s'agit bien d'une adaptation fidèle à cet ouvrage après vérification dans cette édition : Jürgen Joedicke. *Architecture Since 1945*. London: Paul Mall Press, 1969, p. 156.

afin de découvrir des zones inconnues. Parce que les hôtels sont habituellement des lieux très impersonnels, avec des constructions très semblables, cet hôtel offre, *a contrario*, du non-familier qui déstabilise l'habitude, l'acquis. La visite d'un tel hôtel – comme la lecture d'un tel texte – permet avant tout au lecteur de faire l'expérience de l'aliénation que You, ainsi que les migrants plus généralement, traversent en Australie. Mais nous pouvons également aller plus loin en soutenant que cette lecture déstabilisante révèle la non-finitude inhérente à toute chose.

La destruction de l'hôtel n'entraîne pas une finalité, mais bien une possibilité de reconstruction. Cette éventualité montre une fois encore la circularité de la structure, mais aussi de la réflexion générale présente dans le roman : la possibilité de recréer à l'infini, de recycler, adapter, évoluer. Déconstruire son hôtel fait par essence partie d'un processus d'évolution. Il ne vise pas à détruire, mais sert de renfort à la structure en mettant au jour ses fondations. Paradoxalement, la déconstruction fait partie de la structure, sert même d'étai à celle-ci. Les opposés n'ont plus cours mais s'utilisent dans la complémentarité.

Mettre ainsi en pleine lumière la structure des romans atteste d'une volonté d'en révéler les mécanismes afin de dépasser la simple illusion romanesque. Ainsi construits, puis finalement ébranlés avant reconstruction, l'entreprise créatrice de You – et par extension celle de Castro, puisque ses romans fonctionnent de la même manière – met en avant l'instabilité inhérente à toute forme de construction, la nécessité de questionner les apparences, et plus particulièrement l'apparente unité. Cette volonté rappelle celle de Jacques Derrida, qui fonde sa pensée sur le concept de déconstruction, puisque pour lui, « la conscience structuraliste [est] conscience catastrophique, détruite à la fois et destructrice, *déstructurante* »⁶⁹⁵. Au sens derridien, il n'est alors pas question de destruction, mais bien de démantèlement et d'observation, le travail de l'écriture qui vise ainsi à analyser et critiquer les présupposés des représentations. Cette remise en cause du sujet permet de mettre en avant l'illusion de l'authenticité, de la pureté, de l'unité, mais aussi de toute forme de dualité (comme le vrai et le faux). L'entreprise de Castro se situe dans le sillage de cette pensée puisqu'en donnant à lire les mécanismes qui sous-tendent la construction des binarités, il permet de réfléchir sur leur portée et leur viabilité. Bien évidemment, il ne s'agit pas de révolutionner les modes de pensée, puisque, comme la déconstruction, l'entreprise n'a pas pour but d'anéantir, mais bel et

⁶⁹⁵ Jacques Derrida. *L'Écriture... Op. cit.*, p. 13.

bien de dynamiter afin d'observer les mécanismes, avant de reconstruire une structure plus adéquate.

Ces réflexions sur l'entreprise de l'auteur nécessitent l'emploi d'un autre outil de déstabilisation de la structure : la métanarrativité.

[Les romans de Castro] démontent cette représentation, la démontent comme on déconstruit un mécanisme et comme on déconcerte l'assurant d'une prétention. Aussi bien, par ce geste même ils lui assignent une place déterminée [...] cette place serait celle de l'erreur et de l'illusion, celles dont Spinoza ou Kant ont démontré par des voies aussi différentes qu'on voudra, qu'il ne suffisait pas d'en prendre conscience pour qu'elles cessent de fonctionner. La prise de conscience est un certain effet de scène. [...] Représentant la représentation, il réfléchira et l'expliquera en un miroir très particulier⁶⁹⁶.

Nous sommes bien en présence de métafiction, procédé d'auto-réflexivité amenant à prendre conscience de ses propres mécanismes.

B. Métafiction

On peut alors menacer méthodiquement la structure pour mieux la percevoir, non seulement en ses nervures mais en ce lieu secret où elle n'est ni érection ni ruine mais labilité.

Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*⁶⁹⁷.

L'un des outils permettant la déconstruction Derridienne est la métatextualité, capacité du texte à réfléchir sur sa nature et ses fonctionnements. Il explique comment le texte livre ses propres clés de lecture au gré des pages :

Ce dispositif s'explique. Il s'explique, cela ne veut pas dire qu'on peut l'expliquer, qu'il se laisse comprendre par un observateur : il s'explique lui-même et (y compris) tout observateur possible. [...] Celui-ci ne s'explique pas seulement, il lit

⁶⁹⁶ Jacques Derrida. *La Dissémination*. *Op. cit.*, p. 329.

⁶⁹⁷ Jacques Derrida. *L'Écriture...* *Op. cit.*, p. 13.

son explication, qui n'est pas un discours venu d'ailleurs et qui, hors texte, viendrait commenter, interpréter, déchiffrer [...], enseigner ou renseigner sur les secrets techniques de son agencement. Les discours explicatifs surgissent régulièrement, s'engendrant au cours de séquences appartenant elles-mêmes à la quadrature du texte [...]. L'explication de l'« illusion » [...] est toujours partielle, toujours à recommencer, à prolonger, à enchaîner ; elle importe plus par les poussées qu'elle exerce sur le texte général que par la « vérité » qu'elle est censée révéler, par ses informations, ses déformations. [...] Il faut en suivre l'enchaînement spécifique. Chaque terme, chaque germe dépend à chaque instant de sa place et se laisse entraîner, comme chaque pièce de la machine, dans une série ordonnée de déplacements, de glissements, de transformations, de récurrences ajoutant ou retranchant un membre à chaque proposition antérieure⁶⁹⁸.

C'est ainsi que nous aborderons l'étude de la métatextualité, relevant ses instances afin d'en dessiner les contours et d'en comprendre les emplois, sans certitude autre que ce que le texte nous laisse voir.

Métanarrativité et fabulateurs

La métafiction est un procédé qui sied à merveille à la fugue. Elle permet de montrer les mécanismes de la fugue, sa construction, afin d'en déconstruire le fonctionnement. Patricia Waugh définit la métafiction en ces termes :

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text⁶⁹⁹.

Umberto Eco rappelle que « [l]a métanarrativité – comme réflexion que le texte fait sur lui-même et sur sa nature, ou intrusion de la voix de l'auteur qui réfléchit sur ce qu'il est en train de raconter, et appelle éventuellement le lecteur à partager ses réflexions – est bien plus ancienne que le postmoderne »⁷⁰⁰. En effet, cette technique est aussi vieille que l'est le roman, et les modernistes l'ont utilisé afin de souligner l'artificialité de la réalité :

⁶⁹⁸ Jacques Derrida. *La Dissémination*. *Op. cit.*, pp. 332-333.

⁶⁹⁹ Patricia Waugh. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1984, p. 2.

⁷⁰⁰ Umberto Eco. *De la littérature*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 2002, p. 270.

The reader is thus made aware of how reality is *subjectively* constructed. But beyond this essentially modernist perspective, the text reveals a postmodernist concern with how it is itself *linguistically* constructed. Through continuous narrative intrusion, the reader is reminded that not only do characters verbally construct their own realities; they are themselves verbal constructions, *words* not *beings*⁷⁰¹.

Brian Castro, empruntant aux modernistes comme aux postmodernistes, s'inscrit dans cette volonté de dénoncer l'artificialité de la réalité et du langage à travers l'écriture de romans autoréflexifs. Il sème d'ailleurs des preuves de cette technique au cœur de ses romans, comme le montre la définition qui en est faite dans *The Bath Fugues* : « a writing that nevertheless persistently undermined itself, since it desired to be art » (*BF* 28). Ce genre de remarques autoréflexives sature les romans, demandant au lecteur de repenser son rapport à l'écrit de manière constante.

Le lecteur est l'élément central de l'entreprise métafictionnelle. Sans lui, l'intérêt de la manœuvre ne serait pas perçu. Les interpellations directes adressées au lecteur sont présentes dans ces romans, bien que peu nombreuses. Nous en relèverons deux dans *Birds of Passage* (« So I shall address you, dear reader » [*BP* 57] et « These I reserve for you, dear reader! » [*BP* 80]), une dans *After China* (le roman est astucieusement dédié à « You » [*AC* 143], faisant à la fois référence au personnage, et à « toi »), et une ultime dans *The Bath Fugues* (« you will have to read my book my friend » [*BF* 88]). Ces apostrophes ont pour but d'éveiller la conscience du lecteur sur son propre rôle tout en affirmant la construction de la structure communicationnelle au sein des romans. Toutefois, ces quelques instances ne forment pas l'essentiel des renvois métanarratifs, qui ne nécessitent pas réellement de sommer le lecteur de réagir tant leur évidence est omniprésente. Observons alors quelle forme prennent les principaux éléments métatextuels et leurs effets.

L'élément le plus frappant à la lecture de ces romans est l'accumulation des personnages ayant un quelconque don artistique : Anna Ångström est sculptrice et Julia Grace peintre (*BF* 189), Fabiana peint, elle aussi, (*BF* 50) tout comme Fatima dans *Birds of Passage* (*BP* 68) et son amie Marietta (*BP* 99). L'activité artistique la plus représentée reste l'écriture : Seamus, Shan, Darcy, Swan, Jasper, Norman, You, l'écrivaine, Jason, Judith, Walter, Camilo, Graves : tous entretiennent un lien ténu avec l'acte d'écrire, que ce soit leur récit personnel, ou encore afin d'être publiés (Camilo et Swan sont poètes, Walter et l'écrivaine publient tous deux aussi). Ces personnages fondent toute leur raison d'être sur leur capacité à narrer leur

⁷⁰¹ Patricia Waugh. *Metafiction... Op. cit.*, p. 26.

histoire ou plus généralement une histoire. « I write daily » (*BF* 86) pourrait être formulé par chacun de ces personnages : journal intime, récit de voyage, ou encore fiction, tout y passe, alliant fiction et vies. Comme le signale Peter Fuller : « Scratch scratch scratch. The heroes in Brian Castro's novels are habitual scribblers: a note there, a jotting here, a scrap of memoir. It's their way of making sense of who they are, where they've come from, where they're going »⁷⁰². S'il est bien vrai que les personnages principaux sont tous des griffonneurs, l'acte d'écriture vise peut-être bien à mettre du sens sur leurs vies, mais nous avons précédemment souligné que l'authenticité n'est pas atteignable, rendant leur tâche vaine jusqu'à un certain degré. Si, par contre, l'on estime que l'écriture a pour eux fonction de marquer leur présence, de laisser une trace, alors leur entreprise aboutit, puisque leurs mots demeurent après eux. Nous pourrions alors utiliser la métaphore métafictionnelle que You emploie dans l'une de ces histoires mettant en scène Lao Tzu, dans laquelle l'une de ses concubines lui dit : « I am the book you intend to write, the intention of which is jade resplendent. But writing is not jade. [...] It is transience, smallness, and the dying of many deaths » (*AC* 3). Cette citation est essentielle en ce qu'elle confirme cette intuition sur la finalité de l'écriture : la jade est associée à l'éternité. Ainsi, en écrivant, l'écrivain vise à atteindre une forme d'immortalité.

Ce n'est pas tant la présence de personnages écrivains ou scribouilleurs qui importe que la finalité de leur présence dans les romans. Nous pouvons tout d'abord mettre en avant le fait que les personnages fugueurs sont métafictionnels en ce qu'ils incarnent plusieurs rôles tels des acteurs, rendant visible le processus de transfert identitaire en jeu lors de l'écriture. Mais c'est surtout au niveau de la narration que se situe l'importance de la métatextualité. Les narrateurs sont des figures métanarratives qui mettent au jour les mécanismes qui sous-tendent le fonctionnement de leur action :

The self-consciousness of the narrator dismantles the seamlessness of the text, distances us by disrupting artistic illusion, and simultaneously forces us to acknowledge the writer's absolute control over the story. [...] The proliferation of narratorial discourse, comments, explanations and evaluations outweighs the story/ies proper, and the embedded tales within tales, part of deliberate elaboration of the paradigm of reference, underline the issue of origins, of beginnings⁷⁰³.

Ce processus renforce bien le questionnement de l'authenticité, tout en mettant en avant le rôle du narrateur comme manipulateur de l'histoire. Ainsi, plus qu'un simple narrateur, nous

⁷⁰² Peter Fuller. « Freud's Wolf ». *Op. cit.*, p. 41.

⁷⁰³ Marta Dvorak. « Writing Beyond the Beginning: Margaret Atwood's Art of Storytelling ». *Commonwealth: Essays and Studies* 22.1 (Autumn 1999): 30-31.

sommes en présence de metteurs en scène de leur propre version de l'histoire – et, devrions-nous ajouter, de l'Histoire aussi. Regardons de plus près ce qui leur confère une dimension métatextuelle.

Tout d'abord, les narrateurs se présentent tous comme des collectionneurs⁷⁰⁴ et se lancent tous dans des quêtes allant d'une recherche unique – celle de Seamus, en quête des morceaux du journal de Shan – à une recherche plus complexe autour d'une figure unique – Norman, qui pour dessiner les contours de Swan, collecte les journaux de celle-ci, Darcy et Jasper – en finissant par un jeu de poupées russes – Graves, qui possède les journaux de Judith, elle-même en possession de ceux de Blixen, Mary, Walter et Jason, ces deux derniers détenant celui de Camilo, qui dispose de ceux de Julia et Anna. Ces figures de collectionneurs font bien évidemment penser au travail de l'écrivain, qui, avant de se lancer dans l'écriture, peut glaner des informations autour de lui, qui fourniront matière à son imagination. Mais plus que de simples curieux en recherche d'inspiration, les narrateurs sont aussi des fabulateurs. Nous avons mis en relief que chaque narrateur invente la vie des autres personnages dont il prétend raconter l'histoire. Le degré de véracité n'est jamais prouvé, et nous devons alors, à défaut de les croire sur parole, nous contenter des informations qui nous sont données. Ces narrateurs deviennent alors des figures d'auteurs, fictionnalisant et s'appropriant les vies des autres afin d'en faire une création qui leur est propre. Ajoutons à leur propension à adapter les histoires personnelles celle d'intégrer dans leur récit des histoires inventées. Ils se font alors conteurs, figure millénaire qui se transforme en écrivain avec l'avènement de la culture écrite et du lectorat. À un dernier degré de métafictionnalité, les narrateurs s'exposent dans ces romans à travers leur statut de narrateurs-fugueurs. Véritables cameos de l'auteur, présents mais absents, se faisant voir et se cachant à loisir, ces narrateurs-fugueurs mettent en avant la présence d'un niveau diégétique supérieur à la diégèse principale. Ces voix métadiégétiques entraînent logiquement une réflexion sur la situation de narration elle-même : l'auteur est le grand manipulateur de tout ce jeu de masques, se cachant derrière les narrateurs-fugueurs qui tirent les ficelles des autres voix en chefs d'orchestre dociles. La métafiction, au niveau de la narration, renforce le questionnement du bien fondé d'une éventuelle authenticité, entraînant le lecteur dans des méandres de suppositions quant au degré de véracité des éléments apportés, tout en ébranlant la structure narrative à travers le

⁷⁰⁴ Cela paraît évident concernant Norman (*GB* 6), Seamus et Graves, mais même You peut faire figure de collectionneur, puisque, dès le chapitre deux du roman, l'écrivaine est déjà décédée et You se procure ses livres de manière compulsive, remplissant ses étagères de ses écrits (*AC* 5).

fait que la crédulité est abrogée. Le lecteur est partie prenante de la narration, conscient de ces moindres mécanismes. Cette citation de *The Bath Fugues* attestent de l'indivisibilité de l'expérience d'écriture de celle de lecture : « I experienced the suffering of others, became engulfed by their sadness, suffocated by the lives I thought they lived. It was my own projection » (BF 346). Cet extrait pourrait être lu comme reflétant de l'expérience d'écriture, l'écrivain projetant ses émotions à travers les personnages qu'il invente ; tout comme elle pourrait refléter l'expérience de lecture, qui entraîne le lecteur à suivre les vies des personnages.

Les pouvoirs de l'imaginaire

La fugue elle-même peut être interprétée comme une métaphore métatextuelle de l'activité imaginaire. Observons cet exemple afin d'expliquer ce qui nous permet d'affirmer cette théorie :

Surely he would have observed my fugue states, in which I *was* the poet Camilo Conceição? [...] I certainly cannot remember whether I had been in this role, or how much I have revealed. I ride my bicycle and sometimes forget where I am. I am distanced, dissociated (BF 87).

Cette citation renvoie au personnage de Jason et ses fugues identitaires. Toutefois, si l'on occulte ce contexte, on peut l'interpréter comme étant l'expérience que fait un écrivain lorsqu'il crée des personnages de fiction. Prêtant sa voix à ses personnages, l'écrivain devient le temps de l'écriture, de manière métaphorique, les créations qu'il projette sur le papier dans une sorte de torpeur créatrice. Le fait de « faire de la bicyclette » équivaut ici à l'acte d'écriture, requérant une partie de « révélations » personnelles mêlées à l'imaginaire. L'état de fugue est alors un état dans lequel l'imagination est en activité. De la même manière, l'expérience de lecture ou d'écoute d'une histoire, nécessitant, elles aussi, l'intervention de l'imaginaire, sont associées à un état de fugue :

You'll see that little by little your flights will diminish. It's a bit like a thirty-day epidemic. Sooner or later fugues resolved themselves. They only had a limited range, a small number of octaves: they were made for portable harpsichord and clavichords. Sooner or later they returned to where they began. And then you will discover yourself outside of yourself (BF 346).

Voilà qui explique comment l'état de fugue, lié à l'activité d'imagination, tend à se dissoudre une fois l'expérience passée. Le renvoi aux trente jours de maladie fait bien entendu référence à la construction de la fugue, non pas seulement musicale, mais aussi littéraire. En effet, l'explication du format portable de ces arrangements musicaux fait penser à l'objet portatif qu'est le livre. De plus, cette citation confirme la circularité de la fugue, qui, comme l'expérience de lecture, revient au point de départ (celui où le lecteur se tient avec son livre), tout en ayant avancé temporellement (le temps de la lecture) et en ayant aussi eu un impact, lui invisible, sur le lecteur.

Avant de nous pencher sur deux images métafictionnelles principales comme métaphores de l'écriture, il est bon de se tourner vers l'impact de ces appels à l'imaginaire chez le lecteur ou l'auditeur. Car les personnages écoutant les histoires qui leur sont racontées sont des représentations narratives de l'acte de lecture. L'état de fugue, d'envolée de l'imaginaire, laisse les personnages dans des états seconds : « She was staring intently at him, fugue-like, as though caught in a temporary flight from reality » (AC 43) ou encore « a strange look » (BF 66). Les histoires ont un pouvoir sur les lecteurs-auditeurs, pressentiment déjà explicité dans *Birds of Passage* : « I felt that there was a certain power in books, a power that drew me into them, something over which I had no control. Gradually, what I read would congeal in my head and certain sentences and phrases would recur [...] as though voices were guiding me along some secret path » (BP 50). Cette idée de répétition, de récurrence entre les phrases, fait écho à la structure des romans de Castro, mais aussi à l'idée d'intertextualité déjà observée. De plus, le lecteur est averti de la présence de l'auteur qui manipule les pensées de ses lecteurs. Comme le met en avant Patricia Waugh :

The reader is alerted to the way in which the explicitly artificial construction of these connections fits in with the larger designs of the novelist playing God. The elements at the metaphorical level of the construction break down not into "natural" or randomly chosen components, but to another level of artifice: the level of the "plot". The reader is thus reminded that pure contingency in novels is always an illusion⁷⁰⁵.

Mises en garde ou simples remarques, la relation qu'entretient l'auteur et ses lecteurs ponctue les romans, alternant entre éloge de l'imaginaire, et moquerie de la crédulité des lecteurs qui essaieraient d'élucider les mystères qui composent les récits :

⁷⁰⁵ Patricia Waugh. *Metafiction... Op. cit.*, p. 18.

Winter-Burning was a modest success, given that it appeared in bilingual form at a time when storm clouds were blotting out a starlit sky. There were good reviews, notably from the influential Alphonse d'Orléans, whose wife Tendresse had met the writer, she said, whilst taking tea opposite the Louvre. What is she like? the critic, a powerful-looking man in a monocle asked. Oh, it's not a she, Tendresse replied. I'm sure it's not a woman who wrote these poems. Ah!, Monsieur d'Orléans nodded. A clever ploy. I wish you had told me about it before my review was published. It would've added some spice to my argument on the simulacrum of Nature, which every young man seems bent on reproducing with a female sensibility. So, it's Jasper A. Zenlin behind the mask of an exotic Chinese woman trapped in a lonely and loveless marriage in the wilds of Australia! It makes his introduction to the volume all the more devious and interesting! Look at this: *the combined record of a tragic life and transcendent poetry*. I must say, it was the intro that swayed me. We are such gullible readers.

But...Tendresse said finally, it isn't all smoke and mirrors. It is a question of imagination and of seduction...of guesswork, I would suppose (*GB* 224-225).

L'intérêt ne réside pas dans le fait d'élucider cette question, mais d'accepter le fait que la présence de l'auteur soit disséminée dans le texte : « The secret of my origin remains with me. The staff and students have given up trying to discover anything about me. I have built a wall of books between the world and myself » (*GB* 255). Le lecteur doit accepter la part d'incertitude qui traverse les romans et se laisser porter par les mots de l'auteur.

Les romans de Castro sont constellés de références métafictionnelles sous couvert de narration. Cette possibilité de double-lecture des scènes renforce leur polyphonie, ajoutant à sa complexité et son réseau d'interprétation. Il serait impossible de relever chacune des instances d'un tel jeu d'allusions et de dissimulations. L'une d'entre elles synthétise toutefois la complexité de ces agencements et appelle notre analyse : la métaphore de l'écrivaine dans *After China*. Créer un personnage sans nom est tout d'abord un détail qui ne manque pas d'attirer l'attention du lecteur. Alors même que sa fille, qui a un rôle tout à fait mineur, en a un, l'écrivaine n'est nommée que par son métier ou par un « elle » peu précis au niveau référentiel. D'ailleurs, lorsque son histoire commence au chapitre deux, les deux premiers « she » que l'on rencontre se rapportent d'abord à une inconnue dans la rue, puis à une serveuse, avant de passer sans transition à l'écrivaine comme on peut le deviner grâce à ce qui suit. Ainsi, cette figure féminine tend à s'entremêler à toutes les autres, pour finalement devenir centrale, bien qu'il semble qu'elle conserve cette notion de centralisation de toutes les formes féminines possibles, devenant une entité indéfinie cristallisant toutes les autres. De nombreux indices parsèment les pages de ce roman afin de renforcer la sensation que l'écrivaine n'existe peut-être que dans l'imaginaire de You, et serait donc une partie de lui-même. Dès la page vingt-neuf, c'est son aspect physique qui semble incertain, ce qui ne pose

pas de problème en apparence puisque You n'est pas non plus décrit. Toutefois, ce détail interpelle par l'emploi d'un simple mot : « never quite *imagining* her face totally » (AC 29 ; nous soulignons). Si tôt dans le récit, cet élément peut passer inaperçu, mais s'ajoute aux autres disséminés au fil des pages. L'écrivaine fait office de figure indéfinie, allant et venant dans le quotidien de You de manière imprévisible, comme l'est l'imagination : « discontinuous presence » (AC 29), « all I would think of was the red-haired writer, skulling between waves, her arms writing in water, her swirling strokes marking out ideograms » (AC 36), « Around every corner he caught glimpses of the writer » (AC 36), ou encore « It was her *silence* that held him. *That* was her siren song » (AC 92).

Il en ressort que l'écrivaine se rapproche plus d'une figure mystique ou fantomatique qui hante You, apparaît et disparaît au gré de son imaginaire, puisque d'autres éléments portent à croire qu'il l'invente. Prenons appui sur deux extraits :

He withdrew into his notebooks and made miniature sketches, his fine pen weaving magic out of places that had never existed, drawing impossible buildings and bizarre landscapes. Perhaps he could not exist in the present, but suddenly he was finding that these places recurred, parts of them were filled as soon as the writer appeared. They were coloured in (AC 55).

Ici, le fait que You crée des mondes renvoie dans un premier temps à son métier d'architecte. Pourtant, on peut y lire une métaphore de l'acte d'écriture. Armé de son crayon, il crée des mondes nouveaux. Ce qui importe surtout dans cette citation est l'intervention de l'écrivaine dans ce processus. Son arrivée emplit ces mondes et les rend vivants, comme si You l'intégrait à son imaginaire et y faisait évoluer ce personnage. D'ailleurs une dernière analogie peut être faite dans ce second passage : « “The goddess Athene was born from the head of Zeus”. He was reading something to her in the beer garden next to the hotel. “What does that mean?” It meant he might have invented her, from the moment he had seen a woman on the beach, lying on the sand, reading » (AC 62). Cette dernière citation confirme donc notre interprétation. La réponse de You n'est pas entre guillemets, attestant que c'est ce qu'il pense, puisqu'il lui répond ensuite au discours direct. L'écrivaine est donc bel et bien le fruit de son imagination, basée sur une figure féminine aperçue sur la plage. Cette clé de lecture permet de repenser d'autres éléments, comme le fait que sa fille, Serena, pourrait être une projection de la propre fille de You, Long Tsing. En plus de l'analogie entre leurs prénoms déjà soulignée, You imaginerait alors l'histoire de la conception de Serena afin de créer une enfant qui ressemblerait davantage à la sienne en lui conférant un phénotype asiatique ; ou encore,

métaphoriquement, cette enfant trouvée représenterait aussi le fait qu'elle sorte de son imaginaire, projection de sa propre fille décédée. De plus, Serena n'a pas la parole dans le roman, la rapprochant un peu plus du silence associé à Long Tsing. Nous pouvons ensuite relire le rapport qu'entretiennent You et l'écrivaine au vue de cette interprétation. L'écrivaine incarnerait ainsi le livre que You est en train d'écrire. Il lui raconte des histoires – donc nourrit son roman – tout en se rapprochant inexorablement de la fin de son livre – c'est-à-dire la mort de l'écrivaine, bien que cela produise plutôt une disparition qu'une mort, puisque l'arrêt de l'acte d'écriture entraîne l'incarnation physique de l'invention de You : la publication d'un ouvrage. L'enterrement de l'écrivaine se transforme, en effet, en événement littéraire : « He didn't know of her fame until her funeral. A couple of hundred of people chatting about her achievements. It became something of a literary conference » (AC 142). On peut ici interpréter l'enterrement comme la sortie du livre, qui rencontre un succès littéraire.

Si la métaphore de l'écrivaine incarne le processus d'écriture d'un roman, on trouve dans les autres ouvrages de Castro des références métafictionnelles à son propre travail – et non pas seulement à l'écriture en général. De nombreux renvois à la structure de ses romans sont glissés sous couvert de remarques faites par les personnages, particulièrement autour de la notion de fugue⁷⁰⁶. Ainsi, le livre que Gottlieb écrit est fragmenté (BF 287) ; de son côté Jason rédige ses mémoires sous la forme d'un contrepoint :

I was writing my memoirs, a choppy musical dedicated to counterpoint, without the axes of time and place, collapsing in upon itself because the notes will inevitably run out, returning, elaborating, crisscrossing, double-handedly creating variations upon a theme. But wouldn't readers be hindered? Gottlieb argues. No good turns came out of such curiosity. I was through with such explanations. Montaigne was right. Scribbling was selfish and secretive (BF 4).

Dès le début de *The Bath Fugues*, le lecteur est averti de la forme que va prendre le roman à suivre. Il lui faudra fournir un effort pour ne pas être « freiné » par la structure afin d'en atteindre le fond. Partant de la composition des romans, ce sont aussi ses relations intertextuelles qui sont mises au jour à travers des renvois précis au processus de greffe littéraire. Nous avons observé comment les romans se font palimpsestes littéraires, ces relations hypertextuelles étant balisées par Genette comme étant un processus de greffe. La

⁷⁰⁶ *The Bath Fugues* en particulier est empli de passages dont le caractère métafictionnel permet d'expliquer le fonctionnement de la fugue littéraire, tels que « Every idea is built from what is already known; created out of chance, counterpoint and somersaults » (BF 138), ou encore « There was no theme; just each one varying the bassline in a different way » (BF 138). En dresser une liste exhaustive n'aurait pas d'intérêt dans le déroulement de notre réflexion, aussi nous concentrerons-nous sur les éléments essentiels à ces renvois auto-réflexifs.

greffe littéraire s'illustre à l'intérieur des romans de Castro de manière métafictionnelle dans l'exemple de Chuang-tzu, histoire que conte You : « “Chuang-tzu,” he began, “was a butterfly who thought he was a philosopher. He went from flower to flower pollinating, seminating, bringing fertility to barren fields and arid paddocks, all the while depositing wisdom, casting knowledge upon mindless Nature” » (AC 137). On peut voir ici que le papillon, tout comme l'abeille, pollinise l'esprit des lecteurs. Cette métaphore bucolique renforce le lien entre hypertextualité et greffe, cette fois-ci au sens où l'emploi Derrida, opération

par laquelle les deux textes se transforment, se déforment l'un par l'autre, se contaminent dans leur contenu, tendent parfois à se rejeter, passent elliptiquement l'un dans l'autre et s'y régénèrent dans la répétition, à la bordure d'un *surjet*. Chaque texte greffé continue d'irradier vers le lieu de son prélèvement, le transforme aussi en affectant le nouveau terrain⁷⁰⁷.

The Bath Fugues incarne la greffe littéraire par excellence. Le roman est d'ailleurs encadré par un discours sur le travail de greffe de l'écrivain. Dès ses premières pages, on peut noter l'emploi du mot « graft » : « A novelist was nothing but a grafter, a hack, a grubber, with prurient leanings and huge repressions » (BF 6). Ce mot signifie « bourreau de travail » ; pourtant, il trouve sa racine dans le mot « graft », qui signifie « greffer ». À travers ce jeu sur les mots, le romancier serait aussi un « greffeur », qui enterait ses romans. Cette description trouve écho à la fin du roman dans la définition du verbe « to graft » : « To graft: to insert a graft into a branch or stem of another tree; to propagate by insertion; to implant » (BF 307-308). Derrida souligne dans *La Dissémination* qu'« Écrire veut dire greffer »⁷⁰⁸. L'emploi de la greffe se présente alors comme une volonté de réflexion sur la nature même de l'écriture, et plus particulièrement sur les mécanismes en jeu dans celle de Castro. La greffe s'inscrit parmi les procédés autoréflexifs qui font de ces récits des structures complexes et conscientes de leur propre fonctionnement.

Les éléments métanarratifs examinant le travail d'écriture en jeu trouvent leur paroxysme dans le personnage de Swan, incarnation de la recherche esthétique de Brian Castro. Cette poétesse crée sa propre encre à base de pollen et écrit ses poèmes sur des feuilles d'arbres. Cet acte, aussi romantique soit-il – ou enfantin, comme le critique Darcy (GB 140) –, représente surtout le caractère organique de l'entreprise d'écriture de Swan :

⁷⁰⁷ Jacques Derrida. *La Dissémination*. *Op. cit.*, p. 395.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 395.

Her poetry was always a kind of addiction for her because it possessed a latency; with its silences, its potential for growth. Critics had all missed the obvious thing: it was vegetative, incorrigible. Written on leaves with pollen inks. A planting; with scarcely a mark of ownership, a respect and a passing. Her poems were seeds and supplements (*GB* 257).

Dans cet extrait, la poésie de Swan est décrite comme végétale. À l'image d'une idée, elle se plante et pousse au gré du vent dans l'esprit des lecteurs, reflétant l'aboutissement d'un roman. De plus, son organicité lui permet de s'adapter, de continuer de changer à travers le temps, d'évoluer, comme l'œuvre littéraire d'un écrivain au fil de sa carrière ou encore une même œuvre lue au cours d'une vie. Finalement, c'est également l'idée même de dispersion qui est pregnante dans cette métaphore, puisque Swan insère ses poèmes dans les livres d'autres auteurs (*GB* 141-142), manifestation concrète de l'intertextualité. La dissémination de ses textes lui permet de ne pas s'enfermer dans un format figé, faisant ainsi écho à la nature plastique de la poésie. Ses poèmes deviennent alors organiques – au sens propre, puisqu'écrits sur de la matière organique – mais aussi et surtout éphémères, puisque les feuilles finiront par se désagréger, pour former du futur terreau pour d'autres feuilles-écrits. Poétesse de la non-finitude, elle incarne les objectifs de Castro précédemment relevés : s'inscrire dans une continuité en utilisant les livres des autres comme supports nourriciers pour ses propres écrits, tout en conservant la possibilité d'un travail en perpétuelle évolution, évitant ainsi toute forme de catégorisation qui limiterait l'infini de l'imaginaire.

La métafiction permet de réfléchir sur les processus en jeu dans les romans de Castro. Force déstabilisante de la structure fictionnelle, les éléments auto-réflexifs disséminés dans les textes permettent de mettre en avant la nature artificielle de l'acte d'écrire ainsi que ses objectifs. Les narrateurs font figures d'auteurs, mêlant collecte d'informations et inventions, se cachant derrière les méandres de l'imaginaire, lui-même déconstruit dans les romans afin de souligner le travail de l'auteur et du lecteur. Transparaissent ainsi des éléments qui guident le lecteur à travers l'imaginaire de Castro, livrant des clés de compréhension – tant sur la forme que sur le fond – de ces romans fugués.

Conclusion

La déstabilisation de la narration, les ajouts de matériaux extérieurs et les références hypertextuelles créent une polyphonie qui s'harmonise dans un tout cohérent : « In a musical fugue [...] all the voices are equal and independent in counterpoint. They are all relative to each other, and in this organised complexity, they speak together, drop out, become fellow travellers, form pairs of dialogues »⁷⁰⁹. Ces sources d'information forment un chœur qui se répond et s'entremêle au sein et entre les romans. Cette polyphonie entraîne, dans un premier temps, un questionnement de la fiabilité des narrateurs, mais aussi un effondrement de toute notion d'authenticité. S'il n'y a pas d'authenticité possible, le réel et la fiction tendent à s'entremêler. Cette impossibilité se transcrit d'autre part au niveau de l'emploi de références hypertextuelles, qui met en avant l'impossibilité de retrouver l'origine – et l'original :

[C]haque existence continue d'« exprimer » la totalité de l'Univers. [...] Il n'y a qu'un Livre et c'est le même Livre qui se distribue dans tous les livres. [...] Ce n'est pas seulement savoir que le Livre n'existe pas et qu'à jamais il y a *des* livres où (se) brise, avant même d'avoir été un, le sens d'un monde impensé par un sujet absolu ; que le non-récit et le non-lu ne peuvent être repris au sans-fond par la négativité serviable de quelque dialectique et que, accablés par le « trop d'écrits ! », c'est l'absence du Livre que nous déplorons ainsi⁷¹⁰.

Les romans sont des palimpsestes à l'infini, sans origine – ce qui rappelle la difficulté de définir une origine chez les personnages. Le principe de la greffe renforce cette problématique en questionnant la notion de centre et d'hégémonie : « Bien qu'il maintienne en vie ces textes prélevés, le jeu de l'insémination – ou greffe – en ruine le centre hégémonique, en subvertit l'autorité comme l'unicité »⁷¹¹. Si l'origine disparaît, chaque élément est alors unique et individuel, à la fois suite et réagencement du passé. Les opposés n'ont alors plus cours, puisqu'ils cohabitent ensemble dans un mouvement complémentaire, comme le reflètent les structures des romans de Castro : le passé cotoïe le présent, la mémoire l'extrapolation, la force centrifuge la centripète, et la multiplicité l'unité. Helen Daniel souligne à ce sujet :

[this novel] has a logic of contradiction and antagonism, of the dynamic contraries of experience that can cope with uncertainties, inconsistencies, double premises, paradoxes. Only by accepting the contradictions can we get outside the limits of

⁷⁰⁹ Brian Castro, cité dans : Thornton McCamish. « Review of the Bath Fugues ». *Op. cit.*, p. 22.

⁷¹⁰ Jacques Derrida. *L'Écriture...* *Op. cit.*, pp. 20-21.

⁷¹¹ Jacques Derrida. *La Dissémination*. *Op. cit.*, p. 383.

our old imperialist logic, which tries to impose a specious consistency on reality. The new logic suggests the only way we can deal with contradictions is by accepting as true both terms of a contradiction, a logic of absurdity and paradox (like a Zen koan), accepting that contradictory principles do not exclude each other⁷¹².

Il n'y a donc plus d'opposés mais des compléments, et ainsi le vrai et le faux ne s'excluent pas mais sont parties intégrantes de la perception du monde. Cette pensée se retrouve au niveau de la structure des romans, où tout semble circuler – entre les différentes temporalités et les romans – et la fluidité renforcée par la circularité de la narration.

Un processus de réflexion est alors engagé au cœur des romans grâce à la métafiction, qui balise des éléments pour le lecteur et l'amène à réfléchir sur l'entreprise littéraire de l'auteur :

Maybe meaning is merely a copy of itself...its self-importance. The author knows all that. Knows it's all smoke and mirrors. Knows that you know that meaning is always a manipulation, that there are only copies, echoes of previous profundities, so powerful that you want to be deceived because you are literary; you assent more than you dissent because you have been chosen. Go with it. The Greeks gave us mimesis. Have you never cried at the movies, at the copy of reality, knowing the light outside would make you foolish? You see, we are all in the know (*BF* 12).

L'illusion fictionnelle est bel et bien brisée, offrant aux lecteurs des clés d'interprétation des romans, mais aussi de la pensée de l'auteur :

Metafictional deconstruction has not only provided novelists and their readers with a better understanding of the fundamental structures of narrative; it has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems⁷¹³.

La volonté de la fugue narrative est d'avoir un impact sur le lecteur, permise par les outils qu'elle met en jeu afin d'attirer son attention sur la structure : « les modes vont [alors] se projeter sur l'expérience de lecture, se reconstituant en quelque sorte en attitudes »⁷¹⁴. Ainsi, pour continuer sur la théorie de Stempel utilisée en introduction de ce chapitre, une fois la lecture faite (la « réalisation »), une « actualisation » s'opère, permettant au lecteur de revisiter les codes génériques du roman et son propre rapport à la réalité.

Le concept de fugue prend ici tout son sens : à la fois fuite de toute forme de catégorie, elle est aussi l'incarnation de la fuite dans l'imaginaire. L'acte d'écriture se transforme en

⁷¹² Helen Daniel. *Liars...* *Op. cit.*, p. 15.

⁷¹³ Patricia Waugh. *Metafiction...* *Op. cit.*, p. 9.

⁷¹⁴ Wolf Dieter Stempel. « Aspects génériques de la réception ». *Théories des genres. Op. cit.*, p. 176.

fugue d'après Castro : « I'm doing counterpoint all the time: argumentation within myself, and then flying off into an imaginative fantasy and coming back to the reality. [...] As a novelist, the best moment is to be in flight from the real world so that you can actually write »⁷¹⁵.

Toutefois, la fugue littéraire repose sur le langage, métariéu peu fiable puisque manipulable, mais aussi sur la participation et les capacités du lecteur. S'installe alors une réflexion autour de la nature même du langage :

The present increased awareness of “meta” levels of discourse and experience is partly a consequence of an increased social and cultural self-consciousness. Beyond this, however, it also reflects a greater awareness within contemporary culture of the function of language in constructing and maintaining our sense of everyday “reality”. The simple notion that language passively reflects a coherent, meaningful and “objective” world is no longer tenable. Language is an independent, self-contained system which generated its own “meanings”⁷¹⁶.

La fugue est bien le support idéal qui amène une déstabilisation de sa propre essence : une « inquiétude sur le langage »⁷¹⁷.

⁷¹⁵ Miriam Cosic. « The Fabulator ». *The Australian* 6 June 2009: 10.

⁷¹⁶ Patricia Waugh. *Metafiction...* *Op. cit.*, p. 3.

⁷¹⁷ Jacques Derrida. *L'Écriture...* *Op. cit.*, p. 9.

3^{ème} Chapitre

Esthétique de « l'ouverture »⁷¹⁸

...l'aventure de l'intelligible, le problème de la signification

Roland Barthes, *Le Grain de la voix*⁷¹⁹.

Castro uses English as a musical instrument, bringing out melodies, frequently striking unexpected chords and tonalities, raising echoes in and from other languages, so that meaning expands and contracts, sometimes ringing with a multitude of interconnections, sometimes drawn into a single line of plaintive notes⁷²⁰.

Nous avons analysé comment la structure des romans intègre la fugue dans son schéma d'ensemble, créant une symphonie polyphonique. Cette esthétique se retrouve au niveau du langage, outil fondamental à la transmission. « Fonction d'expression de la pensée et de communication »⁷²¹, le langage permet la mise en relation entre l'auteur, le texte et le lecteur. Toutefois, il nous semble important de se pencher sur la façon dont ce langage est employé et manipulé afin de renforcer l'instabilité déjà à l'œuvre dans la structure des romans.

Tout d'abord, on observe au niveau intratextuel que la communication ne se fait pas sans heurt et que les personnages font l'expérience de difficultés à s'exprimer, à échanger des mots. Ces limites sont dépassées par une ouverture des frontières linguistiques en intégrant d'autres langues à l'anglais. Cet échange interculturel atteste de la malléabilité des langues et de la porosité des frontières : « Writing knows no boundaries. Its metaphors, its translations, are part of a migratory process, birds of passage which wing from the subliminal to the page, leaving their signs for the reader »⁷²². Dès lors, il incombe au lecteur d'arriver à approcher un

⁷¹⁸ Umberto Eco. *L'Œuvre ouverte*. *Op. cit.*, p. 69.

⁷¹⁹ Roland Barthes. *Le Grain de la voix – Entretiens 1962-1980*. 1981. Paris : Éditions du Seuil, 1999, p. 14.

⁷²⁰ Katharine England. « Reward for the Attentive ». *Op. cit.*: n. pag.

⁷²¹ *Le Robert de la langue française*. Paris : Le Robert, 1985, T. V, p. 941.

⁷²² Brian Castro. *Looking For...* *Op. cit.*, p. 35.

tel langage, dont l'instabilité vise à le faire interagir avec le texte dans un travail coopératif. Néanmoins, une certaine forme d'opacité fait surface à la lecture des romans, et l'on peut à juste titre se demander s'il existe réellement un lecteur idéal pour les romans que nous étudions. Ce lecteur serait capable de coopérer et entrer dans un texte dont la langue déborde sans cesse et s'affranchit de ses propres limites, pour devenir une véritable greffe artistique, qui emprunte à la poésie afin de démultiplier ses significations, ou encore à la peinture et à la musique. Malgré ces emprunts, c'est paradoxalement dans le silence que l'on parvient à expérimenter l'effet final produit par cette langue désormais transcendée : une perte de repères qui se veut libératrice.

L'esthétique de la déstabilisation s'installe à tous les niveaux : thématiques, structurels et langagiers. Le lecteur, à travers ces réseaux de greffe et de dissémination langagière, se perd dans un lieu qui devrait pourtant lui être familier, et le roman devient véhicule de défamiliarisation. Ainsi poussé hors de ses propres limites, le lecteur fait alors l'expérience de la jouissance textuelle – terme que nous empruntons à Barthes –, qui l'amène à contempler le message central jusqu'alors dissimulé par la langue : le vide est la notion clé qui traverse les quatre textes. Mais le vide n'est pas, ici, aporie du sens ; il est au contraire porteur de possibilités infinies, comme l'atteste la tradition orientale. Ainsi, ces romans transgressent les frontières en intégrant l'altérité au cœur du familier. L'Orient devient partie intégrante de l'Occident, dans des romans qui clament la différence comme principe d'unité.

I. Langage et poésie : l'acte littéraire⁷²³

Parler me fait peur parce que ne disant jamais assez, je dis toujours trop. Et si la nécessité de devenir souffle ou parole étreint le sens – et notre responsabilité du sens –, l'écriture étreint et contraint davantage encore la parole.

Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*⁷²⁴.

Les mots de Derrida cités en épigraphe peuvent être élargis à toute forme d'emploi du langage, soulignant ainsi ses limites dans la réalisation de sa mission communicationnelle. « Literature derives as much from the limitations of language as from its capacities: if language were a perfect tool for naming all the things, concepts, and sensations in the world we would have no need for literature »⁷²⁵. Cette seconde citation, quant à elle, met en lumière le rapport paradoxal et complémentaire du langage et de la littérature. À la fois soumise au langage et à ses capacités – et incapacités – la littérature, et plus précisément dans le cas qui nous concerne, les romans de Brian Castro, cherche à dépasser ces contraintes en explorant les possibilités et les failles des langues.

Cette partie cherchera à montrer comment le langage contient de manière intrinsèque une difficulté majeure qui entrave sa tâche initiale de transmettre une information. Après avoir montré que le langage offre des limites dans son rôle de transmetteur de sens, rendant l'opération de lecture complexe, nous analyserons les différents mécanismes mis en place afin de compenser ce problème et de compenser ses manquements. Seront ainsi étudiés, avant de nous questionner sur le rôle qu'est appelé à jouer le lecteur pour actualiser les textes de Castro, les emprunts à d'autres langues. C'est finalement parce que la prose contient une part de poésie qu'elle permet de contourner les limites du langage, se nourrissant d'autres arts afin de s'enrichir et de faire en sorte que le lecteur ait accès à un sens, aussi faillible et incomplet soit-il.

⁷²³ Derrida appelle l'acte littéraire l'écriture ou la lecture. Jacques Derrida. *L'Écriture... Op. cit.*, p. 17.

⁷²⁴ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁷²⁵ Dennis Haskel, Megan McKinlay, and Pamina Rich, eds. *Beyond... Op. cit.*, p. 3.

1. Langage et/ou communication

Objet linguistique, l'œuvre est ainsi un jeu d'obstacles et de surprises, selon le langage et face au langage

Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*⁷²⁶.

C'est parce que le langage est de nature artificielle et culturellement marqué qu'il se retrouve au centre des problématiques mises en avant par les quatre romans étudiés. Tout comme les catégories, le langage, d'abord conçu à des fins utilitaires, présente des limites dans ses utilisations et dans son propre rôle : « Créés par les mains de l'homme. Cette maison, cet escalier, cet ascenseur, toutes ces portes et ces cadres, ces livres et ces lettres, cette table, ce stylo, créés par le langage »⁷²⁷. Créé donc, mais le langage n'en est pas moins créateur de ce qu'il nomme, et joue ainsi un rôle important pour rendre la réalité concrète à nos esprits⁷²⁸. Dans son étude du langage, Noam Chomsky rappelle que ce qui nous entoure fait sens à travers notre esprit d'abord, puis grâce au langage : « L'œil perçoit, mais l'esprit peut comparer, analyser, saisir des relations de cause à effet, des symétries, etc., donnant ainsi une étendue de la totalité, avec ses parties, ses relations et ses proportions »⁷²⁹. Toutefois, contrairement à Chomsky, nous pensons que c'est uniquement à travers notre capacité à mettre en mots que l'on perçoit notre environnement⁷³⁰. À ce propos, les souvenirs humains ne semblent pas remonter avant la période d'apprentissage d'une langue, puisque la capacité à penser et à se dissocier de notre environnement pour en parler arrive avec et à travers le langage.

La communication a pour but de « faire connaître, partager », « mettre en relation »⁷³¹. Ainsi, langage et communication ne vont pas toujours de pair, le « et » liant tend à devenir un « ou » excluant le moyen de son objectif. Le langage perd son rôle de simple outil et devient un sujet à part entière. Nous observerons comment le langage se met en scène dans les quatre

⁷²⁶ Jean Bessière. *Principes... Op. cit.*, p. 167.

⁷²⁷ Tomas Espedal. *Marcher... Op. cit.*, p. 17.

⁷²⁸ Noam Chomsky. *Réflexions sur le langage*. 1981. Trad. Judith Milner, Béatrice Vautherin, Pierre Fiala. Paris : Flammarion, 2006, p. 15.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁷³⁰ Chomsky affirme que « nous pensons aussi sans verbaliser », dissociant alors la faculté de penser de celle de verbaliser. Pourtant, cette assertion est proche de l'argument d'autorité car aucun justificatif n'est proposé pour l'étayer. *Ibid.*, p. 73.

⁷³¹ *Le Robert de la langue française, T. II*. Paris : Le Robert, 1985, p. 745.

romans, dévoilant ses forces et ses faiblesses. Associant opacité et révélation, les mots oscillent entre partage et solitude, créant des situations de communication faillibles. Pour faire sens, le texte va jusqu'à emprunter à d'autres langues afin de compléter la pensée. Se posera alors la question de la réception, autre situation de communication faisant intervenir un émetteur et un destinataire. Le lecteur de Castro doit en effet faire face à un langage déstabilisant qui nécessite un travail actif de sa part afin de trouver un sens à ces digressions langagières.

A. Mise en scène du langage

... to say it simply would simply be false.

Brian Castro (GB 145).

Jonathan Culler explique le rapport qu'entretiennent la pensée et la parole :

There is thought [...] and then *mediating systems* through which thought is communicated. In speech there is already mediation but the signifiers disappear as soon as they are uttered; they do not obtrude, and the speaker can explain any ambiguities to insure that the thought has been conveyed. It is in writing that the unfortunate aspects of mediation become apparent. Writing presents language as a series of physical marks that operate in the absence of the speaker. They may be highly ambiguous or organized in artful rhetorical patterns.

The idea would be to contemplate thought directly. Since this cannot be, language should be as transparent as possible. *The threat of nontransparency* is the *danger* that, instead of permitting direct contemplation of thought, linguistic signs might *arrest the gaze* and, by interposing their material form, affect or infect the thought⁷³² (nous soulignons).

Pour reprendre les termes de Culler, la « menace de non-transparence » est aussi le « danger » que l'on rencontre dans les romans de Castro. Le langage « arrête le regard » et devient objet d'étude à part entière. Non plus outil de transmission de pensée, le langage se transforme en cadre d'interprétation artificiel et faillible. Observons comment l'utilisation de ce « système médiateur » alterne entre transparence et opacité dans une volonté de mettre à jour les mécanismes qui opèrent dans la communication langagière.

⁷³². Jonathan Culler. *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. 1983. London, New York: Routledge, 1994, p. 91.

Communication intratextuelle

La communication, en même temps moyen et résultat central au fonctionnement des romans, révèle son statut paradoxal dès *Birds of Passage*. Mélangeant conversations rapportées, intégrées à la narration et retranscriptions de dialogues, les conversations les plus naturelles ne sont pas celles qui sont les plus proches de l'authenticité de la parole. En effet, les dialogues retranscrits, que l'on pourrait supposer plus fidèles, sont inversement hachurés et propices à l'incompréhension face à la fluidité des paroles narrées. La majeure partie de la narration comporte des bribes de phrases prononcées rapportées au discours direct, voire intégrées au cœur même de la narration à l'aide du discours indirect libre, comme l'illustre ce passage : « Then he would say: "Listen to the petals. The petals of the jasmine flower are falling." I accepted his eccentricities. [...] Allowing my father his half-minute of silence, I would then make my report: 20 catties of rice per holding » (*BP* 2). Rapporter ainsi la parole présuppose retranscrire l'échange naturel, et ne perturbe pas la lecture car elle s'inscrit dans la fluidité de la narration. C'est paradoxalement dans les dialogues que transparaît une faille dans l'apparente cohérence des voix.

La déstabilisation du lecteur opère, dans un premier temps, à travers le manquement au respect des codes de la conversation romanesque. Intégrer des dialogues non médiatisés par le narrateur isole ces passages, mettant alors en avant leur contenu et leur fonctionnement. Ces morceaux d'échanges devraient, logiquement, avoir été authentiquement prononcés par les personnages concernés, puisque livrés tels quels. Pourtant, si l'on observe leur contenu, la communication semble moins « naturelle » en ce qu'elle rencontre des difficultés à être menée à son terme. Observons comment dans ces quelques passages la communication fait l'expérience de plusieurs dysfonctionnements.

L'un des seuls dialogues que l'on rencontre se trouve à la page soixante-huit. La conversation entre Fatima et Seamus est tout d'abord intégrée à la narration, puis laisse place à un échange sans intervention apparente du narrateur. À ce moment-là transparaît une brèche communicationnelle, donc le risque de l'incompréhension :

Fascinating.
Sydney?
No. That we're here together.
Not really. There are Aussies everywhere.
No, I mean it's a strange name, Fatima (*BP* 68).

Cette interaction, ponctuée de négations et d'ajustements afin d'essayer de faire passer un message, met en avant la difficulté d'échanger ses idées oralement. Ici, les deux personnages rencontrent un malentendu, et Seamus paraît incapable d'exprimer clairement sa pensée, ce qui rend l'échange décousu. On peut évidemment comprendre le cheminement de la pensée de Seamus, bien qu'elle ne soit pas explicitée littéralement, mais c'est avant tout à Fatima d'essayer de combler les non-dits. Le lecteur se retrouve en position de « tiers-énonciateur » et a ici un avantage sur le supposé co-énonciateur.

Un autre dialogue attire l'attention par son aspect fragmentaire, d'ailleurs renforcé par les sauts de lignes qui tranchent les bribes d'échange (*BP* 55-56). Ici, Seamus essaie d'établir la conversation avec Edna à deux reprises et sur deux sujets différents : d'abord le fait qu'il a surpris Edna avec Fitzpatrick dans la forêt ; ensuite, qu'il a trouvé les papiers appartenant à Shan derrière son miroir⁷³³. Lorsqu'il essaie d'établir un lien avec Edna à ce sujet, leur échange reste stérile – du moins entre eux, puisque le lecteur, lui, obtient la confirmation que Seamus possède bien le journal de Shan et peut alors remettre dans l'ordre certains éléments du puzzle narratif. Le narrateur n'intervient qu'une seule fois dans cette scène, pour indiquer au lecteur « tiers-énonciateur » qu'Edna est en train de lire et ne prend pas la peine de lever les yeux de son livre (« Edna is reading her book. She has not looked up from it » [*BP* 56]). Cette unique remarque renforce l'écart entre la conversation orale – dont directe – et celle permise par les mots écrits. Leur conversation échoue au profit de son « dialogue » avec son livre – donc avec l'écrit. Le dialogue oral se voit ainsi conférer un caractère artificiel par rapport au reste de la narration, et il devient objet d'observation.

La conversation revêt un caractère théâtral alors même qu'elle devrait être plus authentique. Mis en scène, les échanges vont jusqu'à imiter les répliques d'une pièce de théâtre dépourvue de didascalie, comme c'est le cas aux pages 87-88 et 124-126, dont voici un extrait :

⁷³³ Nous pouvons souligner que Seamus se positionne en observateur des autres dans ces deux cas : le fait qu'il pose des mots sur ces faits brise les limites de l'intime : il rend public la relation d'Edna et la vie de Shan.

Dr Z: What are his daily habits?

Fatima: He gets up early, boils enough jasmine tea to fill a thermos-flask and locks himself in his room.

Dr Z: Does he stay there all day?

F: I don't know, because I leave at nine and I'm not home until six in the evening. His door is still locked when I get home.

Dr Z: Have you ever tried to find out what he does in his room?

F: I looked through the keyhole once – when he left the key out of it. He just sat at his desk. He seemed to be meditating.

Dr Z: Meditating?

F: Yes. [...]

Dr Z: Does he come out to eat? Is there any evidence of food or plates left in the kitchen?

F: Oh, no. [...]

Dr Z: Is there anything in his room to indicate what he is meditating on?

F: I got in there early one morning and I noticed a pile of yellowish papers on his desk. [...]

Dr Z: I see. What were these papers like? (AC 87-88 ; nous soulignons).

Cet extrait est représentatif des deux passages dialogués que l'on trouve dans le roman. Ces échanges apportent des éléments informationnels, mais restent des plus formels. La rigidité de la forme théâtrale hors du contexte dramatique transforme ces conversations en interrogatoires – que le vocabulaire souligné dans ce passage ne manque pas d'illustrer. Il n'est alors plus question de se livrer, mais de délivrer des données afin de satisfaire la requête des docteurs, transformés en inspecteurs de police. Froides, utilitaires, ces conversations sont à l'opposé du naturel, et bien loin de l'apparent intime de l'écrit.

On peut en conclure que les échanges verbaux entre les personnages dans le roman *Birds of Passage* montrent comment le dialogue n'est pas propice à la création d'une réelle expression et compréhension. Censés être plus « réels », ces dialogues apparaissent des plus artificiels et vidés d'humanité. Pourtant, si l'on observe une conversation dans la « réalité », aucun narrateur n'entre en jeu afin de préciser les pensées intérieures des personnes ou donner des indications d'interprétation. Dès lors, les dialogues dans ce roman incarnent la conversation telle qu'on peut la vivre au quotidien, avec sa part d'incompréhension, ses hésitations et ses silences. C'est donc lorsque la voix n'est plus médiatisée mais est laissée donnée à entendre dans son dénuement que la complexité de l'échange apparaît. On assiste alors à un renversement : les paroles intégrées à la narration sont *a priori* plus naturelles dans le cadre de la lecture, mais sont finalement celles qui reflètent le moins la réalité. À l'inverse, les conversations mises en scène se révèlent, sous leur apparente artificialité, être des miroirs réfléchissant les situations de communication comme elles s'opèrent en réalité.

Il en est de même dans les autres romans, qui semblent chercher à faire l'économie des dialogues. Norman avoue d'ailleurs que la communication n'est pas son fort : « Talking to people. I'm not particularly good at it » (*GB 5*). *The Garden Book* réduit les conversations au minimum et, lorsque l'accès aux pensées des personnages est permis au lecteur, on se rend compte qu'ils ne se comprennent pas toujours, comme c'est le cas de Swan et Darcy. À partir de la page 115, ils parlent respectivement l'un de l'autre (chaque section commençant d'ailleurs par « I think » et « He does ») jusqu'à la page 121, où l'incompréhension entre les deux se conclut de la sorte : « They agreed they were acting like children. After much discussion they agreed that the word most often used in their vocabulary should be “compromise” » (*GB 121*). Il est essentiel de noter que pour régler leur différend, c'est au niveau de leur vocabulaire, donc de leurs mots, que le changement doit s'opérer, avant de se transcrire dans les actes.

Mais pourquoi les personnages de Castro éprouvent-ils de telles difficultés à s'exprimer ? La raison semble résider dans leur altérité, ou leur altérité supposée. Les personnages principaux, comme démontré précédemment, sont difficilement catégorisables, ce qui entraîne chez eux des difficultés à échanger avec les autres :

La communication vraie avec autrui implique un double trajet d'extériorisation et de réceptivité complémentaires : comprendre l'autre, c'est s'approprier son être, se faire soi-même en reparcourant en soi l'être de l'autre comme on repasse mentalement une mélodie, c'est se réinventer en s'incorporant ce qu'autrui a de plus irréductible⁷³⁴.

Le problème se loge dans le refus d'« incorporer », donc d'accepter, ce qui fonde autrui en rejetant sa différence. Les regards portés sur ces personnages les maintiennent dans des situations d'altérité qui font que leurs mots ne sont pas compris comme ils devraient l'être. Les préjugés prennent le dessus et contaminent les échanges en les restreignant à des banalités, comme l'illustre cet exemple :

The dinners she went to at the homes of Darcy's acquaintances [...] (all found her exotic, like stained glass or postcards from Paris), were dull, and could not conceal their prejudices. Invariably the women served themselves last, with the smallest portions of lamb and one limp of lettuce leaf. The men drank beer and the women a shandy after much denial and resistance. *In the East, my dear, I suppose you don't get much meat.* And Swan would reply in the nicest possibly way, that in the East mutton made people nauseous (*GB 120*).

⁷³⁴ Laurent Mattuissi. *Fictions... Op. cit.*, p. 148.

Ici est mis en avant l'écart entre les stéréotypes qui habitent les amis de Darcy et le fait que Swan n'a jamais été en Chine. De plus, présenter l'inégalité homme-femme de la sorte renforce le caractère artificiel d'une société construite sur l'inégalité et l'hypocrisie. Cette conversation reste stérile, car ces personnages ne voient en Swan qu'un objet exotique. L'écart est d'autant plus frappant que la moquerie de Swan passe inaperçue, puisque les amis de Darcy ne s'attendent certainement pas à de la finesse d'esprit – donc de langage – de la part d'une étrangère.

L'altérité peut toutefois être manipulée par les personnages à leur propre avantage, comme nous l'avons déjà remarqué concernant Shan et sa conversation avec Clancy. De son côté, You utilise son « *impossibilité de communiquer* »⁷³⁵ (« *failure to communicate* » [AC 15]) afin de courtiser des femmes, ce qui a pour effet d'éviter les mésententes et de préserver l'espace privé de chacun. Les personnages jouent avec leur différence, et leur difficulté à communiquer n'émane pas d'eux, mais de la réception de leurs mots, réception tronquée par un horizon d'attente trop étroit de la part de celui qui les écoute.

C'est cet horizon que Brian Castro essaie de briser en déstabilisant les situations d'échange. La communication présuppose un locuteur et un destinataire. Même parler seul correspond finalement au fait que l'on parle avec soi-même. C'est le principe même de la pensée, qui s'adresse à nous-mêmes et ne nécessite pas de verbalisation orale. Parler seul souffre tout de même d'un statut délicat dans la société, car cet acte marque une rupture avec les codes sociaux. Il n'y a d'ailleurs qu'au théâtre que les apartés fonctionnent, car les autres acteurs sur scène prétendent ne pas entendre ce qui se dit. En dehors d'une scène, le fait de parler seul peut relever de la pathologie, et sans aller jusqu'à cet extrême, il met mal à l'aise la personne présente à qui les mots ne sont pas destinés. C'est le cas d'Edna, qui, lorsqu'elle dit « *Make the journey! Make the journey!* » (BP 44) devant Seamus, alors qu'elle ne s'adresse pas réellement à lui, déstabilise les codes du dialogue. Cette communication devient alors « *the other communication* » (BP 45), terme laissant supposer qu'Edna est en dialogue avec le passé, le futur ou les morts (Jack ?), ce qui confère à ces mots un sens cryptique, voire mystique.

Ne restent alors que le dialogue intérieur et l'utilisation de mots écrits afin d'organiser la pensée. La majeure partie des quatre romans se présente sous la forme de grandes conversations intimes que les narrateurs entreprennent avant toutes choses avec eux-mêmes.

⁷³⁵ Notons que cette expression est aussi en italique dans le texte d'origine, mettant en avant l'importance de cette incapacité. Brian Castro. *L'Architecte... Op. cit.*, p. 25.

L'acte de communication avec soi repose toutefois sur la solitude et présuppose un espace privé où l'accomplir. C'est d'ailleurs ce que recherchent Seamus en s'isolant, Shan dans son mutisme, Norman dans son rejet des autres autour de lui, et You. C'est aussi le propre du journal intime de Swan, Darcy, Judith, Jason, Camilo, qui crée une sphère intime où le personnage peut s'exprimer sans avoir à expliciter sa pensée pour une tierce personne, suivant sa propre logique et cohérence – ce qui se répercute d'ailleurs sur l'aspect fragmenté des romans.

Mais l'écriture n'est qu'un artifice, car le dialogue intérieur, passant par l'écrit, présuppose tout de même que les mots seront lus. Que l'écrivain s'adresse à une projection de lui-même, un lecteur idéal – notion sur laquelle nous reviendrons à la suite – ou une personne précise bien que non nommée, écrire implique la présence d'un co-énonciateur, bien qu'absent, à qui s'adresser.

Pour ce faire, l'écriture se présente comme moyen de contourner la difficulté de la conversation orale. Mais ce sont finalement les mots dans toute leur artificialité qui sont mis en avant dans ces romans. Ces outils premiers censés permettre la compréhension sont exposés dans toute leur artificialité, pures constructions humaines, qui nécessitent, elles aussi, d'être déconstruites :

A word's meaning within the system of a language, what we find when we look a word up in a dictionary, is a result of the meaning speakers have given it in past acts of communication. And what is true of a word is true of language in general: the structure of a language, its system of norms and regularities, is a product of events, the result of prior speech acts. However, when we take this argument seriously and begin to look at the events which are said to determine structures, we find that every event is itself already determined and made possible by prior structures. The possibility of meaning something by an utterance is already inscribed in the structure of language. The structures themselves are always products, but however far back we try to push, even when we try to imagine the "birth" of language and describe an originary event that might have produced the first structure, we discover that we must assume prior organization, prior differentiation⁷³⁶.

Jonathan Culler décrit le rapport au langage comme système humainement structuré. Les mots sont des outils créés et choisis artificiellement afin de refléter le réel, d'en prendre conscience et, peut-être aussi jusqu'à un certain point, de l'établir en tant que tel. Pourtant, ces romans semblent nous mettre en garde contre les manquements de tels outils. Leur inadéquation avec

⁷³⁶ Jonathan Culler. *On Deconstruction... Op. cit.*, pp. 95-96.

le ressenti ou la vision d'un élément atteste de leurs limites, comme cette tentative de description le montre : « he thought of the sea, which was neither green nor grey » (AC 4). Le narrateur doit employer deux négations afin d'essayer de décrire la couleur de la mer, qui est loin d'être bleue, mais n'est pas non plus verte ou grise. Le lecteur peut ainsi s'imaginer une nuance qui n'a pas de nom – et n'en nécessite d'ailleurs aucun – et qui alterne entre le vert et le gris, à la frontière entre les deux. S'il avait dit « la mer bleue », chaque esprit aurait imaginé une nuance de bleu, mais la qualité changeante de cette couleur aurait disparu. Cet emploi des mots permet de laisser place à la nuance. Brisant les frontières des catégories, Castro va jusqu'à remettre en question le potentiel représentatif des mots en soulignant qu'ils sont aussi des constructions ; et qu'en tant que telles ils nécessitent d'être manipulés avec précaution, et, si besoin, dépassés afin de rendre compte de la complexité du réel : « Words corroded. Made you hope. She had nothing to say, though words ran riot inside her, requiring her to place them in a form so they belonged to others. It was all a brutish game; all that suffering » (GB 305). Les mots sont des miroirs déformants qui donnent à voir tout en transformant. Lorsqu'ils sont prononcés, ils trahissent l'idée d'origine, et appartiennent désormais à l'interprétation qu'en fait celui qui les reçoit. Face aux limites du langage, une solution semble se présenter dans la logique de l'esthétique générale des romans : l'emprunt.

Emprunts, traduction et recréation de sens

Lorsqu'une langue montre ses limites, se fait ressentir le besoin de chercher un moyen de les dépasser. L'emprunt à d'autres langues se présente comme une solution de premier choix, offrant la possibilité de déborder des frontières linguistiques. « Prendre ailleurs et faire sien »⁷³⁷ permet aux brassages de s'opérer afin de créer de nouveaux sens issus de mélanges et de greffes.

Parmi les utilisations de mots étrangers, nous pouvons voir se dessiner deux formes d'emprunts : les citations traduites, et celles non traduites. Les mots étrangers traduits permettent de créer un pont entre deux langues, ouvrant à une richesse de sens élargie. Dans une lecture postcoloniale de ces emprunts, on pourrait dire qu'ils relèvent de la mixité culturelle. Pour illustration, commencer *Birds of Passage* en mettant en lien le nom de Shan et

⁷³⁷ Définition du verbe « emprunter ». *Le Robert de la langue française, T. III*. Paris : Le Robert, 1985, p. 930.

la montagne chinoise Tai Mo Shan, nom ensuite traduit en anglais (*BP* 1), donne au lecteur occidental le sentiment d'être projeté dans une culture qu'il ne connaît pas forcément et dont il ne maîtrise peut-être pas les codes culturels – dont la langue est le véhicule principal. Mais nous soulignerons que la majeure partie des emprunts n'opère pas dans ce but, et ce n'est pas tant leur exotisme qui est mis en avant, ni même l'impossibilité d'utiliser des mots anglais qui obligent les narrateurs à passer par des langues étrangères. Il n'est en effet pas seulement question de créer des ponts culturels entre les langues. Au vue des nombreuses occurrences, on pourrait à juste titre penser que l'utilisation de mots étrangers traduits vise à créer une forme d'authenticité de la situation narrée. C'est le cas de ce passage de *The Bath Fugues*, où Jason vit en France avec Marie de Nerval. Il parsème son récit de mots français, conférant un sentiment de « couleur locale » au texte : « *sans abri, gendarmerie, mobilette, crise, en famille, Honi soit qui mal y pense* » (*BF* 32-34). Ces exemples cherchent à inscrire le texte dans un contexte culturel particulier, mais restent toutefois des cas particuliers parmi les différents xénismes.

Dans ces dernières illustrations, il faut essentiellement relever que ces mots ne sont pas tous traduits, comme c'est le cas de nombreux autres emprunts, forçant le lecteur à dialoguer avec les cultures dont les langues sont originaires : « The reader gets some idea about the meaning of these words from the [context], but further understanding will require the reader's own expansion of the cultural situation beyond the text »⁷³⁸. Le refus de traduire, demandant au lecteur d'interpréter en contexte, crée deux effets, dont le premier est lié à l'expérience de la différence :

However, such uses of language as untranslated words do have an important function in inscribing difference. They signify a certain cultural experience which they cannot hope to reproduce but whose difference is validated by the new situation. In this sense they are directly metonymic of that cultural difference which is imputed by the linguistic variation. In fact they are a specific form of metonymic figure: the synecdoche⁷³⁹.

La différence transparait alors. Le lecteur est, tout comme certains personnages, mis en position d'altérité. Il est alors à même d'expérimenter davantage la difficulté de compréhension que rencontre You : « He still had troubles with English words. He couldn't follow the puns they were making, the loops and turnings of their phrases » (*AC* 71). Comme You, le lecteur doit essayer de décrypter les mots étrangers qu'il ne comprend pas, ce qui

⁷³⁸ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire... Op. cit.*, p. 65.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 53.

renverse les rôles et fait de lui un étranger. Toutefois, ce qui importe dans le cas de Castro, et permet d'affirmer qu'il se démarque de la littérature postcoloniale, reste son choix des langues employées et non traduites. Dans son cas, la différence ne se situe pas seulement dans l'emploi du chinois, mais s'élargit à des langues européennes. À travers les exemples choisis précédemment, nous avons commencé à esquisser les nombreux emplois de mots et phrases en français. Il n'est donc pas question de souligner une forme de hiérarchie langagière basée sur la domination de l'anglais⁷⁴⁰ par rapport au chinois par exemple, et d'ainsi mettre cette langue en péril, comme l'affirment Ashcroft, Griffiths et Tiffin dans le cas de la littérature postcoloniale :

The crucial function of language as a medium of power demands that post-colonial writing define itself by seizing the language of the centre and re-placing it in a discourse fully adapted to the colonized place. There are two distinct processes by which it does this. The first, the abrogation or denial of the privilege of "English" involves a rejection of the metropolitan power over the means of communication. The second, the appropriation and reconstitution of the language of the centre, the process of capturing and remoulding the language to new usages, marks a separation from the site of colonial privilege. [...] Appropriation is the process by which the language is taken and made to "bear the burden" of one's own cultural experience⁷⁴¹.

Optant malgré tout pour la langue anglaise, ce serait l'appropriation de ses éléments qui soulignerait une adaptation dans le but de déstabiliser l'hégémonie de la langue de pouvoir. Ce renversement s'organise par exemple dans le choix de ne pas traduire les mots empruntés aux langues colonisées : « Ultimately, the choice of leaving words untranslated in post-colonial texts is a political act, because while translation is not inadmissible in itself, glossing gives the translated word, and thus the « receptor' culture, the higher status »⁷⁴². Le réseau d'emprunts de Castro ne vise pas à s'inscrire dans la démarche d'Ashcroft, Tiffin et Griffiths – à moins de considérer qu'il cherche par là-même mettre sur un pied d'égalité toute forme culturelle, décolonisant ainsi les préconceptions qui divisent l'Occident de l'Orient, ainsi que des autres pays vus comme « inférieurs » – au contraire, il vise bien à déstabiliser la réception des mots employés afin d'ajouter du sens aux mots d'origine, de pallier les limites que la langue anglaise – comme toutes les langues – peut receler.

⁷⁴⁰ Ashcroft, Griffiths et Tiffin expliquent que l'anglais est la langue du colon à travers laquelle le pouvoir s'impose: « Language became the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conception of "truth", "order", and "reality" become established ». *Ibid.*, p. 7.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 66.

C'est en ce sens que l'on peut dire que c'est le second effet qui prime : l'importance de l'interprétation, la possibilité d'élargir la portée des sens à travers les sonorités et l'imagination, voire la curiosité qui amène à aller chercher la traduction (on peut par exemple penser à la citation de Baudelaire, « *Luxe, calme et volupté* » (BF 24), qui demande au lecteur anglophone une recherche de la référence s'il ne comprend pas le français ou n'a pas lu Baudelaire en version originale). De la même manière, il arrive que certains emprunts soient erronés (comme « *Etourdie, éblouise, abasourdie, sidérée* » [GB 107 ; sic]), confirmant que ce n'est pas tant dans la langue elle-même, mais dans le jeu et l'idée-même de l'emprunt que se situe l'importance d'une telle démarche. Cette citation permet de synthétiser comment en partant de la difficulté à maîtriser une langue étrangère, les romans finissent par l'adopter et l'utiliser afin d'ajouter un supplément de sens à l'énoncé d'origine :

We have to *nullify* this shit, they were saying, pushing thick fingers along the blueprint. Nullify. He still had trouble with English words. He couldn't follow the puns they were making, the loops and turnings of their phrases.
A nullah, they were saying. Ya get it?
How much he prized that Hindu word; a brook, a ravine, a watercourse lined with the silt of generations. *Nala*. It had the soft poetry of time, the sift of usage, tongue-batted by infants, toothlessly sucked by age; you can speak *nala*, fart *nala*, and ultimately *nala* will go through you, the eternal stream of life and death (AC 71-72).

Ici, l'anglais emprunte à l'Hindi le mot « nullah », aussi employé en Chine avec la même signification. Ce mot, également transcrit « nallah », ou « nala », permet à la fois de montrer les écarts entre les langues, mais aussi les échanges qui s'opèrent entre elles. Adopté, ce mot a gardé sa signification, mais grâce à son origine, il ouvre sur une réflexion élargie à la symbolique du courant d'eau, source de vie et de mort⁷⁴³. Mis en italique, les mots sont alors accentués et deviennent porteurs d'un nouveau sens. Les variations langagières ont un effet subversif qui crée un nouvel espace langagier où chercher un sens à travers lequel la réalité peut être approchée.

Le paroxysme de cette théorie se retrouve dans le personnage de Swan, qui écrit ses poèmes en chinois alors que ce n'est pas sa langue maternelle et qu'elle dit ne pas bien la maîtriser. C'est en plongeant au cœur de leurs sonorités et des émotions qu'ils sont propres à transmettre que les mots prennent leur sens. Observons ce dialogue entre Swan et Jasper :

⁷⁴³ Nous avons déjà analysé ce symbole auparavant. Rappelons que ce concept n'est pas uniquement lié à la culture orientale et qu'on retrouve la même symbolique dans les religions chrétiennes et judaïques comme l'atteste la présence du baptême.

Why ain't these in English?
It's impossible to write in English.
But Chinese ain't your first language.
That's the reason. I have no interest in communication.
That's a pretty strange take on it for a poet.
I don't believe so, she was suddenly uneasy. Silent soliloquy has always been the
poetry of women. (GB 196)

Écrire dans sa langue d'origine ou adopter la langue d'arrivée ? Cette problématique est récurrente dans la littérature postcoloniale, et de nombreux écrivains multiculturels émettent le même questionnement. Ouyang Yu, par exemple, explique dans ses poèmes les difficultés qu'il traverse en optant pour l'anglais :

but translating myself is a problem
I mean how can I turn myself into another language
without *surrendering* myself
without forgetting myself [...]
but this *awareness* of what is being written in another language
this *awareness* of what is being concealed in what is being translated
given up for *gained* or *lost* or both this helpless *subjection* to a bilingual
force moving in between⁷⁴⁴ (nous soulignons).

Avoir « conscience » (répété deux fois) des deux langues et des transferts et omissions qui s'opèrent entre les deux est bien source de conflit intérieur, proche du sentiment de « soumission » et d'« abandon ».

Dans le cas de Swan, employer le chinois semble résulter de la volonté inverse à la démarche postcoloniale. Il n'est pas question de rejeter la langue anglaise afin de promouvoir sa langue d'origine, puisqu'elle est australienne. Son choix atteste d'une volonté d'éviter d'être lue, de cacher ses poèmes aux lecteurs qui pourraient l'entourer. Cependant, c'est peut-être aussi pour une tout autre raison que ce choix est fécond : il permet une approche de la langue « par l'extérieur ». Apprendre une langue autre que notre langue maternelle appelle souvent une approche plus « consciente » de ses mécanismes, ce qui n'est pas forcément le cas de la langue maternelle, que l'on apprend d'abord à travers le mimétisme et l'intuition. Pour résumer donc, un double effet se produit de la sorte à travers le choix poétique de Swan. Elle se positionne tout d'abord en tant qu'étrangère dans une langue étrangère, ce qui lui permet d'aborder avec un regard critique les propos qu'elle énonce. Cette langue lui confère dans un second temps la possibilité de se dissimuler volontairement au regard des autres. Ainsi, elle affirme ne « pas communiquer », situation paradoxale pour qui entreprend d'écrire.

⁷⁴⁴ Ouyang Yu. « Translating Myself ». *Moon... Op. cit.*, p. 73.

On peut à juste titre se demander ce qu'elle entend par là. Ne vise-t-elle pas à être lue ? Cherche-t-elle à ne pas se faire comprendre ? Ou cherche-t-elle un supplément de sens dans cette langue ? Sous couvert du premier prétexte, puisque Swan ne comptait pas publier ses écrits, c'est en fait le deuxième et finalement le troisième points qui sont les plus importants. Swan écrit. C'est l'acte en lui-même et pour lui-même qui lui importe, et non pas le fait que ses mots puissent faire sens dans l'esprit d'une tierce personne. Ce désengagement de l'acte de communication atteste d'une liberté infinie qui est, bien entendu, ce à quoi Swan aspire. Pour elle, écrire est un îlot personnel dans lequel elle peut déverser ses pensées et ses émotions. On comprend bien que cette envie est utopiste et que la trace écrite ne peut qu'être récupérée à terme et lue, et ce bien que cela puisse aller à l'encontre de son intention première. C'est d'ailleurs ce qui arrive aux poèmes de Swan, que Jasper s'attache à traduire afin de la faire connaître à l'étranger, dénaturant à la fois l'intention et le contenu d'origine.

Si les citations ne sont pas toujours traduites et jamais directement entre parenthèses, c'est aussi afin de signifier que l'équivalence entre deux langues ne se fait jamais naturellement. Le passage d'une langue à l'autre, à l'instar du passage d'une personne à l'autre, met en avant la possibilité de perdre du sens – ou d'en gagner – mais toujours de perdre en authenticité. Le rapport paradoxal qu'entretiennent les écrivains avec leurs traductions est rappelé par Primo Levi dans l'un de ses essais :

L'auteur qui se trouve face à face avec une de ses pages traduite dans une langue qu'il connaît, se sent tour à tour ou tout à la fois flatté, trahi, ennobli, radiographié, châtré, raboté, violé, enjolivé, tué. Il est rare qu'il reste indifférent à l'égard du traducteur, connu ou inconnu, qui a fourré son nez et ses doigts dans ses entrailles : il lui enverrait volontiers, tour à tour ou tout à la fois, son cœur convenablement emballé, un chèque, une couronne de laurier ou ses témoins pour le duel⁷⁴⁵.

Alternant entre ennoblissement et trahison, trouver le degré de justesse dans l'acte de traduire reste délicat. Le mot traduction vient du latin « *transductio* », qui veut dire transférer, faire passer (*trans* + *ducere* qui signifie conduire)⁷⁴⁶. N'oublions pas qu'avant de prendre son sens actuel de passage d'une langue à l'autre, il a longtemps été employé pour signifier « citer, déférer », donc lié à une peine ou un châtement⁷⁴⁷ (qui se retrouve dans l'expression « traduire en justice »). Cet exercice condense de ce fait une double approche complémentaire : la

⁷⁴⁵ Primo Levi. « Traduire et être traduit ». *Le Métier...* *Op. cit.*, p. 151.

⁷⁴⁶ *Le Robert de la langue française*, T. IX. Paris : Le Robert, 1985, p. 409.

⁷⁴⁷ Pour plus d'informations concernant les emplois historiques de ce mot, voir le site Ortolang. Disponible sur : <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/traduction>> (Dernière consultation le 8 mai 2014).

possibilité de transmettre une information, mais aussi comme toute forme de transmission, le danger de dénaturer l'idée d'origine en manipulant non plus une seule langue et ses difficultés, mais deux.

Cette difficulté semble être accrue quand il s'agit de traiter la langue chinoise. En effet, plusieurs paramètres font que cette langue est bien éloignée de la langue anglaise et pose problème lors de sa traduction. Tout d'abord sa concision se prête mal à cet exercice. Le poète et critique Ouyang Yu explique comment la traduction de deux grands *ci* (poèmes chinois chantés) en anglais les vide de toute beauté : « but in English translation you can't even say they are good. Not only is the original rhyme scheme in both *ci* totally lost, but there is an intrusive Chineseness in the lines – nouns go without a definite or indefinite article – making them read neither like Chinese nor English »⁷⁴⁸. Sa poésie reflète aussi ce positionnement à ce sujet. Plus engagée, elle s'inscrit dans une volonté de préserver la langue d'origine afin d'affirmer une identité qui ne se plie pas à la majorité anglophone qui entoure les communautés migrantes. Dans l'un de ses poèmes, Ouyang Yu fait de la traduction un acte de soumission : il met en parallèle « Let's translate our language / into other foreign tongues / let's turn ourselves into themselves » et « let's worship them / the white one as our god »⁷⁴⁹. Ce n'est pas dans une démarche engagée que Castro questionne les travers de la traduction. La problématique se concentre dans la volonté de conserver les qualités des deux langues tout en jouant avec leurs possibilités, démarche que l'on peut énoncer sous forme de questionnement, pour reprendre les interrogations d'Ouyang Yu : « How can we turn literature written in one language into literature written in another while still retaining the flavor and high level of literariness »⁷⁵⁰?). Cela permet de créer un texte dont le sens s'enrichit du fait même qu'il choisit de s'affranchir des limites de l'anglais en embrassant d'autres langues.

Le second aspect principal qui entre en compte dans les difficultés de compatibilité entre l'anglais et le chinois se loge dans le caractère imagé de cette dernière, dont le système alphabétique est remplacé par des idéogrammes. Susceptibles d'être mal interprétés, les idéogrammes nécessitent une maîtrise de ces symboles complexes pour l'occidental. Cette langue reflète un système de pensée qui est fondamentalement différent de l'occidental, rendant les passages de l'une à l'autre difficiles. Inversement, le caractère « dessiné » du chinois offre un avantage majeur : celui de ne pas dépendre des mots. Puisqu'on a vu que ces

⁷⁴⁸ Ouyang Yu. « Lost in the translation ». *Op. cit.*, p. 9.

⁷⁴⁹ Ouyang Yu. *Songs of the Last Chinese Poet*. Broadway, NSW.: Wild Peony, 1997, pp. 78-79.

⁷⁵⁰ Ouyang Yu. « Lost in the translation ». *Op. cit.*, p. 10.

derniers sont propices aux limites, passer par le « dessin » s'inscrit dans la même démarche que l'utilisation de l'art pour Seamus⁷⁵¹. On peut ainsi affirmer que Swan écrit ses poèmes en chinois justement dans cette optique : éviter de se plier aux contraintes linguistiques de l'anglais. Il n'est alors plus question d'expression, mais de réalisation de l'existence à travers la représentation, ce que Barthes explique de la sorte : « le trait [...] n'exprime pas, mais simplement fait exister »⁷⁵². L'aspect visuel et la complexité de la langue chinoise permettent de compléter ou de dépasser les limitations de l'anglais, en offrant des passerelles vers d'autres significations. Observons l'exemple que l'on trouve dans *The Garden Book*, où Swan souligne la faute qu'a commise Darcy dans sa réalisation d'un idéogramme : « By the way [...] your calligraphy is wrong. You've written the right radical for *wife*, which is *chai*, but you've added some superfluous strokes, making the word *miserable*. [...] But I guess that could be the same thing, she laughed » (*GB* 72-73). Ainsi, la malléabilité du chinois permet de passer aisément d'un mot à l'autre en ajoutant de simples coups de pinceaux. Cet exemple illustre parfaitement l'aspect anodin de la liberté que le scripteur peut prendre, dénaturant très facilement le contenu du message d'origine.

On peut affirmer que les romans de Castro illustrent les difficultés du travail de traduction. Dès l'ouverture de *The Garden Book*, qui fait écho à celle de *Birds of Passage*, un mot chinois est employé avec sa traduction, mais cette fois-ci afin d'accentuer un élément essentiel à ce processus : sa multiplicité : « you feel a bit ghoulish – *wun gwai*, as they say ambiguously in Chinese, “*hunting phantoms*” which also means “*looking for nothing*” » (*GB* 1). Dans ce cas, le départ s'opère d'un mot anglais, amenant à son équivalent chinois qui n'a finalement pas le même sens, et propose même une seconde interprétation. La traduction s'inscrit ici dans une volonté de compléter les associations de mots et d'idées déjà relevées, tout en amenant une réflexion sur les va-et-vient entre les langues. En effet, une partie conséquente des traductions faites dans ces romans ne s'arrêtent pas à un passage d'une langue à l'autre, mais amène à un retour dans la langue d'origine, soulignant d'autant le problème de la perte de sens. À ce propos, le journal de Shan n'est pas seulement traduit par Seamus, mais a d'abord été traduit par Wah (*BP* 55 ; 75). De plus, sa traduction est incomplète et partiellement effacée, ce qui peut être interprété comme une éventuelle incapacité à traduire dans la langue d'emprunt. Seamus se base donc sur ce travail de

⁷⁵¹ Et nous rappellerons que la calligraphie est d'ailleurs un art à part entière, transformant l'écriture en œuvre d'art visuelle.

⁷⁵² Roland Barthes. *L'Empire des signes*. 1970. Paris : Éditions du Seuil, 2005, p. 110.

traduction lacunaire pour lui-même proposer une traduction en anglais d'une langue qu'il ne maîtrise pas réellement. Face à ses lacunes linguistiques, sa traduction est hautement douteuse, et ouvre des « points de départ » (« points of departure » [BP 4]), vers de multiples possibilités d'interprétation. La traduction des poèmes de Camilo Conceição se fait, elle aussi, *via* Jason, dont on sait qu'il invente de nombreuses choses dans ses fugues, et il avoue d'ailleurs en dénaturer le contenu : « [it] causes me unendurable pain an hour later, like reading my grandfather's poetry which I had been clumsily translating from the Portuguese for Gottlieb before the latter's death; each line shaping like barbed wire instead of a teardrop » (BF 116). Tous ces traducteurs, oscillant entre une langue et l'autre, un esprit et l'autre, altèrent les contenus des messages originels, comme l'exprime, une fois encore, Ouyang Yu dans l'un de ses poèmes : « translate everything back and forth so many times / that it becomes unrecognizably / fascinating as a doubled tripled multiplied double »⁷⁵³. Le paroxysme de ces traductions « allers et venues » se trouve dans le duo Jasper-Swan. Tout d'abord, la poétesse traduit à Jasper ses propres poèmes à l'oral, avant que celui-ci ne s'atèle à les traduire : « she read him poems in Chinese, translated them to him, and he in turn translated them again » (GB 208). Nous obtenons ensuite ces poèmes *via* Norman, qui les a peut-être lui aussi encore manipulés. Trop d'intermédiaires, trop de liberté d'interprétation, les textes d'origine se trouvent transformés, attestant d'une impossibilité d'authenticité.

Toutefois, telle qu'elle est présentée dans ces romans, la traduction, aussi inexacte soit-elle, semble être le ressort de la pensée au sens large. Loin d'être uniquement dénoncée, elle permet l'émergence de nouveaux sens, l'élargissement de la pensée. Observons de plus près le cas de traduction principal : celui de Jasper et Swan :

He was genuinely surprised by her poetry. It may have been because of that prolixity in Chinese writing where ambiguity was always present, bringing a sheen to thought, a lacquer over interiors. God dammit, he thought, it's making me wax lyrical! When it came into English in his head, he had to rein himself in. Translation, he knew, was always a tricky business. You couldn't take too many liberties (GB 197).

Cette citation souligne l'ambiguïté de la langue chinoise tout en amenant un nouvel élément à prendre en compte dans le travail du traducteur : son inspiration. Il semblerait qu'entreprendre cette traduction déteigne sur Jasper, lui conférant un « lyrisme » auquel il ne s'attendait pas. Traduire laisse donc une marge d'invention qui permet le renouvellement, mais qui implique

⁷⁵³ Ouyang Yu. « Seeing Double ». *Moon... Op. cit.*, p. 52.

aussi de maîtriser les écarts et les libertés prises. Bien évidemment, Jasper ne réussit pas à suivre ses propres directives. Il s'approprie au fur et à mesure les poèmes de Swan, s'éloignant de la forme et du fond d'origine : « He soon began to chisel into it rather than to preserve the marble » (GB 198). Norman nous en donne des illustrations aux pages 197 et 198, proposant en miroir deux versions du même poème, faisant ainsi montre de leurs grandes différences. Jasper dénature le sens originel et transforme les poèmes de Swan en de nouveaux écrits. Les libertés qu'il prend l'amènent finalement à inscrire son nom sur la couverture de la version éditée États-Unis, attestant ainsi de sa position d'auteur et non plus seulement de traducteur : « this time with Jasper's name on the top, and in small print: *Adapted from the poetry of Swan Hay, an Australian-Chinese farmwife* » (GB 233). Ses traductions deviennent des appropriations des poèmes de Swan, que le narrateur nomme des « élaborations » (GB 208 ; 233), « pas entièrement fidèles ni complètement inventées » (« not entirely a faithful translation and not wholly an invention » [GB 234]). La traduction n'est plus seulement une trahison de l'origine. Elle s'inscrit dans le processus de greffe cher à Castro : emprunt et réarrangement, afin de créer quelque chose d'original. Bien qu'il parle ici de la traduction des personnes entre les cultures, Salman Rushdie affirme que la traduction peut revêtir des aspects positifs malgré l'écueil de la perte de sens : « It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained »⁷⁵⁴. La traduction est un processus intrinsèque à l'écriture, l'écrivain devenant une sorte de traducteur servant de passeur entre les langues, jouant avec elles afin de créer du sens.

Néanmoins, le danger de l'excès de liberté, qui est bien vite dépassé pour l'écrivain, reste présent chez le traducteur, ainsi que chez le lecteur. Ce dernier a besoin d'un cadre afin d'interpréter le message contenu dans les textes. Laisser trop de liberté au lecteur équivaut à une prise de risques que l'écrivain se doit de maîtriser s'il veut transmettre une signification précise. Nous avons souligné les stratégies qui visaient à créer un cadre cohérent dans lequel faire évoluer les narrations. Mais suffisent-elles à endiguer les écarts dus aux excès d'interprétation ? C'est à espérer, si l'on ne veut pas que les récits soient submergés par les excès d'interprétation ou de sens, à l'image de l'hôtel de You.

⁷⁵⁴ Salman Rushdie. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books, 1991, p. 17.

B. Réception et ambiguïtés

“Writing, writing...” After all, she may have thought, do words say everything? Can words say anything? Do not words destroy the symbols that lie beyond the reach of words?

Virginia Woolf, *Flush*⁷⁵⁵.

Qu'est-ce que lire ?

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis.

Umberto Eco, *Lector in Fabula*⁷⁵⁶.

Le premier effet ressenti à la rencontre des textes de Castro n'est pas nécessairement lié au plaisir de découvrir un texte dont l'envergure fascine. Nous avons déjà souligné de nombreuses remarques de critiques exprimant la difficulté d'accès au contenu des romans, leur aspect décousu et déstabilisant. Il serait bien évidemment aisé de rejeter ces livres, mais la plupart des critiques semblent s'accorder sur la qualité intrinsèque à ces œuvres :

All of which leads to a different temptation: to reject the book out of hand. But I for one found I couldn't do that. I have thought about it a lot. Worried about it, which is the clearest indication I can give that this is a book worth bothering with. [...] it has certainly not left me untouched, and such is art⁷⁵⁷.

Parlant ici de *Birds of Passage*, les mêmes paroles se retrouvent des années plus tard concernant les autres romans, et soulignent que malgré les difficultés rencontrées, n'en reste pas moins l'intuition que quelque chose est à découvrir dans les romans au-delà de nos éventuelles incapacités de compréhension :

The Garden Book is not always likeable. Some passages defeat understanding. But that's kind of the point: as it builds, unravels, rebuilds and returns on itself, this novel slowly clears a space for private reflection in the reader. It is an experiment in reading as much as writing and it's bravura stuff. You don't read Castro for the

⁷⁵⁵ Virginia Woolf. *Flush*. London: Penguin Books, 1978, p. 28.

⁷⁵⁶ Umberto Eco. *Lector...* *Op. cit.*, p. 64.

⁷⁵⁷ Nick Creech. « Winging Towards Elusive Heights ». *Op. cit.*, p. 15.

plot (although there is a good story); you read him for the mood he creates in you as a reader. He puts you at the edge of an abyss⁷⁵⁸.

Les romans de Castro ont la propension à mettre leurs lecteurs en difficulté, à les amener à se questionner non pas seulement sur les thèmes qu'ils abordent, mais sur leur propre capacité à lire – et à réfléchir. Le travail transite alors d'un questionnement externe à une remise en question personnelle d'abord, puis générale sur le rôle de l'art et ses effets.

Dans la première citation faite par Nick Creech, nous pouvons relever un argument essentiel qui confirme que les textes font offices de transmetteurs d'un contenu, aussi indéfini soit-il : le lecteur réagit face au texte. Même si le message semble opaque (« so many levels of meaning and possible meaning that the author's intention quite eludes me »⁷⁵⁹), l'émetteur ne faillit pas dans sa tâche communicationnelle puisqu'il touche le destinataire. À défaut de faire sens, ce sont ses sens qui fonctionnent et attestent de la présence d'un impact sur le lecteur. Il semble alors que le danger de la perte du message entre l'émetteur et le destinataire soit lié à une profusion d'interprétations possibles qui dilueraient finalement le message original. Dès lors, il convient de se demander ce que « lire » veut dire dans le cas des romans de Castro. Quelle est la manière de lire idoine à adopter afin que la communication entre l'émetteur et le destinataire établisse un réel échange ?

L'acte de lecture paraît plus évident que ce qu'il en est réellement. Il ne suffit pas de poser son regard sur les mots pour que ces derniers transmettent un sens – et si possible, le sens voulu au départ. Pour expliciter comment l'œuvre littéraire pose des difficultés de compréhension, il nous faut reprendre ce qui la caractérise en tant que « littéraire », à savoir un langage spécifique :

L'œuvre littéraire n'est pas vue comme une unité, mais se trouve divisée en deux états : c'est d'abord le "texte-chose" ou "l'artefact", représentant l'œuvre dans son aspect exclusivement matériel et virtuel ; c'est ensuite l'"objet esthétique", produit de la "concrétisation" de l'œuvre par le lecteur qui, en conformité avec les normes (ou "codes" de son époque, a donné à celle-ci un sens. [...]) Il convient ici de rappeler une différence fondamentale qui distingue le décodage d'un texte littéraire de celui qui accompagne la communication de tous les jours. Si celle-ci se sert d'un langage référentiel pour atteindre un but pratique qui se situe au-delà de la manifestation linguistique [...], l'œuvre littéraire, à référentialité essentiellement affaiblie et émancipée de toute contrainte d'ordre pratique, ne recevra un investissement que sur un plan figural⁷⁶⁰.

⁷⁵⁸ Ingrid Wassenar. « Toccata and Fugue in a Postmodern Key ». *Op. cit.*, n. pag.

⁷⁵⁹ Nick Creech. « Winging Towards Elusive Heights ». *Op. cit.*, p. 15.

⁷⁶⁰ Wolf Dieter Stempel. « Aspects génériques de la réception ». Gérard Genette, et Tzvetan Todorov, dirs.

Wolf Dieter Stempel expose ici que le langage employé dans une œuvre littéraire possède un statut qui le dissocie du langage de tous les jours, fondé sur son indépendance d'une obligation de transmettre un message à réalisation concrète. Au niveau de la lecture, la différence majeure est que le lecteur n'a pas besoin de tout comprendre afin que le texte prenne tout son sens. Stempel explique encore :

On admet généralement (c'est même la *conditio sine qua non* de la théorie de la réception) que toute concrétisation, qu'elle soit contemporaine de la production du texte ou qu'elle soit ultérieure, ne saurait actualiser la totalité des ressources qu'un texte donné est supposé offrir. Elle est donc toujours sélection par rapport au potentiel sémiotique de l'artefact, et elle est en même temps limitation, puisqu'elle reste soumise au vaste système de codes collectifs (codes linguistique, littéraire, socioculturel, etc.) qui définissent la situation historique du récepteur⁷⁶¹.

Lire signifie accepter de ne pas tout pouvoir comprendre. La structure labyrinthique choisie par Castro renforce le constat qu'une lecture ne peut qu'être partielle, et une interprétation lacunaire. Une unique lecture de ses romans laisse une quantité de blancs que d'autres lectures postérieures cherchent à combler, mais ne peuvent tout baliser.

La lecture entretient un rapport paradoxal avec l'écrit, car elle comprend un degré d'incertitude qui peut entraîner l'interprétation dans de multiples directions : « Les œuvres littéraires nous invitent à la liberté de l'interprétation, parce qu'elles nous proposent un discours à niveaux de lecture multiples et nous placent face à l'ambiguïté et du langage et de la vie »⁷⁶². Utilisant le langage, la littérature est en fait doublement tributaire de ses inconvénients : d'abord parce qu'elle emploie des mots – avec tout ce que cet outil implique et que nous avons déjà abordé – ; d'autre par la lecture est une seconde forme d'application du langage qui, tout en utilisant les mots écrits, en ajoute d'autres en surplus de sens. Observons cette longue citation de Barthes à propos de la lecture :

Ainsi commence un procès de nomination, qui est l'activité même du lecteur : lire, c'est lutter pour nommer, c'est faire subir aux phrases du texte une transformation sémantique. Cette transformation est velléitaire ; elle consiste à hésiter entre plusieurs noms [...]. Le connotateur renvoie moins à un nom qu'à un complexe synonymique, dont on devine le noyau commun, cependant que le discours vous emporte vers d'autres possibles, vers d'autres signifiés affinitaires : la lecture est ainsi absorbée dans une sorte de glissement métonymique, chaque synonyme ajoutant à son voisin quelque trait, quelque départ nouveau [...] Cette expansion est le mouvement même du sens : le sens glisse, recouvre et avance à la fois ; loin d'analyser, on devrait au contraire le décrire par ses expansions, la transcendance

Théories... Op. cit., pp. 164-165.

⁷⁶¹ *Ibid.*, pp. 167-168.

⁷⁶² Umberto Eco. *De la littérature. Op. cit.*, p. 13.

lexicale, le mot générique qu'il essaye toujours de rejoindre : l'objet de la sémantique devrait être la synthèse des sens, non l'analyse des mots. Or cette sémantique des expansions, d'une certaine manière, elle existe déjà : c'est ce qu'on appelle la Thématique. Thématiser, c'est d'une part sortir du dictionnaire, suivre certaines chaînes synonymiques [...], se laisser aller à une nomination en expansions (qui peut procéder d'un certain sensualisme), et d'autre part revenir à ces différentes stations substantives pour en faire repartir quelque forme constante [...], car la rentabilité d'un sème, son aptitude à rejoindre une économie thématique dépend de sa répétition [...]. Seule une thématique infinie, proie d'une nomination sans fin, pourrait respecter le caractère perpétuel du langage, la production de la lecture, et non plus la table de ses produits⁷⁶³.

Thématiser à l'infini semble être ce que Brian Castro vise dans ses associations (sonores et sémantiques) et son réseau d'emprunts (littéraires et langagiers). Lire devient une forme d'association qui requiert une part active de l'auteur en amont et du lecteur par la suite – avec le risque de fatiguer ce dernier ou de le perdre en cours de route au détour de ses propres pensées. Ce point se retrouve d'ailleurs dans la théorisation de la lecture proposée par Blanchot :

Ce qui menace le plus la lecture : la réalité du lecteur, sa personnalité, son immodestie, l'acharnement à vouloir demeurer lui-même en face de ce qu'il lit, à vouloir être un homme qui sait lire en général. [...] La communication de l'œuvre n'est pas dans le fait qu'elle est devenue communicable, par la lecture, à un lecteur. L'œuvre est elle-même communication, intimité en lutte entre l'exigence de lire et l'exigence d'écrire [...]. Lire, ce n'est donc pas obtenir communication de l'œuvre, c'est « faire » que l'œuvre se communique⁷⁶⁴.

C'est bien à ce danger que les textes de Castro s'exposeraient alors, laissant un espace trop grand à la voix du lecteur. Si l'on suit plus avant la théorie de Barthes, lire ne serait plus un simple acte de communication entre auteur et lecteur par le truchement du texte, mais uniquement l'expression de la voix du lecteur :

Ce qu'on entend ici est donc la voix déplacée que le lecteur prête, par procuration, au discours : le discours parle selon les intérêts du lecteur. Par quoi l'on voit que l'écriture n'est pas la communication d'un message qui partirait de l'auteur et irait au lecteur ; elle est spécifiquement la voix même de la lecture : dans le texte, seul parle le lecteur. Cette inversion de nos préjugés (qui font de la lecture une réception, ou, en mettant les choses au mieux, une simple participation psychologique à l'aventure racontée)⁷⁶⁵.

Toutefois, il nous semble assuré d'affirmer que cet écueil est écarté par la maîtrise de la

⁷⁶³ Roland Barthes. *S/Z. Op. cit.*, pp. 98-100.

⁷⁶⁴ Maurice Blanchot. *L'Espace littéraire*. 1988. Paris : Gallimard, 2000, pp. 263-264.

⁷⁶⁵ Roland Barthes. *S/Z. Op. cit.*, p. 157.

structure des romans de Castro. Si les associations peuvent entraîner le lecteur dans une direction, c'est pour mieux le ramener au texte par le biais d'une nouvelle digression narrative, créant de cette manière un équilibre entre liberté interprétative et structure narrative. Les romans de Castro associent d'une part « une libre intervention interprétative de la part de ses destinataires et de l'autre présent[ent] des caractéristiques structurales descriptibles qui stimul[ent] et règl[ent] l'ordre de ses interprétations possibles »⁷⁶⁶. Ainsi, le texte garde le contrôle de ses propres écarts, ce qui offre une illusion de liberté.

Il ne s'agit pas ici de consommer un texte, mais bien d'en devenir acteur. Le lecteur est non seulement le réceptacle de mots qui ne prennent leur sens que grâce à la compréhension qu'il en fait, mais aussi en partie le créateur de ce sens qui lui résiste ou s'échappe. Le lecteur « est appelé à collaborer au développement de la fabula⁷⁶⁷ en anticipant les stades successifs. L'anticipation du lecteur constitue une portion de fabula qui *devrait* correspondre à celle qu'il va lire. Une fois qu'il l'aura lu, il se rendra compte si le texte a confirmé ou non sa prévision »⁷⁶⁸. Ce processus n'est pas permis par les romans de Castro, de par leur structure trop déconstruite. Le lecteur ne peut pas anticiper car il n'a pas accès à une linéarité temporelle et structurelle. Il doit se laisser manipuler par l'apparent désordre qu'il rencontre, et son anticipation se transforme finalement en compréhension *a posteriori*. Nous sommes en présence de ce qu'Eco nomme une fabula ouverte par opposition à une fabula fermée, c'est-à-dire qu'elle permet des alternatives en continu et offre « le vertige des possibles »⁷⁶⁹. La fabula ouverte se retrouve dans une théorie élaborée dans un ouvrage antérieur, celle d'œuvre ouverte. Eco rappelle d'abord que toute œuvre peut être dite « ouverte » en ce qu'elle offre la possibilité de l'interprétation :

En ce premier sens, *toute* œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et "close" dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est "ouverte" au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale⁷⁷⁰.

⁷⁶⁶ Umberto Eco. *Lector... Op. cit.*, p. 5.

⁷⁶⁷ Eco emprunte aux formalistes russes ce terme afin de signifier « le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement ». Pour rapprocher cette théorie de notre travail, la fabula correspond à ce que nous avons défini comme étant l'histoire – par opposition au récit (que Shklovsky nomme d'ailleurs le *sjuzet*, « Art as Technique ». *Russian Formalist Criticism : Four Essays*. L. Lemon and M. Reis Édition, Lincoln: University of Nebraska Press, 1965). Umberto Eco. *Lector... Op. cit.*, p. 130.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁷⁰ Umberto Eco. *L'Œuvre... Op. cit.*, p. 17.

Dans ce cas, la participation du lecteur devient l'aspect qui fait exister une œuvre. La lecture est « une collaboration *théorique, mentale*, du lecteur qui doit interpréter librement un fait esthétique *déjà organisé* et doué d'une structure donnée (même si cette structure doit permettre une infinité d'interprétations) »⁷⁷¹. Toutefois, on distingue rapidement différents niveaux d'ouverture des œuvres, et Eco utilise *Finnegans Wake* afin de souligner comment une œuvre peut être volontairement amenée à son extrême en termes d'ouverture :

Reste que l'étude des œuvres ouvertes contemporaines met en lumière autre chose, une intention d'ouverture *explicite* et portée à son extrême limite ; cette ouverture ne se base plus seulement sur les caractères propres de l'objet esthétique, sur sa composition, mais sur les *éléments* mêmes qui y entrent. En d'autres termes, le fait qu'une phrase de *Finnegans Wake* puisse rendre une infinité de significations ne témoigne pas seulement de son accomplissement esthétique [...] : Joyce veut quelque chose de plus, quelque chose de différent ; il organise esthétiquement *un appareil référentiel qui est déjà, par lui-même, ouvert et ambigu*⁷⁷².

Nous avons affaire à une « espèce d'«ouverture» au second degré »⁷⁷³. C'est cette forme d'ouverture-ci que l'on retrouve chez Castro : une ouverture consciente d'elle-même, mettant en avant ses ambiguïtés afin d'établir une lecture multiple : « [l]a recherche d'une «ouverture au second degré», le choix de l'ambiguïté et de l'information comme valeurs essentielles de l'œuvre, représentent un refus de l'*inertie psychologique* qui se cachait derrière la contemplation d'un ordre retrouvé »⁷⁷⁴. L'acte de lecture nécessite une participation constante du lecteur. Il s'agit d'interpréter le texte dans une démarche de coopération, et non pas simplement de le lire : « L'activité coopérative qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite, à remplir les espaces vides, à relier ce qu'il y a dans ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il ira se fondre »⁷⁷⁵.

À ce stade de notre analyse, il est possible de dire que proposer une lecture active s'inscrit dans la démarche esthétique de Castro. Pourtant, nous avons également vu que le lecteur ne parviendra pas toujours à remplir les « blancs » interprétatifs laissés par le texte. L'acte de lecture, à l'instar de la communication orale, échoue parfois, nous amenant à nous questionner sur la nature du lecteur idéal qu'il faudrait être – ou devenir – afin de pouvoir rendre justice aux textes de Castro.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 59.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁷⁵ Umberto Eco. *Lector... Op. cit.*, p. 5.

Lecteur idéalisé ?

I hoped to allow my reader to reconstruct meaning in the gaps.

Brian Castro, « My Personal Write of Way »⁷⁷⁶

Tout acte d'écriture part du principe que le texte qui en résulte sera lu. Dès lors, « un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser »⁷⁷⁷. Puisqu'on a vu que les textes de Castro requièrent une lecture active, nous pouvons à juste titre nous demander quelles sont les qualités que doit présenter le lecteur pour jouir pleinement des romans de Castro. Afin de répondre à cette question, nous nous appuyons une nouvelle fois sur les théories d'Umberto Eco. Sa réflexion part du constat que « *la compétence du destinataire n'est pas nécessairement celle de l'émetteur* »⁷⁷⁸. C'est dans cet écart que se logent les possibilités de mécompréhension qui peuvent finir par perdre le lecteur. Dans ces conditions, quel est ce lecteur capable d'actualiser pleinement ces romans ? D'après la théorie d'Eco, Castro doit avoir prévu un Lecteur Modèle⁷⁷⁹, « capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement »⁷⁸⁰. Mais ses compétences ne sauraient se limiter à de simples aptitudes grammaticales⁷⁸¹, syntaxiques et lexicales ou à une « encyclopédie » trop limitée, pour reprendre les termes d'Eco. Le lecteur doit, *a contrario*, faire montre d'une culture à la fois occidentale et orientale et d'une capacité à adapter ses projections interprétatives au fur et à mesure qu'il progresse dans la lecture des romans. Car en effet, ces derniers entrent dans la catégorie établie par Eco sous le nom de textes ouverts :

Y-a-t-il des textes qui jouent sur ces écarts [entre les présuppositions et les interprétations], les suggèrent, les espèrent – et sont-ce là des textes « ouverts » aux mille lectures possibles, procurant toutes une jouissance infinie ? Et ces textes de

⁷⁷⁶ Brian Castro. « My Personal Write of Way ». *The Age* 30 June 2007: 25.

⁷⁷⁷ Umberto Eco. *Lector... Op. cit.*, p. 64.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁷⁹ Plus précisément, Eco définit le Lecteur Modèle de la sorte : « Le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (« *felicity conditions* »), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel ». *Ibid.*, p. 77.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 63.

jouissance renoncent-ils à postuler un Lecteur Modèle ou en postulent-ils un de nature différente ?⁷⁸²

Bien évidemment, la réponse est qu'ils en postulent un différent, aux aptitudes plus élaborées. Ces textes requièrent un Lecteur Idéal proche du lecteur de James Joyces. Le lecteur de Castro devrait, dans l'idéal, en plus de maîtriser la langue anglaise et ses subtilités, connaître le français et le chinois, et avoir quelques rudiments d'autres langues européennes. Il devrait aussi et surtout avoir des connaissances culturelles et littéraires à la fois occidentales et orientales. Au surplus, il doit être endurant, capable de comprendre les détours qu'empruntent les narrateurs, adaptant la signification d'un mot *via* l'humour ou l'ironie, navigant entre les références culturelles, les événements, répétitions et renvois. Pour résumer, le lecteur de Castro doit faire appel, afin d'actualiser les structures discursives qu'il rencontre, aux différents types de coopérations qu'Eco nomme « encyclopédiques ». Ces connaissances encyclopédiques sont de différentes natures : les rudiments forment le « dictionnaire de base » (« propriétés sémantiques élémentaires des expressions »⁷⁸³). Il est ensuite complété par « les règles de co-référence (qui permettent de « désambiguïser des expressions déictiques et anaphoriques, au moins au niveau de la phrase »⁷⁸⁴) ; les « sélections contextuelles et circonstancielle » (qui font entrer le lecteur « dans le système de la compétence intertextuelle »⁷⁸⁵) ; l'« hypercodage rhétorique et stylistique » (demandant au lecteur d'être « en mesure de reconnaître tant les expressions figurées que les syntagmes stylistiquement connotés »⁷⁸⁶) ; l'« inférence de scénarios communs », aussi appelée « *frame* », « une structure de données qui sert à représenter une situation stéréotype [...]. Chaque *frame* comporte un certain nombre d'informations. Les unes concernent ce à quoi l'on peut s'attendre quant à ce qui devrait en conséquence se passer. Les autres concernent ce que l'on doit faire au cas où cette attente ne serait pas confirmée »⁷⁸⁷ ; les « inférences de scénarios intertextuels »⁷⁸⁸ (qui correspondent aux expériences de lectures antérieures du lecteur) ; et pour finir l'« hypercodage idéologique » (qui fait que le lecteur « aborde le texte à partir d'une perspective idéologique personnelle qui est partie intégrante de son encyclopédie,

⁷⁸² *Ibid.*, p. 69.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁸⁶ Dont les règles de genre font par exemple partie. *Ibid.*, p. 98.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 100. Castro joue d'ailleurs sur ces trois derniers éléments, en déstabilisant les attentes pré-codées des lecteurs, leur demandant d'être souples afin de suivre les manipulations des codes habituels.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 101.

même s'il n'en est pas conscient »⁷⁸⁹). Ces sept éléments entrent en jeu lors de la phase d'actualisation de la lecture, ce qui entrave une interprétation neutre de l'œuvre. Le Lecteur Modèle de Castro doit être doté d'une grande capacité d'adaptabilité, tout comme l'est celui de Joyce :

Donc, *Finnegans Wake* attend un lecteur idéal, totalement disponible, doué d'une grande sagacité associative, d'une encyclopédie aux limites vagues, mais pas *n'importe quel* type de lecteur. Son Lecteur Modèle, il se le construit en choisissant les degrés de difficultés linguistiques, la richesse des références et en insérant dans le texte des clefs, des renvois, des possibilités, même variables, de lectures croisées. Le Lecteur Modèle de *Finnegans Wake*, c'est cet opérateur capable de mettre en acte, dans le temps, le plus grand nombre possible de lectures croisées⁷⁹⁰.

Mais un tel lecteur existe-t-il vraiment, ou reste-t-il seulement de l'ordre de l'idéal ? Plus qu'un simple lectorat savamment sélectionné, il semblerait que Castro vise l'impossible : « I was trying to reduce my readership to the bare minimum in order to express my ideal of possessing the perfect reader » (*BF* 87). Cette citation de *The Bath Fugues* pourrait aussi bien avoir été prise dans une interview de l'auteur. À ce propos, le lecteur idéal ressemble très étrangement à l'auteur lui-même. Nous nous approchons de ce fait du « Lecteur Modèle de second niveau » qui, lui, cherche à comprendre les mécanismes en jeu en suivant les instructions de l'auteur modèle :

À plusieurs reprises, j'ai théorisé le fait qu'un texte (et surtout un texte à finalité esthétique [...]) tend à construire un double Lecteur Modèle. Il s'adresse avant tout à un lecteur modèle de premier niveau, que nous appellerons sémantique, lequel désire savoir (et à juste titre) comment l'histoire finira [...]. Mais le texte s'adresse aussi à un lecteur modèle de second niveau, que nous appellerons sémiotique ou esthétique, qui se demande quel type de lecteur ce récit voudrait qu'il devienne, et qui entend découvrir comment procède l'auteur modèle qui lui donne des instructions pas à pas. En d'autres mots, le lecteur de premier niveau veut savoir ce qui se passe, celui de second niveau comment ce qui se passe a été raconté. Pour connaître la fin de l'histoire, il suffit, en général, de lire une seule fois. Pour devenir un lecteur de second niveau, il faut lire plusieurs fois, et certaines histoires demandent à être lues à l'infini⁷⁹¹.

Le lecteur doit utiliser ses propres acquis, puisqu'il est un « moi » pluriel avant de commencer la lecture comme le rappelle Barthes⁷⁹², tout en se mettant à la place de sa projection de l'auteur et de ses suppositions quant à ce qu'il attend de lui. Le texte devient un lieu d'espace

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁹¹ Umberto Eco. *De la littérature. Op. cit.*, p. 282.

⁷⁹² « Ce "moi" qui s'approche du texte est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis, ou plus exactement : perdus (dont l'origine se perd) ». Roland Barthes. *S/Z. Op. cit.*, p. 16.

interprétatif, où le langage offre une liberté d'agencements dont découle diverses compréhensions. Les cadres structurels précédemment mis en avant confèrent aux mots une structure dans laquelle il est possible d'évoluer. Ces constructions permettent de contenir les débordements interprétatifs sans pour autant systématiquement guider la lecture. Dans ces conditions, le lecteur éprouve à la fois, et paradoxalement, une sensation de liberté réduite par une structure dense, tout autant qu'infinie de par la place laissée à ses interventions. Comme le rappelle Eco, « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement “espérer” qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire »⁷⁹³. Les différentes techniques structurelles et narratives étudiées précédemment sont autant d'éléments qui permettent à Castro de construire son Lecteur Modèle. Il nous reste cependant un dernier aspect à analyser afin de comprendre comment la communication textuelle laisse une plus grande liberté d'interprétation au lecteur : l'intégration de la poésie au cœur de la prose.

Le lecteur n'est qu'un simple interprète d'une œuvre parmi tant d'autres. À l'image du processus de traduction, celui d'interprétation est également infini. Chaque interprétation est individuelle, faisant du lecteur l'un des multiples interprètes possibles d'une œuvre, sans pour autant porter atteinte à son intégralité :

“L'œuvre d'art (...) est une forme, c'est-à-dire un mouvement arrivé à sa conclusion : en quelque sorte, un infini inclus dans le fini. Sa totalité résulte de sa conclusion et doit donc être considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini qui s'est rassemblé dans une forme. L'œuvre a, de ce fait, une infinité d'aspects qui ne sont pas des « fragments » ou des « parties » mais dont chacun la contient tout entière et la révèle dans une perspective déterminée. La diversité des exécutions a son fondement dans la complexité tant de l'individu qui l'interprète que de l'œuvre même (...). Les innombrables points de vue des interprètes et les innombrables aspects de l'œuvre se répondent, se rencontrent et s'éclairent mutuellement, en sorte que l'interprète doit, pour révéler l'œuvre dans son intégralité, la saisir sous l'un de ses aspects particuliers, et qu'inversement un aspect particulier de l'œuvre doit attendre l'interprète susceptible de le capter et de donner ainsi de l'intégralité une vision renouvelée.” Pareyson va jusqu'à affirmer que “toutes les interprétations sont définitives en ce sens que chacune d'elles est pour l'interprète l'œuvre même ; mais elles sont en même temps provisoires puisque l'interprète sait qu'il devra indéfiniment approfondir sa propre interprétation. Dans la mesure où elles sont

⁷⁹³ Umberto Eco. *Lector... Op. cit.*, p. 69.

définitives, ces interprétations sont parallèles, en sorte que l'une exclut les autres sans pour autant les nier...⁷⁹⁴.

La communication écrite contient elle aussi, à l'instar de la communication orale, des éléments qui la vouent, jusqu'à un certain degré, à échouer. Pour Castro, rendre ses écrits opaques et malmener le lecteur lui permet de démontrer le caractère hautement construit du langage, et sa propension à être manipulé. À la fois limitant, il peut, inversement, être utilisé afin de déstabiliser ses propres limites et remettre en question les rôles de chacun. Il n'existe donc pas de lecteur « idéal » pour ses textes. Même le Lecteur Modèle doit se rendre à l'évidence que sa capacité à interpréter repose sur des oublis, des pertes, des rejets de possibilités. Ainsi, rien n'est fini ou définitif. Chaque lecture est unique, chaque lecteur l'est aussi. La capacité du langage à se fondre et se confondre, à s'adapter et à jouer avec ses propres caractéristiques se retrouve au niveau du type de langage qui est employé. C'est précisément grâce à l'irruption de la poésie dans le roman que la malléabilité du langage atteint son paroxysme.

À ce stade de notre analyse, nous pouvons conclure que c'est le langage, plus que les personnages, qui est montré, scruté, mis en scène. Omniprésent, oppressant, manipulant, il s'exhibe et se cache, mettant en avant ses réussites et ses failles. Le langage phagocyte toute formation de contenu. La forme l'emporte sur le fond, et les romans de Castro nous convient à une expérience esthétique plutôt qu'à un simple partage d'information.

Les mots sont montrés dans toute leur subtilité et toutes les limites, ce qui nécessite pour le lecteur de prendre part à cette entreprise de transmission : « *Le langage cesse d'être représentatif pour tendre vers ses extrêmes ou ses limites* »⁷⁹⁵. Pour se faire, il doit s'ouvrir à d'autres influences artistiques afin de pleinement réaliser son potentiel évocateur.

⁷⁹⁴ Luigi Pareyson. *Estetica-Teoria della formatività*. Bologna : Zanichelli, 1954, pp. 204-209. Cité dans : Umberto Eco. *L'Œuvre...* *Op. cit.*, p. 36.

⁷⁹⁵ Gilles Deleuze, et Félix Guattari. *Kafka...* *Op. cit.*, p. 42.

2. Langage artistique

Ce qu'il y a de paradoxal dans la culture, c'est que le langage, système le plus fréquemment employé pour décrire une culture, est par nature mal adapté à cette tâche difficile. Il est trop linéaire, trop limité, trop lent, trop guindé, pas assez naturel, trop déterminé par sa propre évolution, et trop artificiel. Ce qui signifie que sans cesse l'écrivain doit garder à l'esprit les contraintes que lui impose le langage.

Edward T. Hall. *Au-delà de la culture*⁷⁹⁶.

Nous avons montré en quoi la communication basée sur des échanges langagiers est problématisée au sein des romans de Brian Castro. Nous avons aussi souligné que, plutôt que d'accepter les limites du langage, l'entreprise littéraire de Castro cherche des contournements permettant de dépasser ces limites. Le langage est en effet un médium qui reste souple et, s'il est pris en dehors de son utilisation première qui est de transmettre une information, il peut tout à fait signifier plus qu'il n'y paraît.

À cette fin, Castro utilise des outils permettant d'élargir les limites langagières. La plus élaborée d'entre elles se base sur l'utilisation d'un langage poétique, inscrivant les mots dans une volonté de connotation plus que de dénotation. Suggérant, amenant des ressentis, les mots deviennent des véhicules d'émotions, qui font appel aux sens plutôt qu'ils ne transmettent un sens. Il convient, dès lors, d'observer de plus près comment la poésie est instillée dans la prose des romans.

Nous analyserons dans un premier temps ce qui différencie la poésie de la prose, afin de montrer comment la frontière entre les deux est perméable aux expérimentations langagières. La poésie envahit la prose, ou la prose se fait poésie, utilisant de nombreuses techniques supposées poétiques dans un contexte de prosodie. Puis nous établirons en quoi cette volonté artistique déborde finalement dans des emprunts à d'autres arts, et implique la participation de la peinture et de la musique afin de libérer les mots de leur emploi quotidien et leur offrir de nouvelles résonances sémantiques.

⁷⁹⁶ Edward T. Hall. *Au-delà...* *Op. cit.*, p. 61.

A. Prose et poésie

À une certaine profondeur, ou à un certain niveau de qualité, tous les écrits relèvent de la création littéraire – ils émanent d'une source commune : la poésie.

Simon Leys, *Le Bonheur des petits poissons*⁷⁹⁷.

Invasion poétique

Nous avons déjà évoqué, lors de notre analyse de la métanarrativité, la présence de figures non pas seulement d'écrivains, mais de poètes. De plus, de nombreuses références littéraires renvoient à des poètes, qu'ils soient orientaux (Yü Hsüan-chi⁷⁹⁸, Wen T'ing-yün⁷⁹⁹, Su Tung Po⁸⁰⁰ etc.) ou occidentaux (Baudelaire, Mallarmé etc.). La poésie apparaît comme un élément central à ces quatre romans, associée à une sorte d'idéal romancé. Cet aspect se retrouve d'ailleurs dès *Birds of Passage* où le personnage secondaire Fook, ancien étudiant de Shan, aurait pu devenir un grand poète si son expérience en Australie ne l'avait pas fait se perdre dans l'opium. Dans ce court passage, le terme « germ of poetry »⁸⁰¹ est répété deux fois, reliant les idéaux du départ à la désillusion de la réalité (« hatched from that germ of poetry that once promised so much » [BP 103]). Nous pouvons aussi signaler que la prose est envahie textuellement par la poésie qui s'invite au fil des pages sous la forme de citations : chaque roman contient au moins un poème (AC 103, BP 74, BF 190, et *The Garden Book* en compte, pour sa part, un grand nombre). La poésie et la prose semblent donc liées de manière intrinsèque. Observons de plus près comment l'une et l'autre se nourrissent et se complètent.

Commençons par approcher ce qui permet de faire la distinction entre la prose et la poésie. Cette différence semble évidente dans la littérature occidentale, où l'on définit la poésie comme étant « un art du langage, traditionnellement associé à la versification, visant à

⁷⁹⁷ Simon Leys. « Des mensonges qui disent la vérité ». *Le Bonheur... Op. cit.*, p. 135.

⁷⁹⁸ Aussi transcrit Yu Xuanji (c. 844-c. 871), courtisane et poétesse chinoise sous la dynastie des Tang.

⁷⁹⁹ Aussi transcrit Wen Tingyun (812–870), particulièrement célèbre pour sa poésie chantée (*ci*) sous la dynastie des Tang.

⁸⁰⁰ Aussi appelé Su Shi (1037–1101), écrivain et poète sous la dynastie des Song.

⁸⁰¹ Une première fois traduite par « graine d'un grand poète » et la seconde « graine de poésie ». Brian Castro. *Les Oiseaux... Op. cit.*, p. 134.

exprimer ou suggérer au moyen de combinaisons verbales où le rythme, l'harmonie et l'image sont essentiels »⁸⁰². Cette définition met l'emphase sur deux aspects essentiels. Le premier est assez controversé, puisque « exprimer » et « suggérer » n'est pas seulement le propre de la poésie, mais du langage, et peut tout à fait être appliqué à la définition de la prose. Le trait principal permettant la théorisation de la poésie serait alors le second aspect, à savoir la versification – donc l'aspect formel.

Pourtant, ces spécificités ne sont pas applicables à toutes les traditions poétiques, puisque la poésie chinoise distingue difficilement la poésie de la prose. André Lévy étudie la tradition littéraire chinoise et explique qu'« [e]n Chine la poésie est partout, puisqu'elle se mêle aussi bien à la prose dans la plupart des œuvres romanesques ou dramatiques qui vont se répandre dans tous les milieux »⁸⁰³. D'après lui, les limites des catégories sont malaisées à définir dans cette tradition, tout d'abord car les termes signifiant prose et poésie ont été interchangeables au fil du temps :

Le même mot *wen*, qui est passé du sens d'écriture à celui de littérature, pris au sens d'« orné/raffiné », s'oppose à *zhi*, « substance/substantiel », deux lignes de forces opposées de la critique littéraire traditionnelle. Mais *wen*, au sens restreint, en est venu à désigner la prose, vouée à la simplicité du « substantiel » par opposition à la poésie, *shi*, nécessairement « ornée »⁸⁰⁴.

Ainsi, prose et poésie ressemblent à des catégories dont l'artificialité est démontrée par l'oscillation des sous-genres entre ces deux appellations :

Les frontières qui séparent les deux grands domaines se définissent malaisément : le rythme s'impose aussi bien à la prose artistique, tandis que la rime ou l'assonance ne saurait être le seul critère de la poésie. Les genres en prose parallèle, *pianwen*, tissés d'allusions littéraires, ou le *fu*, évocation descriptive en prose rythmée, s'en rapprochent, ne serait-ce que par la priorité accordée au contenant sur le contenu⁸⁰⁵.

La littérature chinoise n'est donc pas fondée en termes d'opposition entre prose et poésie. Plus généralement, il devient difficile de savoir si c'est la forme ou le fond qui font que la poésie est ce qu'elle est par dissociation de la prose. Or, dans la littérature occidentale, il semblerait que la poésie soit avant tout question de forme : « en poésie, c'est le choix de l'expression qui détermine le contenu, tandis qu'en prose, il se produit le contraire, c'est le monde choisi, et

⁸⁰² *Le Robert de la langue française, T. VII*. Paris : Le Robert, 1985, p. 524.

⁸⁰³ André Lévy, *La Littérature... Op. cit.*, p. 82.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, pp. 31-32.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, pp. 31-32.

les événements qui s'y déroulent, qui nous imposent le rythme, le style, les choix lexicaux eux-mêmes »⁸⁰⁶. D'après Eco, la prose est avant tout un contenu qui devient une forme afin d'être transmis ; alors que le contenu de la poésie résiderait dans sa forme. L'écriture de Castro s'imbrique dans cette faille notionnelle : le roman est multiforme, et ses choix formels ne se contentent pas d'une narration linéaire classique ; dès lors, le fond de ses écrits semble être indissociable de leur forme. Si l'on observe la manière dont le contenu est explicité, il semblerait que l'apparente prose de Brian Castro soit fortement empreinte de poésie, l'inscrivant à juste titre dans la tradition poétique chinoise :

L'idéal étant d'exprimer le plus avec le moins, le langage poétique recherche l'ambiguïté en réduisant au minimum exigé par l'intelligibilité les mots grammaticaux que les Chinois qualifient de « vides ». L'effet de plénitude s'obtient en outre par l'implicite des images et des allusions littéraires. A cela s'ajoutent les évocations graphiques d'une écriture autonome par rapport à la langue. Des commentaires circonstanciels tentent parfois d'imposer une interprétation univoque à laquelle il est rarement possible de réduire un poème chinois. Ce n'est pas seulement que les plus beaux disent l'indicible, comme le souligne la critique bouddhiste. Le langage poétique, chargé de tradition, préfère l'allusion qui se prête, par le non-dit, aux lectures multiples⁸⁰⁷.

Cette citation rappelle des éléments caractéristiques déjà mis en avant dans la poétique de cet auteur : ambiguïté, implicite, allusions littéraires, caducité des commentaires interprétatifs univoques, lectures multiples. Castro semble emprunter à cette tradition littéraire à deux fins : conférer un supplément de forme et de sens à sa prose ; et s'inscrire une fois de plus dans l'esthétique de l'emprunt qui souligne la perméabilité des catégories.

Dès lors, il semble difficile d'affirmer que les romans de Castro soient purement de la prose – et ils ne sont bien entendus pas simplement de la poésie. Prose et poésie cohabitent et s'entremêlent, la poésie ajoutant du sens à la prose et ouvrant sur de nouvelles possibilités linguistiques. Nous pouvons donc dire que, bien qu'en prose, le langage de Castro n'en reste pas moins poétique en ce qu'il emprunte à la poésie. Richard Bradford théorise ce qui permet au langage d'obtenir une dimension poétique sous le nom de « double pattern ». Il explique tout d'abord que le langage de la conversation et celui de la poésie sont différents :

At one level we treat a poem much as we would any other unit of language; we read through the words to attain a basic sense of their meaning, collecting as we go evidence on the context and intention of the statement and its writer or speaker. The

⁸⁰⁶ Umberto Eco. *De la littérature. Op. cit.*, p. 398.

⁸⁰⁷ André Levy. *La Littérature... Op. cit.*, pp. 55-56.

poem, however, employs devices and effects that hinder and complicate this process.

In all non-poetic genres and classes of language, priority is placed upon the delivery of the message, but, uniquely, poetry is concerned as much with the processes and material of language as it is with its use as an efficient medium of exchange⁸⁰⁸.

C'est cet intérêt pour le processus langagier, sa matérialité en tant qu'outil, qui différencie la poésie de la prose. La prose reste centrée autour d'un objectif communicationnel, ce qui n'est pas le but principal de la poésie, qui, elle, s'intéresse à la langue comme outil au service d'un travail langagier autoréflexif. Bradford est tout à fait conscient que cette explication ne suffit pas à délimiter ces types d'emplois du langage, et complète sa démonstration :

The novelist trims and manipulates according to the broader demands of their work, but success is judged by the extent to which the finished product is believable and compelling. Even with such experimental devices as James Joyce's stream of consciousness in *Ulysses*, mimesis is still the governing principle⁸⁰⁹.

De cette distinction, il définit le « double pattern » comme étant la réalisation de l'écart entre la reconnaissance des mots et l'observation que leur sens n'est pas totalement accessible :

Poems, from the seemingly transparent to the most dense, elliptical or impenetrable, are governed by a preoccupation both with what language can do and what language is. Read any poem. [...] The words might not seem to make a great deal of sense but they are nevertheless words, which you will recognize as part of your waking routine [...]. You could, in the poem, be puzzled by the manner in which these units of meaning are put together but they are in themselves familiar. This is your first encounter with the double pattern. There is a sense of recognition, of becoming attuned to language as you customarily encounter it, as something that makes sense, but there is also an awareness that perversely, deliberately the poet is not quite allowing language to make sense. [...] In doing so we are approaching the poem as we might any other linguistic text or statement, in the expectation that it will discharge a coherent unit of meaning, a message. Poems, being assembled from the same units of language as everything else, invite us to do this yet at the same time they thwart our expectations. They do so by creating an interplay between words and phrases that no longer pays adherence to the general rules of clarity and coherence⁸¹⁰.

Ce sentiment que, par instants, le texte retient une part de signification malgré le fait que l'on reconnaisse les mots se retrouve dans les écrits de Castro. L'emprunt à la poésie, puis son incorporation – sa greffe – au langage de ces romans ouvre de nouvelles possibilités d'ajout

⁸⁰⁸ Richard Bradford. *Poetry: The Ultimate Guide*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 3.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁸¹⁰ *Ibid.*, pp. 4-5.

de sens afin de dépasser les limites communicationnelles du langage mises en avant ultérieurement. À présent, il nous semble judicieux de montrer de quelle nature sont ces emprunts poétiques afin d'affirmer une réelle présence poétique dans la prose de Brian Castro.

Étude formelle : la prose poétique

There is a perfume left in my room; a mixture of muslin, velvet, silk and fur; it makes the rules of language seem porous and transient.

Brian Castro (BF 198).

Continuons notre étude à l'aide des outils d'analyse de la poésie fournis par Richard Bradford. Ce dernier explique tout d'abord comment la première caractéristique que l'on associe à la poésie, à savoir le mètre, détourne en fait une qualité inhérente au langage : sa structure sonore basée sur l'unité phonétique qu'est la syllabe :

The function of sound and stress in non-poetic language is practical and utilitarian: before we understand the operative relations between nouns, verbs, adjectives and connectives, we need to be able to relate the sound and structure of a word to its meaning.

Traditional poetry uses stresses and sound not only as markers and indicators of meaning but also as a way of measuring and foregrounding the principal structural characteristic of the poem, the line⁸¹¹.

La première caractéristique formelle réside dans la versification. Tous les poèmes n'emploient pas de forme traditionnelle et certains préfèrent le vers libre, ce qui les fait visuellement ressembler à de la prose. Il n'y a qu'à penser aux poèmes en prose de Baudelaire qui composent *Le Spleen de Paris*. Dans le poème « Le miroir », le dialogue entre les deux personnages pourrait tout à fait être extrait d'une nouvelle, d'une fable ou d'une allégorie :

Un homme épouvantable entre et se regarde dans la glace.

« – Pourquoi vous regardez-vous au miroir, puisque vous ne pouvez vous y voir qu'avec déplaisir ? »

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 7.

L'homme épouvantable me répond : « – Monsieur, d'après les immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droits ; donc je possède le droit de me mirer ; avec plaisir ou déplaisir, cela ne regarde que ma conscience. »
Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison ; mais, au point de vue de la loi, il n'avait pas tort⁸¹².

Ce poème semble déstabiliser une définition purement formelle de la poésie. En plus de ne pas avoir de forme poétique caractéristique, il ne semble pas suivre le « double pattern » théorisé par Bradford en ce que son sens, bien qu'allégorique, voire polémique suivant son interprétation, soit évident à la lecture et que le langage ne semble pas être central à cette réflexion⁸¹³. Faut-il alors chercher dans les romans de Castro des pieds, rimes et strophes, afin d'affirmer qu'ils sont poétiques ? Évidemment, on ne trouve pas de strophes dans ses récits, bien qu'on puisse toutefois repérer des phrases qui suivent un mètre poétique : « But I was proud and clung to poetry, not to the coat-tails of the *gendarmérie* » (GB 32). Cette phrase contient une rime interne avec césure à l'hémistiche, et forme deux pentamètres iambiques. Mais on ne peut pourtant pas juger de l'écriture de Castro pour ses manquements à une forme purement poétique. Puisque la poésie peut avoir des airs de prose, alors la prose peut très bien faire l'inverse. Et ce clin d'œil à un mètre maîtrisé nous rappelle que l'écriture de Castro reste consciente de ses propres fonctionnements, et que si sa forme est celle de la prose, ce n'est pas pour autant fait dans le but d'exclure toute poésie de ses qualités.

Une autre caractéristique notable concerne le statut du narrateur en poésie. Ce dernier n'est pas toujours aisément identifiable, et c'est souvent par extrapolation avec les détails contenus dans le poème – voire même en utilisant la biographie du poète – que l'on arrive à définir si le narrateur est un homme ou une femme, ainsi que ses autres caractéristiques⁸¹⁴. Il nous semble pertinent de faire un parallèle entre cette caractéristique de la poésie et le caractère évasif des instances narratives des quatre romans étudiés. En effet, le mélange des voix fait écho à l'incertitude de savoir « qui parle », rendant la lecture plus difficile.

Cette difficulté de compréhension du texte se retrouve aussi dans l'élément majeur qui perturbe la lecture : la désorganisation des règles de grammaire et de syntaxe. La phrase classique se compose d'un sujet, un verbe et souvent de compléments (qui peuvent être objets ou circonstanciels). Ne pas suivre cette organisation relève du langage poétique puisque la facilité de transmission d'un message clair (que ces règles assurent) n'est plus un critère qui

⁸¹² Charles Baudelaire. *Le Spleen...* Op. cit., p. 184.

⁸¹³ En dehors du jeu sur la notion de droit et de bon sens.

⁸¹⁴ Richard Bradford montre comment ce problème se pose à travers différents exemples. Voir : Richard Bradford. *Poetry...* Op. cit., pp. 18-19.

prime. Le « double pattern » a alors tout lieu de fonctionner. Prenons un extrait d'*After China* :

his heart stopping *in this feverish intercourse, in this her deep night*, and was finally borne away by her memory of a spring flood, downriver to a dawn of angelic choirs... and while he died, she lived on in her multiplicity and her voices called to him, though he was beyond listening (AC 139 ; nous soulignons).

Rappelons, très brièvement et sans rendre justice à sa portée philosophique, que ce passage est la fin de l'une des histoires que You raconte à l'écrivaine : celle d'un papillon nommé Chuang-tzu qui se pense philosophe et, entrant dans une serre à nénuphars, essaie d'éduquer les nénuphars qu'il y rencontre. Son entreprise échoue et il finit par s'éteindre au cœur d'un nénuphar. Le passage mis en avant montre comment la syntaxe est perturbée dans cet extrait : « *in this her deep night* » ne semble pas avoir de signification sens. On devine que le déictique « *her* » renvoie à la fleur, personnifiée, mais cette structure semble agrammaticale⁸¹⁵. « *in this deep night* » ou « *in her deep night* » correspondraient au choix de traduction fait par Isabelle Lee « au cœur de sa nuit profonde »⁸¹⁶, mais ne rend pas compte de ce conglomérat de démonstratifs. Cet emploi inhabituel de la grammaire crée une réaction de non-familiarité qui attire l'attention du lecteur sur sa propre capacité à comprendre ces mots – ce qui illustre alors le « double pattern ». Le langage se pare d'une dimension poétique qui ajoute une ouverture interprétative à cette fable. Que représente le papillon philosophe ? L'est-il d'ailleurs réellement ou n'essaie-t-il pas d'imposer ses connaissances aux autres ? Son modèle de fonctionnement rappelle l'aversion de l'unité comme réduisant à l'identique qui est développée tout au long des romans, y préférant une multiplicité au sein d'une unité élargie. Auquel cas, la conclusion de cette histoire serait que la « Nature » reprend ses droits, et que ce papillon n'était finalement pas assez philosophe pour s'ouvrir à la différence et accepter de changer son modèle de pensée. Notre interprétation pourrait être débattue, puisque finalement le principe de l'ouverture du sens est de laisser libre cours à l'imagination. Cet exemple sert avant tout à illustrer comment la grammaire peut être bouleversée, et le langage signale lui-même ses écarts afin de baliser un niveau de sens additionnel à décrypter.

Relever toutes les manipulations langagières exercées dans ces quatre romans s'avère impossible tant Brian Castro transgresse régulièrement les règles syntaxiques. Il nous semble

⁸¹⁵ Le problème du renvoi des déictiques se retrouvent très souvent en poésie, puisque le poème commence souvent dans le vif du sujet sans introduction préalable, et les déictiques employés nécessitent une interprétation *a posteriori* une fois le poème intégralement décrypté.

⁸¹⁶ Brian Castro. *L'Architecte... Op. cit.*, p. 193.

intéressant d'ajouter un dernier élément à ces transgressions avant de continuer notre analyse des aspects poétiques de sa prose. Nous avons établi que les romans de Castro étaient autoréflexifs, ce qui ajoute un niveau supplémentaire de lecture de ses textes. Concernant l'emploi des déictiques non référencés, on peut citer un autre exemple afin de montrer comment ce système de balisage perdu peut amener à d'autres conclusions qu'une réflexion philosophique : « Those girls who come to my library to feel my priceless parchments...they all want fame by palpating *it*. Sometimes I make them wear surgeons' gloves » (*GB* 253 ; nous soulignons). Dans ce cas, le déictique « *it* » semble sans référent. Il est possible de l'identifier à des pulsions sexuelles liées au délire de Norman. Le segment « seduce the anonymous from its shell » (*GB* 253) pourrait d'ailleurs le confirmer en dirigeant l'interprétation vers une connotation sexuelle, mais même ce segment ne semble pas très clair, et laisse le lecteur perplexe. Le résultat est intrigant : nous sommes en présence d'une phrase qui contient un sens, bien qu'il ne soit pas explicité, et qui force le lecteur à penser à ses éventuelles significations dont l'une est ouvertement sexuelle. Le narrateur joue avec son lecteur, manipulant sa capacité à associer les mots à des contextes. Ce principe se retrouve d'ailleurs dans l'emploi de la métaphore, autre élément pouvant conférer un caractère poétique au langage.

La métaphore est définie comme un « procédé de langage qui consiste dans un transfert de sens (terme concret dans un contexte abstrait) par substitution analogique »⁸¹⁷. Figure rhétorique de comparaison, elle ne se base pas sur une simple analogie entre le comparé et le comparant, mais dissimule le lien au signifiant de départ, ce qui laisse libre court à une interprétation normalement guidée par un contexte et un cotexte⁸¹⁸. Dans le langage de tous les jours, la métaphore, bien que peu usitée, pose rarement problème en termes de compréhension car le contexte est facilement repérable pour le destinataire, ce qui n'est pas forcément le cas en poésie :

In poems, however, this relation between ground, tenor and vehicle is often reversed. It is the language of the poem, as much as the reader's a priori knowledge, which creates its perceived situations and context. It constructs its own

⁸¹⁷ *Le Robert de la langue française*. Paris : Le Robert, 1985, p. 408.

⁸¹⁸ Le fonctionnement de la métaphore en termes de « thème » (*tenor*) et de « phore » (*vehicle*) a été théorisé par I. A. Richards dans *The Philosophy of Rhetoric*. London: Oxford University Press, 1936. Richard Bradford rappelle que le troisième élément à prendre en compte dans le fonctionnement de la métaphore, le contexte (« *ground* »), a été théorisé par G. N. Leech. *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Longman, 1969, p. 151. Richard Bradford. *Stylistics*. 1997. London, New York: Routledge, 2006, p. 24.

ground, and metaphor becomes less a departure from contextual terms and conditions and more a device that appropriates and even establishes them⁸¹⁹.

Ce qui différencierait la métaphore poétique d'une métaphore employée dans un contexte courant serait le fait que le contexte ne soit pas spécifié, mais demande au lecteur d'employer ses propres références en fonction du langage employé. Cette non-référentialité contextuelle peut amener des écarts entre le contexte d'origine pensé pour que la métaphore fonctionne et celui où la réception a lieu, décalage qui peut créer une situation d'incompréhension. La métaphore poétique est donc une signification en devenir. Elle est visualisée de diverses façons, et c'est le processus de visualisation qui prend le dessus sur la compréhension :

Du sens, subsiste seulement de quoi diriger les lignes de fuite. Il n'y a plus désignation de quelque chose d'après un sens propre, ni assignation de métaphores d'après un sens figuré. Mais la chose *comme* les images ne forment plus qu'une séquence d'états intensifs, une échelle ou un circuit d'intensités pures qu'on peut parcourir dans un sens ou dans l'autre, de haut en bas ou de bas en haut. L'image est ce parcours même, elle est devenue devenir⁸²⁰.

Deleuze et Guattari expliquent que le mot perd son unité sémantique afin de laisser place à des possibilités d'images infinies ; le mot n'a plus une signification mais devient processus de formation de sens. Employer des métaphores permet ainsi de « [f]aire vibrer des séquences, ouvrir le mot sur des intensités intérieures inouïes, bref un usage intensif assignifiant de la langue »⁸²¹. C'est cette intensité langagière, cet aspect « assignifiant » qui est recherché dans l'écriture de Castro dans le but de dépasser les limites significatives des mots. Il emprunte la figure de la métaphore à la poésie, et l'emploie non pas sous sa forme commune, mais bel et bien afin de se défaire du contexte de compréhension et s'approcher de l'« assignification ».

Les métaphores et les images sont employées de diverses manières dans ces quatre romans. Certaines sont explicites et font alors partie des métaphores courantes, comme c'est le cas du fruit défendu du jardin de l'empereur, cette prune qui s'agrémente d'une connotation sexuelle et devient la métaphore de l'interdit sexuel (AC 102). D'ailleurs, si l'on revient sur l'interprétation métafictionnelle de l'architecte en tant qu'écrivain, nous pouvons relire le roman *After China* comme une métaphore filée. Des indices parsemés au gré des pages peuvent être réinterprétés sous un nouveau prisme : l'emprisonnement en Chine de You est peut-être lié à ses écrits – l'aveu écrit qui lui est demandé prenant alors tout son sens ; son exil

⁸¹⁹ Richard Bradford. *Poetry... Op. cit.*, p. 13.

⁸²⁰ Gilles Deleuze, et Félix Guattari. *Kafka... Op. cit.*, pp. 39-40.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 41.

aux États-Unis lui permet de réapprendre à écrire, certainement à cause du changement de langue et de culture littéraire (« I studied architecture all over again » [AC 103]). L'intégralité du roman pourrait être approchée sous cet angle, réinterprétant alors les différentes informations comme des métaphores renvoyant à l'écriture. D'autres encore restent obscures, à tel point que le lecteur peut se demander s'il y a réellement un sens caché à déceler dans les tableaux proposés. Prenons par exemple cet épisode concernant l'enfance de You : « He brought a clove of garlic. He planted it but nothing came up. [...] He had it sideways. Nothing would grow planted sideways. At recess he ate it » (AC 56). Que doit-on comprendre de cet extrait ? Y-a-t-il, comme c'est souvent le cas dans les nombreux passages cryptiques qui parsèment les quatre romans, un sens caché à retrouver ? L'ail est-il une métaphore renvoyant à quelque chose de spécifique ? Il semblerait que le contexte ne soit pas assez précis pour que le lecteur puisse remonter au comparé, et on voit ici comment une métaphore peut devenir « assignifiante ».

Ainsi, employer des métaphores poétiques crée l'ouverture de l'interprétation chez le lecteur, une interprétation qui peut être trop ouverte pour avoir un sens. La métaphore synthétise toute la difficulté d'ouvrir l'espace à une appréhension libre tout en gardant une maîtrise sur la transmission d'un sens. Emprunter à la poésie permet dès lors à la prose d'avoir un rapport au langage plus complexe :

The relation between the images and references of the poem effectively overrule our habitual modes of thinking. [...] Poems, rather than defer to the terms and conditions of the familiar world, tend to create their own worlds, in which connections and associations are formed in the mind of the poet. [...] The poem appropriates ordinary and familiar images and creates relationships between them that are disorderly, subversive of our conventional expectations of how language mediates the world⁸²².

Ainsi dépassés, nos modes de penser sont amenés à créer de nouvelles connexions entre les mots et les idées ou les images.

De la sorte, le langage devient poétique, ne demandant plus réellement au lecteur de comprendre, mais simplement de réaliser l'écart entre les mots et le sens qu'ils ne transmettent pas. On peut ainsi voir de nombreux passages dont la poésie inhérente « parle » au lecteur, mais ne délivre pas un sens évident et univoque : « Poetry [...] permits [...] to set up a tension between the regulated function of language as a channel for information and its

⁸²² Richard Bradford. *Poetry... Op. cit.*, pp. 5-6.

curious potential to defy the rational and the orderly »⁸²³. Pour continuer avec *After China*, les exemples de passages qui semblent décousus abondent. Citons par exemple cet extrait :

She ate almost nothing. It was her disinterest which drew him from the solemnity of the fish, from the momentous ticking of the clock, from the constant anxiety he felt about these blue skies, the silence and the immensity of expectation. He felt a kind of fear for her but he didn't know what to say. If you didn't eat, he was thinking, you were very far from home (AC 39).

Le lien entre tous ces éléments semble des plus abstraits. La réflexion est confuse, et le lecteur fait l'expérience du « double pattern » : chaque clause apporte une signification, mais le tout mis bout à bout reste évasif. La poésie envahit la prose, ce qui confère un caractère poétique à de nombreux épisodes :

Nightwork is writing. Nightwork is pure joy, when the bursh sweeps into ideogram and the character discovers that its being is as fragile as tissue and as perfect and eternal as a vein of jade. Look how the ink finds its flight, its departure from meaning in the whiskers of the Dragon and the flames of the Pheonix (AC 97).

Le poétique peut aussi se transformer en caractère onirique, comme c'est le cas de ce passage où Swan erre dans une forêt :

She didn't want to walk further beyond. She stepped off the path and sat beneath one of the birch trees. The ground was brittle with bark and leaves. She saw, out of the womb of time, the massacre of millions. She could hear the whirring of the projector at the back of the cinema. She saw a lyrebird strutting across the path, mimicking something. Its eyes were large. It was watching her. You watch me, she said, yet you flee from me. The million dead are watching her without mirror eyes, blank, dull, whole continents away from these golden leaves. She looked back with love, but they fled from her. How she wanted to be seen swaying for them! She rocked to and fro, her back to the trunk as it bent with the wind. How she wanted to draw them back, those cold-black eyes, back to her life to make them glitter! Life and light. And yet they sank from her wild eyes which saw too much beyond (GB 128).

Cet extrait a de quoi laisser le lecteur perplexe : avons-nous affaire à une vision ? une hallucination ? est-ce une métaphore ? et si oui, à quoi renvoie-t-elle ? Swan est-elle en train de rêver ? Sans réellement appréhender la teneur complète de cette scène, le lecteur ne peut manquer la poésie et la beauté qui s'en dégage, mais qui peut toutefois créer un sentiment d'étrangeté. Les mots sont ici reliés de manière inhabituelle et l'image qui en découle crée l'indétermination.

⁸²³ Richard Bradford. *Poetry... Op. cit.*, p. 41.

L'emploi de phrases cryptiques peut, une fois encore, nous ramener à la tradition orientale du kôan. Ces phrases courtes proposées aux méditants afin d'aider à se détacher du sens pour accepter la non-compréhension semblent parfois être ce que recherche Castro dans son emploi de la poésie. Ainsi, la dernière phrase de cet extrait illustre, par exemple, le caractère inexplicable d'une telle conclusion :

Running home one day I found my mother on the stoop with a baby, all bloodied, cord still attached. Just get the kitchen knife, she said. I saddled up and rode to Ringwood for a doctor. That took about two hours one way. Another two to find a doctor who was sober enough to ride back with me. A week later the baby died and my mother was never the same again. She had no energy for anything anymore and sat around a lot sighing. The jam pots filled with ants (*GB* 25).

Le koan⁸²⁴ est une image visuelle et sonore qui garde son sens évasif et ne délivre son sens qu'aux éveillés. On peut ainsi trouver de nombreux exemples de ces courtes phrases énigmatiques dans les romans de Castro : « Listen to the petals. The petals of the jasmine flower are falling » (*BP* 2). Celle-ci est d'ailleurs signalée comme telle puisque c'est un poète (le père de Shan) qui l'énonce. La poésie semblerait servir à s'approcher d'une forme d'état d'épiphanie, permettant de dépasser les limites de la pensée langagière. Finissons sur ce passage alliant poésie et réflexion :

then drinking in the colours he would have felt comforted by the long, wide, iridescent stream, by the two dolphins breaking the surface at unexpected intervals and by the way the world had metamorphosed, had become small almost surreptitiously, in that brief, inconceivable moment of reflection (*AC* 144).

⁸²⁴ Nous reviendrons sur l'emploi du kôan à la fin de cette partie pour en montrer toute la portée dans la pensée de l'esthétique de Brian Castro.

B. Greffe artistique : les arts visuels et sonores, ou l'art de se taire

Nous avons établi en quoi le langage se drapait de poésie afin d'élargir sa portée sémantique. Ce travail ne s'arrête pas là, et c'est à une véritable greffe artistique que s'emploient ces romans. Observons comment la peinture et la musique sont intégrés à la prose poétique de Castro.

Peinture

He sees that his writing is taking on the shape of a painting.

Brian Castro (AC 99).

Tout comme le poème, la poésie chinoise et le kôan sont des structures visuelles : « La poésie est une manière particulière de penser, à savoir une pensée par images »⁸²⁵. Bien que n'empruntant pas l'aspect visuel, presque physique, du poème dans ses romans, Castro y inscrit tout de même l'importance de l'image, et plus précisément de la peinture. Ce procédé lui permet d'ajouter une fois encore une dimension supplémentaire au langage. Enjolivés par la peinture, voilà les mots parés de leurs plus beaux atours, portant de nouveaux masques hauts en couleur.

Bradford compare la poésie à la peinture afin de montrer en quoi la poésie est liée aux mots de manière intrinsèque, alors que la peinture peut s'en détacher et créer des formes totalement nouvelles, et par conséquent de nouvelles approches de la réalité :

In the visual arts, the relationship between the medium and the object, and by object we effectively mean reality, is infinitely flexible. [...] However, even though the relationship between the constituent parts of the piece creates a sense of opacity and confusion, the fact that poetry draws exclusively upon language for its components means that verse can never obtain a level of abstraction or incomprehensibility comparable with Pollock. Its fundamental indivisible building blocks are words and however haphazardly one assembles a string of individual words, they will interact to create broader strands of meaning, albeit sometimes

⁸²⁵ Viktor Chklovski. « L'art comme procédé ». *Théorie de la littérature : Textes des Formalistes russes*. Tzvetan Todorov, ed. 1965. Paris : Éditions du Seuil, 2001, p. 75.

unorthodox and semicoherent. Painting can make worlds of its own, revise and refresh its own conventions of design and signification⁸²⁶.

Le lien entre écriture et peinture n'est pas une innovation propre à Castro. En effet, ces deux arts cohabitent depuis des siècles, et les écrivains Modernistes illustrent comment l'impressionnisme et le symbolisme peuvent être adaptés au roman.

Nous avons déjà vu comment l'esthétique de Castro emprunte à l'impressionnisme afin d'appeler aux sens des lecteurs. Ce courant pictural se retrouve également au niveau de la construction narrative, comme le souligne la critique Ingrid Wassenar à propos de *The Bath Fugues*, mais reste applicable aux trois autres romans : « As in Faulkner's *Absolom, Absolom!* or in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*, a gradual accumulation of brushstrokes reveals a whole tragic, beautiful picture »⁸²⁷. Le récit se transforme dès lors en touches de couleur ajoutées au fur et à mesure afin de former la toile complète de l'histoire, que le lecteur/récepteur contemple dans son intégralité une fois terminée. Cette technique narrative est la même que celle décrite par Barthes dans *S/Z* à propos de la nouvelle « Sarrasine » : « la technique narrative est impressionniste : elle divise le signifiant en particules de matière verbale dont seule la concrétion fait sens : elle joue de la distribution d'un discontinu »⁸²⁸. Le discontinu devient tout, une fois l'exercice des sens terminé.

Les pages des quatre romans abritent des scènes riches en expériences visuelles. Souvent associées à l'esthétisme, c'est d'abord autour de portraits de femmes que l'on peut observer la formation d'un tableau expressif. Nous avons déjà expliqué que Mary est une apparition préraphaélite. La précision « a Pre-Raphaelite woman » (BP 84) n'aurait pas été nécessaire puisque Mary se tient « immobile » telle un portrait, et sa chevelure incarne la délicatesse des nuances colorimétriques propres à ce mouvement artistique, rappelant les tableaux de Dante Gabriel Rossetti⁸²⁹. On trouve aussi un autre renvoi aux préraphaélites dans la description de l'écrivaine, qui, flottant sur les eaux, invoque *Ophélie* de Sir John Everett Millais (1852)⁸³⁰ : « all I could think of was the red-haired writer, skulling between waves, her arms writing in water, her swirling strokes marking out ideograms » (AC 36).

⁸²⁶ Richard Bradford. *Poetry... Op. cit.*, p. 31.

⁸²⁷ Ingrid Wassenar. « Toccata and Fugue in a Postmodern Key ». *The Australian* 20 August 2005: n. pag.

⁸²⁸ Roland Barthes. *S/Z. Op. cit.*, p. 29.

⁸²⁹ Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) est un peintre, poète et écrivain britannique d'origine italienne, qui a participé à la fondation du mouvement préraphaélite en 1848.

⁸³⁰ Sir Edward Millais. *Ophelia*. 1852. Oil on canvas, Tate Britain, London.

C'est donc souvent au sein des descriptions que le caractère visuel des scènes se rapproche de la peinture. D'ailleurs, Roland Barthes explique que la description littéraire est acte de peinture :

Toute description littéraire est une *vue*. [...] Pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le « réel » en objet peint (encadré) ; après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture ; en un mot : le dé-peindre [...]. Ainsi le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel : ce fameux réel [...] est *remis plus loin*, différé, ou du moins saisi à travers la gangue picturale dont on l'enduit avant de le soumettre à la parole⁸³¹.

La figure de style permettant de créer cet effet est l'hypotypose. Eco la définit comme étant la « figure par laquelle on représente ou on évoque des expériences visuelles au moyen de procédés verbaux »⁸³². Il en liste par ailleurs un certain nombre, dont la « dénotation », la « description minutieuse », l'« énumération », l'« accumulation », et la « description avec renvoi à des expériences personnelles du destinataire »⁸³³. Chacune demande au lecteur d'imaginer ce que le texte essaie de transmettre de manière plus ou moins explicite. Le texte doit d'ailleurs savamment penser son mode descriptif afin de laisser la place au lecteur d'imaginer et lui donner envie d'occuper cette place. À propos des détails fournis par l'hypotypose, Eco explique qu'il doit y en avoir « [a]ssez pour encourager le destinataire à se construire une image, mais pas trop, parce que, en ce cas, l'image serait inconstructible. Autrement dit, l'hypotypose, plus que faire voir, doit donner envie de voir »⁸³⁴. Il conclut d'ailleurs que :

L'hypotypose serait donc (entre autres, en tant que figure de pensée qui, comme l'ironie et autres consœurs, requiert des stratégies textuelles complexes et ne peut jamais être exemplifiée par une citation rapide, une formule) un phénomène sémantico-pragmatique, exemple principale de coopération interprétative. Non tant représentation, mais plutôt technique pour susciter l'effort de composer une représentation visuelle (de la part du lecteur). [...] Le maximum que les mots puissent faire (parce qu'ils produisent des effets passionnels), c'est de nous induire à imaginer.

L'hypotypose utilise les mots pour solliciter le destinataire afin qu'il construise une représentation visuelle⁸³⁵.

⁸³¹ Roland Barthes. *S/Z. Op. cit.*, pp. 61-62.

⁸³² Umberto Eco. *De la littérature. Op. cit.*, p. 229.

⁸³³ *Ibid.*, pp. 239-246.

⁸³⁴ *Ibid.*, pp. 239-240.

⁸³⁵ *Ibid.*, pp. 252-253.

Il faut rester conscient que la description peut prendre une variété de formes qui demande au lecteur de s'adapter à celles-ci et de faire part d'une volonté de création visuelle. Les mots deviennent les touches de couleurs que le lecteur doit observer avec un certain recul afin d'en percevoir l'intégralité picturale.

Observons deux exemples de ces descriptions instillant la peinture au sein de la prose, et, à défaut d'en définir des lois, cherchons à y trouver des indices d'une malléabilité artistique. Cette première description permet de dresser un tableau par touches d'informations :

In the East Wing of his house I used to watch the red glow go down behind him and hear the tiny bell in the tower of the Stella Maris convent pealing five times from a distant hill. I would sip a martini and look up at the regularly departing jets etching contrails into a deeper blue. The moment was significant; the gathering of clouds threw up a tableau: a scene at Gethsemane; a soaring crucifix (*BF* 10).

Ce tableau est celui d'un épisode au premier abord anodin où deux hommes, Jason et Walter, boivent un verre en fin de journée. La qualité visuelle de la scène permet de situer les deux personnages, leur position, ainsi que le décor autour d'eux. Pourtant cette scène se termine sur l'évocation d'une autre scène, créant un pont vers l'épisode au jardin de Gethsémané où Jésus pria avec ses apôtres avant la crucifixion. Cette dernière touche évoque dès lors plusieurs interprétations, dont l'une d'entre elles serait la trahison – et nous savons que Jason a le sentiment que Walter l'a trahi en s'appropriant la vie de Camilo Conceição, et inversement que Jason a pris les devants en dénonçant l'éventuelle fraude de Walter. Ce passage prend alors une double dimension, créant un tableau au sein d'un tableau, permettant au lecteur d'y projeter ses capacités à imaginer – mettre en image – mais aussi concevoir et inventer.

Un dernier exemple montre à quel point dépeindre permet d'apporter une dimension créative supplémentaire au langage, ouvrant ainsi à la réflexion :

But now this bluish morning. A hazy horizon. Something wrong when there was not a single person in sight. Warm already, full of seaweed smells; the raw and the cooked. I had my Italian sandals around my neck; I wear white flannels rolled. Fine, clean sand squeezes between my toes, cold, hard-packed; softer pockets further up on the small dunes, still cool beneath. Everything groomed by a small tractor which trawls up and down at dawn and sunset. No glass bottles, no trash. The oncoming heat bears with it an anxiety that the day is already lost. Prickles of shells, squeak of soles. Sea pineapples bowl up and back, frothing and rippling (*BF* 262).

Cette description est très visuelle, bien que faisant aussi appel à d'autres sens. Le lecteur voit

se dresser devant ses yeux un paysage de bord de mer, qui pourrait paraître serein si une phrase ne venait pas s'insérer au milieu de cette marine : « *an anxiety that the day is already lost* ». L'usage de la visualisation complète les mots en leur conférant une dimension supplémentaire, ce qui amène le lecteur à la contemplation – pas seulement observation mais réflexion. Une fois encore, la peinture devient moyen de méditation, tout comme l'art de la calligraphie : « I was able to visualize the private and secret meditations behind each stroke of the calligraphy » (BP 80).

Peinture et écriture vont donc de pair et se complètent dans l'entreprise réflexive de Castro. Dans sa démonstration du rapport étroit qui unit ces deux arts, Barthes se questionne d'ailleurs sur la pertinence de maintenir deux catégories dissociées : « à quoi bon les tenir plus longtemps pour des objets à la fois solidaires et séparés, en un mot : *classés* ? Pourquoi ne pas annuler leur différence (purement substantielle) ? Pourquoi ne pas renoncer à la pluralité des arts, pour mieux affirmer celle des “textes” ? »⁸³⁶. Unir peinture et littérature semble faire partie de l'esthétique de Castro, s'inscrivant une fois encore dans une tradition artistique globale, où les catégories n'auraient plus cours. Cette tentative se retrouve dans la tradition chinoise où certains poètes brisent cette limite, peut-être aussi grâce à la matérialité des idéogrammes chinois. André Lévy cite par exemple le cas de l'artiste Wang Wei : « Les poèmes de Wang Wei, dit-on, sont des paysages et ses peintures des poèmes »⁸³⁷.

Ajouter au langage une dimension visuelle devient donc nécessaire afin de briser les limites du langage. La peinture et la littérature se nourrissent aussi dans un échange constant, montrant que ces deux arts se complètent plutôt que ne s'opposent. Cette complémentarité se s'applique aussi à un autre art : la musique.

⁸³⁶ Roland Barthes. *S/Z. Op. cit.*, pp. 61-62.

⁸³⁷ André Lévy. *La Littérature... Op. cit.*, p. 67.

Musique

La musique possède cette insigne vertu de donner forme communicable à ce qui en chacun excède les voies ordinaires de l'échange.

Laurent Mattuissi, *Fictions de l'ipséité*⁸³⁸.

Nous avons déjà cité l'artiste Wang Wei⁸³⁹. Poète et peintre, il était aussi musicien, incarnant l'association de ces trois arts en un seul esprit. Citons cette légende extraite des *Purana* – textes anciens contenant des légendes symboliques indiennes – qui illustre les caractères complémentaires de l'écriture et de la musique :

« Les dieux étaient devenus querelleurs, et Vac, la Parole sacrée, avait cherché refuge dans l'eau. Les dieux la réclamèrent et les eaux de la mer la leur restituèrent. Alors la Parole sacrée, fuyant les eaux, chercha refuge dans la forêt. À nouveau les dieux la réclamèrent, mais les arbres refusèrent de la leur rendre. Au lieu de cela, ils en firent don à l'humanité sous la forme d'instruments taillés dans le bois et qui chantent : le tambour, le luth, la flûte, le calame... », c'est-à-dire les instruments de musique et la plume de l'écrivain⁸⁴⁰.

Notre analyse précédente de la présence de la poésie dans la prose de Castro a mis en avant divers aspects permettant de relier ces deux pratiques. Nous avons ainsi analysé comment les répétitions et les associations de sons se mettaient au service d'une musicalité du texte, créant un tissu sonore qui confère une dimension musicale à la fugue structurelle et thématique. Nous pourrions d'ailleurs relever la présence d'un autre genre musical dans les écrits de Castro : le jazz. Ce dernier⁸⁴¹ est issu du métissage entre « des cultures musicales africaines et européennes »⁸⁴². Ce style musical allie différentes caractéristiques assez complexes, dont nous ne citerons que les éléments les plus pertinents pour notre analyse. La musique jazz allie le « swing » (une forme de division du temps donnant un rythme entraînant basé sur des accentuations de certains temps), les syncopes et contretemps, l'improvisation, une variété de voix musicales qui interagissent entre elles, ainsi que des emprunts à divers tons et modes⁸⁴³.

⁸³⁸ Laurent Mattuissi. *Fictions... Op. cit.*, pp. 307-308.

⁸³⁹ Wang Wei a vécu sous la dynastie Tang (701-761).

⁸⁴⁰ Gita Mehta. « La forêt, creuset d'une civilisation ». *Résurgence*. 168 (1995). Cité dans : Jean-Marie Pelt. *Nature et spiritualité*. Paris : Fayard, 2008, p. 53.

⁸⁴¹ Le lien à cette musique est suggéré dans *The Garden Book* à travers le personnage de Jasper, dont les initiales forment « JAZ » : « obviously about to write jazz, but uncannily had spelt out my initials just before the crash » (*GB* 181).

⁸⁴² *Le Robert de la langue française*, T. V. Paris : Le Robert, 1985, p. 801.

⁸⁴³ Pour plus de détails, voir Lucien Malson, et Christian Bellest. *Le Jazz*. 1987. Paris : Presses Universitaires de

Ces caractéristiques ne sont pas sans rappeler les techniques poétiques employées par Castro. L'aspect décousu et malmené de la linéarité rappelle celui de cette musique, où les emprunts et les jeux entre les voix ne peuvent que faire penser à la narration de nos quatre romans.

Dès lors, le roman se fait protéiforme, empruntant à d'autres sources artistiques afin de dépasser sa propre condition textuelle, utilisant un nouvel art sur lequel la poésie trouve son fondement : la musique. D'ailleurs, sans sonorité ni rythme, le langage, et particulièrement la poésie, ne pourraient être. La ponctuation est l'un des éléments fondamentaux qui permettent la création d'une rythmique, rappelant le phrasé musical. Certaines transgressions confèrent aux phrases un caractère inhabituel qui met en avant la textualité des mots : « In poetry, apparent hesitations or disturbances of syntax are a function of the carefully planned, integrated structure of the text »⁸⁴⁴. Il semblerait que cela soit aussi le cas dans l'écriture de Castro, où la ponctuation se met au service d'une rythmique musicale. La tension se transcrit par exemple dans *After China* lorsque You enfant se retrouve pris au piège dans un incendie :

a sheet of flame [...] arced from one side of the roof to the other and was suspended for a moment and then the cornices seemed to ignite and flamed hung bluish from them and people were screaming and it took him a while to realize that maybe lightning had struck something or that there was an electrical short-circuit and that the whole of the upper storey was on fire, probably because of the kerosene which everyone stored and which, his father had said, made the building into a time-bomb. He ran back inside but suddenly something came through the ceiling and he found that his room was on fire too and he couldn't breathe because thick smoke rushed in like steam short from a train. His face seared, he retreated to the back verandah and wormed his way through the balustrade and he could hear screaming now that the rain had helped him breathe a little and people downstairs were telling him to jump, waving at him and for a moment he thought: They are telling me to die. [...] Something hit him in the back then and he let go of the pillar and fell and the canvas awning his father had erected years before held for a moment and then tore through and he fell onto a table and friendly arms were holding him and helping him and someone was pouring water onto his back (AC 33).

La ponctuation cède la place à de longues phrases constituées de segments juxtaposés par des « and », et les quelques point et virgules qui interviennent créent des espaces de respiration dans la fumée qui oppresse cette scène d'urgence. Inversement, une accumulation de virgules et de phrases averbales coupées par des points finaux crée la sensation d'oppression que ressent You enfant face à sa terreur d'aller à l'école :

France, 2001.

⁸⁴⁴ Richard Bradford. *Poetry... Op. cit.*, p. 16.

His old fear, getting on the bus, getting off the bus. School like a jail, had been a jail during the war. Getting there a major assault on the heart each morning at six [...]. Each morning the smells of sleepless nights, wet clothes, foul breaths, fried batter and congee and each morning the view of the grey sky and roofs [...]. Then the school roof. Quick exit. Shoving between bodies. Somebody pinches him, hard, under his arm. The first lesson: the lecture on the pillars of society. Uprightness. The Party. Singing “Helmsman in a Sea Voyage” (AC 68-69).

Le seul verbe au présent⁸⁴⁵, « pinches », intervient afin de souligner la douleur physique de cette attaque sur sa personne, le réveil qui ramène au présent et fait sortir de la routine. Tout comme la valse des souvenirs de son père analysée précédemment, cet extrait ressemble lui aussi à une musique du passé. C’est encore la scène d’inondation de l’hôtel qui met en avant l’emploi de la ponctuation afin d’ajouter une dimension palpable aux mots. De longues phrases ponctuées de virgules et de points de suspension forment un paragraphe d’une page (AC 135), qui s’étale jusqu’à la page suivante. Ce rythme des phrases crée un effet de ralenti qui permet de décrire la scène en détails – ici la description du propriétaire de l’hôtel au beau milieu du chaos général – jusqu’à ce que l’explosion, signalée par un court impératif à la forme exclamative, rétablisse le sentiment d’urgence de la scène en interrompant les points de suspension :

Out of this confusion a man descended, a man whom I immediately recognized as the owner, Fatty Yasuda, by his straight posture and dumpy black suit (now covered in plaster), by his dark and flabby jowls and his shattered glasses, by the sway he knew the way down almost unerringly, touching the light wood-panelling along the stairway with a gentle hand that left the vermilion imprint of a rose, a miraculous stigmata on the wallpaper, a hand that returned to tamp down the crimson kerchief in his breast pocket, all this *in slow motion*, a theatre of gesture, all become a matter of form...
Look out! I shouted, for another *explosion*, some way off, had sent its shock-wave through the foyer and lifted Yasuda’s wide tie over his face (AC 136; nous soulignons).

Bradford explique le fonctionnement de ce phénomène langagier : « [it corresponds to the] use of the tactile materiality of language to create a contrapuntal relation between the progress of [the] syntax and a fabric of pauses and hesitations. [The writer] employs features of language that have no designated function outside poetry to create multiple layers of sense »⁸⁴⁶.

La musicalité est aussi conférée par l’utilisation de la sonorité des mots. Les

⁸⁴⁵ Le narrateur emploie quelques verbes au prétérit dans cet extrait afin de relier certains éléments à la narration, mais l’essentiel des formes verbales reste l’infinitif et le gérondif.

⁸⁴⁶ Richard Bradford. *Poetry... Op. cit.*, p. 35.

allitérations et assonances entrent en jeu dans la technique évocatrice de la prose poétique. Ainsi, le texte se fait partition où les notes se répètent, créant une atmosphère poétique qui renforce le sens véhiculé par les mots. Observons trois exemples représentatifs de ce phénomène. Dans ce premier extrait, l'humidité de la scène est transmise à travers les allitérations et assonances que forment les consonnes fricatives /s/ et /ʃ/:

When it was wet I sat snug in my rocking sedan chair and listened to the squelching steps of the coolies, the box emitting a not unpleasant perfumed mustiness in contrast to the humid air outside, the harsh wetness glistening on the long poles and bare, heaving torsos, redolent of sweat. Behind was the barrow, filled with bags of rice, squealing pigs and flapping ducks (*BP 2*).

Dans celui-ci, le phonème /f/ s'ajoute à ces deux sons sifflants. De plus, chaque phrase semble contenir sa propre allitération : /w/, /t/, /g/, /m/, /r/, /h/.

This is a cold, wet place in winter. It takes a few days for fallen tree trunks to be coated in spongy moss. My boots grow green mould. The mist doesn't lift until midday and by nightfall there is a swaying curtain of drizzle and the yellow stringybark are top-heavy, leaves sucking up water and you hear their branches crack and fall, the forest filled with the shrieking of parrots. Everything smells of rot. Sometimes the rain comes down fast and thick and the hail hits like white lead. My roof is a thatch of cabbage-tree fern. It leaks badly (*GB 14-15*).

Tous ces sons principaux sont non-voisés, c'est-à-dire sourds, ce qui renforce l'effet de sourdine qui étouffe ces deux scènes. Inversement, ce troisième exemple montre comment les sonorités renforcent le tumulte de la scène. Shan n'a pas d'accès visuel à la scène puisqu'il est dans les cales du bateau, et c'est alors à travers les sons qu'il fait l'expérience de la tempête :

Soon the moon disappeared behind a darker sky, which had been sliding like a black lid under it. The wind gusts increased and made the sails snap and ruffle, while the yards swung around and strained, the canvas luffing, whipping and bucking like the flanks of an angry dragon. Suddenly, there were shouts and clamouring on deck, and the ship began to yaw, wallowing in the bigger waves which I now imagined were beginning to break before reaching the stern. Then I heard the blasts of rain, splattering on the deck like rice being threshed on wooden boards. The men hung on to whatever was not rolling or sliding in the hold.” (*Bp 40*)

Ici, ce sont les phonèmes /b/ et /d/, sons voisés, qui s'ajoutent aux sifflements de la tempête, et renforcent le fracas du vent et des vagues sur le bateau. Les allitérations permettent d'appréhender le ressenti, et d'imaginer quasi physiquement ce que traversent les passagers.

Dès lors, jouer avec les sonorités ajoute une dimension sensorielle supplémentaire à ces passages.

La musique intrinsèque aux mots s'allie donc à la poésie du texte pour renforcer la transmission d'un message, non pas seulement formé par les mots mais par le ressenti. La musique a d'ailleurs le potentiel mécanique de ne pas passer par les mots pour créer un effet chez l'auditeur. Le son est en effet une vibration de l'air que le cerveau interprète comme un signal électrique avant de le transformer en mot s'il est parole, sinon il reste pure sensation. C'est d'ailleurs ce qui fascine Brian Castro dans la musique : la possibilité de faire fusionner l'outil et l'expression⁸⁴⁷. Il dit encore : « Music has that potential to bring you into another realm with a more direct emotional response. I find writing is like a window pane put up between you and it, whereas music goes straight to the soul where it takes root and fertilises the mind »⁸⁴⁸. Schopenhauer pensait que la musique était le seul art permettant une réelle contemplation⁸⁴⁹. Contrairement à la peinture ou à l'écriture, « [l]a musique n'est pas un art figuratif. Elle n'est pas liée – ou à la rigueur très vaguement – à des représentations, à des images, à des concepts. [...] Quel art pourrait en effet prétendre être plus approprié que celui de la forme évanescence et insaisissable pour capter sans l'enfermer ni le figer quelque chose du Soi ? »⁸⁵⁰. Art permettant de saisir la vie au sens large, la musique est donc pur ressenti affranchi de toute forme de barrière.

L'écriture et la musique cohabitent donc, cette dernière fournissant à la première la possibilité de dépasser les limites que sa nature même lui impose. Le propre de la musique est toutefois celui d'accepter en son sein son opposé et complément : le silence. Il convient à présent d'analyser en quoi le silence, couramment associé à la négation de la parole, permet en fait un retournement de paradigme et confère, inversement, un supplément de pouvoir expressif aux mots tus.

⁸⁴⁷ « That's why I am so interested in music. The arabesque is closest to what I feel in music. The closest to what I feel about art is in music, particularly Bach. His purity can be read in the form of the instrument. He is mathematical but wonderfully human at the same time, to merge expression and instrument ». Brian Castro, interviewé par Helen Daniel. « Outside the Prison of Logic ». *Island Magazine* 59 (Winter 1994): 26.

⁸⁴⁸ Michael Shmith. « Castro's Lament ». *The Age* 20 August 1994: 8.

⁸⁴⁹ Laurent Mattuissi précise à ce propos : « la leçon ultime que suggèrent les fictions de l'ipséité est que s'il n'est pas vain d'espérer trouver un remède aux angoisses humaines, il convient de le chercher dans l'art. Toutes les fictions de l'ipséité ne mènent pas à son terme l'invention de soi, certaines d'entre elles restent ouvertes, toutes ne s'accordent pas moins sur la prééminence de la fiction esthétique, qui est le lieu majeur de l'invention car elle est le cadre global à l'intérieur duquel d'autres voies peuvent être représentées et explorées. L'une d'elles méritait d'être réservée pour le développement ultime puisque, depuis Schopenhauer, elle occupe la première position dans la hiérarchie des arts : la musique ». Laurent Mattuissi. *Fictions... Op. cit.*, p. 300.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 301.

Silence

Ne rien dire, rien n'est à dire, rien n'est dicible.

Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*⁸⁵¹.

Les problèmes de communication mis en avant dans la sous-partie précédente amènent, de manière logique, vers la rupture de la communication et sa réduction au silence. Toutefois, le silence ne semble pas contenir de connotation négative dans les romans de Castro et se présente, à l'inverse, comme complément de la parole. Le silence est porteur de sens et permet d'approcher des signifiés que la parole ne peut pas transmettre. De nombreuses instances confirment que le silence – des personnages ou du texte – se pose comme moyen de contourner la parole tout en permettant de transmettre un message. C'est d'ailleurs dans la contemplation, souvent silencieuse, que l'on observe un tableau ou que l'on écoute de la musique. Nous citerons à titre d'exemple « silent tongues always the most eloquent » (*GB* 115), « When I observe, I am silent. When I speculate, I always say the wrong thing. I do not know how to fill the silence while waiting for fragments in the kaleidoscope to fall into place » (*BF* 295) ; ou encore, dans *Birds of Passage*, Seamus ne communique réellement qu'avec la seule personne qui n'utilise pas la parole : Anna (*BP* 27). De plus, il réapprend à communiquer – et par la même à se connecter au réel – dans le silence. Il finit d'ailleurs par s'exprimer à travers des sons, hors de toutes contraintes linguistiques qui l'obligeraient à prononcer des mots précis. Comme cette renaissance suit un moment épiphanique, tout porte à croire que ce silence est alors rattaché à un niveau de réalisation « supérieur ».

Le silence ouvre un espace d'écoute, propice à la compréhension et non pas la dissolution des pensées dans des mots limitants. Dans ces romans, de nombreux exemples font montre de temps d'écoute où les mots ne servent plus. Les narrateurs se posent très souvent en tant qu'observateurs des autres. Graves en fait l'expérience, optant pour le silence afin d'écouter les autres (« all that matters is my own silence. And then they will tell me everything » [*BF* 262]), tout comme Judith, dont c'est en partie le métier :

From my father I inherited the habit of never saying too much, thus cleansing words of their impurities. It's my soap. That is why I am a doctor and not a novelist. But that may be untruthful. I have a cast of characters, a plinth of notes, grammatical prosthetics made out of necessity: I tell some of my more hopeless

⁸⁵¹ Julia Kristeva. *Étrangers...* *Op. cit.*, 1998, p. 29.

cases, old men with fatal prostates, that the word “Viagra” did not possess magical powers, did not even have as much virtue as a good bath. Of course they keep asking for the former (*BF* 268).

Le rapport entre les mots, le silence et l’écoute est explicité dans cet extrait, où Judith montre que les mots sont propices aux manquements, aux ratés, alors que le silence, lui, évite tout contact avec les mots. D’ailleurs, Swan fait, elle aussi, l’expérience des limites langagières et opte pour le silence afin d’éviter de manipuler des outils pervers qui ne lui permettent pas de se faire réellement comprendre par les autres. Suite à l’extrait précédemment cité où les invités de Darcy conféraient un supplément d’exotisme à Swan, on peut lire : « Words corroded. Made you hope. She had nothing to say, though words ran riot inside her, requiring her to place them in a form so they belonged to others. It was all a brutish game; all that suffering. [...] She fell silent and had to force herself to speak to guests » (*GB* 305). Les seuls mots qui lui restent, forcés, servent à la communication sociale qui ne la touche pas et ne rend pas justice à ses propres ressentis. Les paroles proférées sont donc factices, et seul son silence est finalement éloquent.

Partie intégrante de la musique, en quelque sorte face cachée de la sonorité, il est ce qui permet au sens d’être : « Partout la musique organisée est traversée d’une ligne d’abolition, comme le langage sensé d’une ligne de fuite, pour libérer une matière vivante expressive qui parle pour elle-même et n’a plus besoin d’être formée »⁸⁵². Rapproché à la musique, le silence permet aux sons de devenir des véhicules d’émotions sans nécessiter la fixation d’un sens. Brian Castro confirme d’ailleurs cette intuition que le silence est aussi véhicule de signification :

(BC) I’m more interested in those novels of silence. Perhaps this is an eastern thing in me, that silences can also be read. In the long run, the writer or artist has to make himself or herself redundant to the work, in other words to erase oneself finally. Basically writing literature is something that isn’t given, it is withheld.
(HD) It’s moving across silences, gaps, the hiatus, that kind of writing?
(BC) Yes, wanting to be read is really wanting someone to come along and see the hidden references⁸⁵³.

Ces déclarations confirment que le silence contient une part de sens que le lecteur est appelé à décrypter afin de compléter le langage employé. Un dernier aspect nécessite d’être relevé dans cette interview : le rapport de Castro à l’approche du silence dans les cultures orientales

⁸⁵² Gilles Deleuze, et Félix Guattari. *Kafka... Op. cit.*, p. 38.

⁸⁵³ Brian Castro, interviewé par Helen Daniel. Helen Daniel. « Outside the Prison of Logic ». *Island Magazine* 59 (Winter 1994): 26.

– par opposition à l’Occident. Le silence, dans les cultures chinoise et japonaise par exemple, n’est pas vécu comme une aporie, mais au contraire comme renfermant une infinité de significations. On trouve une référence à cet aspect dans l’un des plus célèbres kôans : « Quand nous gardons le silence, nous sommes un ; quand nous parlons, nous sommes deux ». Ainsi, en plus de permettre de dépasser le caractère artificiel du langage, le silence permet aussi de dépasser les binarités en recherchant l’unité intrinsèque à chaque chose et à chacun.

Conclusion partielle

He knew it as only the dumb know. Not a single one of his myriad sensations ever submitted itself to the deformity of words. [...] [T]he baby day by day picked up a new word and thus removed sensation a little beyond reach.

Virginia Woolf, *Flush*⁸⁵⁴.

Les romans de Brian Castro arborent un langage qui permet à la fois de problématiser et de proposer des solutions aux difficultés de la communication langagière. Le dialogue s’établit difficilement entre les personnages, et le texte écrit, conscient de ses propres difficultés, soumet les lecteurs à une lecture active. Ces derniers doivent jongler avec un langage qui dévoile tout en cachant, qui dit tout en taisant, évitant par de nombreux subterfuges de se confiner aux seules limites des mots.

Sont alors empruntées des techniques propres à d’autres formes de création, à commencer par la poésie, dont le texte se pare régulièrement : « le poète crée un système linguistique qui n’est plus celui de la langue dans laquelle il s’exprime, mais qui n’est pas non plus celui d’une langue inexistante : il introduit des modules de désordre organisé à l’intérieur d’un système, pour en accroître la possibilité d’information »⁸⁵⁵. La poésie permet ainsi de déstabiliser les conventions linguistiques, soulignant le caractère artificiel de la structure langagière. Faire appel à un langage poétique permet, par conséquent, d’atteindre une plus grande liberté d’expression : « For both its creator and reader, the poem obtains the ultimate

⁸⁵⁴ Virginia Woolf. *Flush*. *Op. cit.*, p. 85.

⁸⁵⁵ Umberto Eco. *L’Œuvre ouverte*. *Op. cit.*, p. 88.

state of expressive freedom »⁸⁵⁶.

Dès lors, le langage se dilate et accueille d'autres arts, comme la peinture et la musique, afin de compenser les lacunes langagières par l'évocation de tableaux et de ressentis. Ne restant pas confinée dans des cloisons trop imperméables, une telle esthétique permet d'engager un processus de dialogue fécond entre les arts, renforçant la poétique de l'emprunt déjà précédemment employée à d'autres niveaux narratifs. Cette volonté d'un art global s'inscrit dans l'idéal romantique et, à défaut d'être infaillible, permet du moins de souligner la perméabilité inhérente des catégories.

Cette esthétique vise à dépasser les limitations du langage et à offrir une perception active et ouverte au lecteur, qui devient à son tour acteur de la création d'un sens. Lire se transforme en transcription personnelle du ressenti : « Le sens n'est plus à expliquer mais bien à vivre ; il s'agit d'en ressentir les effets »⁸⁵⁷.

Toutefois, cette liberté d'interprétation s'avère parfois déstabilisante pour le lecteur. Mettant en avant son statut de langage et ses propres mécanismes, cette auto-réflexivité entraîne une réflexion élargie sur le rôle du lecteur dans la création de ce sens. Les difficultés rencontrées soulèvent d'ailleurs un problème majeur : « it draws attention to the question of comprehension and whether understanding is essential to enjoyment »⁸⁵⁸. Penser le plaisir de la lecture amène notre travail sur la théorisation du plaisir de lecture et la jouissance barthésienne. Mais pour atteindre cette jouissance, le lecteur doit d'abord traverser une expérience de défamiliarisation que nous allons étudier à présent.

⁸⁵⁶ Richard Bradford. *Poetry... Op. cit.*, p. 45.

⁸⁵⁷ Wolfgang Iser. *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*. Trad. Evelyne Sznycer. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1976, p. 31.

⁸⁵⁸ Liam Davison. « Labyrinthine Life Cycles ». *The Australian* 27 June 2009: n. pag.

II. Une esthétique de la déstabilisation

J'atteins, pour ma part, une beauté d'un genre différent, je parviens à créer une harmonie à partir de discordances infinies, en faisant apparaître toutes les voies qu'emprunte l'esprit pour traverser le monde ; j'obtiens au bout du compte, une sorte d'ensemble fait de fragments frémissants ; voilà, à mon avis, ce qui semble être le processus normal ; l'envol de l'esprit⁸⁵⁹.

L'expérience de création de Virginia Woolf nous amène à penser celle de Castro dans des termes similaires. Ses récits fragmentés composent un tout harmonique. « L'envol de l'esprit » permet finalement la traversée des espaces, des frontières en tous genres – physiques, temporelles, nationales, génériques, langagières. La poétique de Castro a un effet de déstabilisation sur ces taxinomies à travers l'opération de l'écriture puis de la lecture. Cette instabilité opère grâce à la nécessité humaine de mettre en ordre les éléments afin de comprendre :

There is an intellectual function in us which demands unity, connection and intelligibility from any material, whether of perception or thought, that comes within its grasp ; and if, as a result of special circumstances, it is unable to establish a true connection, it does not hesitate to fabricate a false one⁸⁶⁰.

C'est dans l'écart entre ce besoin d'ordre et le désordre maîtrisé que peut agir une esthétique de la déstabilisation.

Nous observerons comment la dissémination du sens entraîne une perte de repères chez un lecteur qui se retrouve en position d'étranger face à un texte qui pourrait pourtant lui paraître familier. La défamiliarisation intervient alors, amenant le lecteur à poser un regard neuf sur des choses évidentes. La différence s'inscrit dans le langage, qui devient différence du sens, au sens derridien. Ce repoussement du sens permet de créer l'attente et le désir chez le lecteur, transformant ces romans en texte non pas seulement de plaisir, mais de jouissance au sens barthésien.

Après avoir présenté les effets qu'une telle esthétique a sur l'expérience de lecture, il conviendra de reprendre certains éléments laissés en suspens afin d'expliquer toute la portée de la manœuvre de déstabilisation engagée dans les romans de Castro. L'abolition de toute

⁸⁵⁹ Virginia Woolf. *Journal d'adolescence: 1897-1909*. Trad. Marie-Ange Dutartre. Poitiers : La Cosmopolite, Stock, 2008, p. 488.

⁸⁶⁰ Sigmund Freud. *Totem and Taboo*. Trad. James Strachey. 1950. London, New York: Routledge, 1999, p. 95.

forme de fixation du sens et d'origine permet de vider le centre de tout contenu afin d'ouvrir l'interprétation. Cette notion est centrale à la pensée orientale, qui s'intègre à la texture des romans de Castro sous divers aspects, amenant à réaliser que l'étranger est finalement contenu au sein du familier. Des espaces de dialogue, de rencontre, de frôlement, sont alors créés, sans chercher à souligner la différence, mais bien l'unicité.

1. Effets (de) poétique(s)

A. Langage et défamiliarisation

Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens.

Tomas Espedal, *Marcher (ou l'art de mener une vie dérégulée et poétique)*⁸⁶¹.

Dissémination langagière et perte de repères

L'utilisation langagière, jusqu'ici présentée à travers l'analyse du réseau de références ainsi que de la greffe d'autres arts, nous amène à nous rapprocher de l'idée de dissémination telle que Derrida l'a formalisée. Il explique tout d'abord qu'une telle pratique de l'écriture ne se laisse pas réduire à ce qui est dit, mais incorpore dans sa structure ses propres lacunes et ses silences :

Qu'en est-il de cette pratique ? Si produire, c'est faire avancer dans la lumière, porter au jour, dévoiler, manifester, cette « pratique » ne se contente pas de faire ou de produire. Elle ne se laisse pas commander par le motif de la vérité dont elle *encadre* l'horizon, car elle est aussi rigoureusement comptable de la non-production, des opérations d'annulation, du décompte et d'un certain zéro textuel⁸⁶².

⁸⁶¹ Tomas Espedal. *Marcher...* *Op. cit.*, p. 168.

⁸⁶² Jacques Derrida. *La Dissémination*. *Op. cit.*, p. 359.

Ainsi, les romans de Castro mettent à jour leur propre structure – comme on l’a vu à travers la métafiction – tout en soulignant leurs manquements. Il ne s’agit pas seulement de briser l’illusion fictionnelle ; il est question d’en montrer les mécanismes afin de déconstruire les positionnements prédéterminés. Sont ainsi déstabilisés les positionnements des auteurs, des lecteurs et des textes dans cette entreprise supposée de communication, où finalement chacun est fonction de l’autre. En effet, un tel procédé « met d’abord du signataire le nom dans l’ombre » avant d’affirmer que « les vieux fantômes nommés l’auteur, le lecteur, le metteur en scène, le machiniste, l’acteur, les personnages, le spectateur, etc., n’ont de place unique, unique et fixe [...] par eux-mêmes à eux-mêmes assignée, que dans la représentation qu’ils s’en font et dont il faut rendre raison »⁸⁶³. Conscients de leurs rôles, chacun joue le jeu d’accepter de se positionner auteur ou lecteur, et, si cette entreprise réussit, chacun déborde de son rôle car l’illusion est brisée. Mais l’explication n’en reste pas moins partielle, créant un espace interprétatif béant :

L’explication de l’“illusion” [...] est toujours partielle, toujours à recommencer, à prolonger, à enchaîner ; elle importe plus par les poussées qu’elle exerce sur le texte général que par la “vérité” qu’elle est censée révéler, par ses informations, ses déformations⁸⁶⁴.

La structure narrative est alors un enchaînement de sens caché, disséminé au gré des pages, jamais totalement attrapé :

Chaque terme, chaque germe dépend à chaque instant de sa place et se laisse entraîner, comme chaque pièce de la machine, dans une série ordonnée de déplacements, de glissements, de transformations, de récurrences ajoutant ou retranchant un membre à chaque proposition antérieure⁸⁶⁵.

Les termes sont des germes de sens, un sens qui éclot dans l’esprit du lecteur, provenant de greffes antérieures et postérieures. La matérialité du texte devient quasi organique, se nourrissant du terreau fertile de plusieurs cultures. Derrida continue son explication du processus de dissémination en soulignant ce qui a été frôlé jusqu’ici dans les analyses des romans de Castro : une forme d’aporie, de perte de sens parce que perte de repères originels :

L’insémination “première” est dissémination. Trace, greffe dont on perd la trace. Qu’il s’agisse de ce qu’on appelle “langage” (discours, texte, etc.) ou d’ensemencement “réel”, chaque terme est bien un germe, chaque germe est bien

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 359.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 363.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 363.

un terme. Le terme, l'élément atomique, engendre en se divisant, en se greffant, en proliférant. C'est une semence et non un terme absolu. Mais chaque germe est son propre terme, a son terme non pas hors de soi mais en soi comme sa limite intérieure, faisant angle avec sa propre mort⁸⁶⁶.

Le sens se dissémine en continue à travers le langage, jamais fixé, toujours en devenir. Le texte se fait prétexte à amener le lecteur à penser – penser les thèmes abordés, mais aussi le langage et la réalité.

Puisqu'« [é]crire veut dire greffer »⁸⁶⁷, alors l'écriture est un reflet d'elle-même et de ses emprunts. Écrire se transforme en réinvestissement du même sous une nouvelle forme. Cet aspect se reflète dans les textes devenus surfaces réfléchissantes sous la forme de rappels, de répétitions, de renvois, de « récurrences » :

Aucun énoncé n'est à l'abri [...] de ces effets de miroir par lesquels le texte cite, se cite, se met lui-même en mouvement, par un graphique généralisé déjouant toute assurance prise dans l'opposition de la valeur et de la non-valeur, du respectable et du non-respectable, du vrai et du faux, du haut et du bas, du dedans et du dehors, du tout et de la partie. Toutes ces oppositions sont détraquées par le simple "avoir-lieu" du miroir. Chaque terme capte l'autre et s'exclut de lui-même [...].

Et comme rien n'a précédé le miroir, comme tout commence dans le pli de la citation [...] le dedans du texte aura toujours été hors de lui, dans ce qui semble servir de "moyens" à l'"œuvre". Cette "réciproque contamination de l'œuvre et des moyens" empoisonne le dedans, le corps propre de ce qu'on appelait l'"œuvre", comme elle empoisonne les textes cités à comparaître et qu'on aurait voulu tenir à l'abri de cette violente expatriation, de cette abstraction déracinante qui l'arrache à la sécurité de son contexte originel. [...] Tout "commence" donc par la citation⁸⁶⁸.

Cette citation illustre d'ailleurs son propre contenu. Si le texte est reflet de sa propre structure et de sa nature greffée, il réfléchit à l'infini sa propre nature de reflet, attestant de l'impossibilité d'y voir se dessiner une origine. L'origine est perdue, la finalité tout autant, puisqu'apparaît seulement le reflet suivant. Ne reste au lecteur que cet infini quasi organique qu'est le texte. Déstabilisé, le lecteur n'a plus de repère vers lequel s'en retourner ou vers lequel cheminer. Il est alors amené à errer dans les méandres textuels au gré de la structure narrative proposée sans savoir s'il peut en atteindre la sortie :

Non seulement les renvois sont infinis, mais ils vous font circuler entre des textes et des structures de renvois hétérogènes. Ainsi les citations sont parfois des

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 369.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 431.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, pp. 383-384.

“citations” de “citations” [...] des renvois latéraux ou directs, horizontaux ou verticaux, presque toujours redoublés, le plus souvent de biais⁸⁶⁹.

La dissémination textuelle fournit des pistes, voire même un trop plein de pistes – d’où l’incapacité de tout comprendre et tout mettre en relation – mais ne garantit pas de résolution finale :

Ce texte plein de clés n’abrite aucun secret. Rien en somme à déchiffrer que la somme qu’il est. Rien dans le fermoir. Rien derrière le miroir. La quête obsessionnelle de la sortie ne tient, à l’exclusion de toute autre motivation, singulièrement celle de quelque “auteur”, qu’à la structure du texte. [...] Processus indécidable de fermeture/ouverture se reformant sans cesse⁸⁷⁰.

Par conséquent, l’esthétique langagière en jeu dans les romans de Castro ne vise pas à amener le lecteur à un sens, mais bel et bien à lui offrir un repoussement sans fin de celui-ci. Ainsi, toute notion de centre⁸⁷¹ est abolie : « Bien qu’il maintienne en vie ces textes prélevés, le jeu de l’insémination – ou greffe – en ruine le centre hégémonique, en subvertit l’autorité comme l’unicité »⁸⁷². Dès lors, la finalité – si tant est que l’on puisse employer ce terme – de l’entreprise de Castro est de souligner que les espaces définis n’existent que par rapport à un centre inexistant, et donc que leur validité n’a plus cours. On retrouve l’unité dans la diversité, l’infini de la re-formation :

L’unique est donc l’apeiron, l’illimité, la foule, l’imparfait. Et pourtant la chaîne des nombres est faite d’uniqueS [*sic*]. Essayez de penser l’unique au pluriel, comme tel [...]. Vous verrez naître des « milliards de récits » et vous comprendrez qu’un même terme peut germer deux fois – colonne géminée – se disséminant dans la surproduction⁸⁷³.

Les textes de Castro sont déstabilisants pour un lecteur en recherche de tangible et de repères familiers. On sait que l’acte de lecture demande au lecteur de faire des associations à des choses déjà précédemment intellectualisées – de la même manière que la communication est basée sur des associations de sens aux mots de manière systématique. L’esthétique de Castro incite à briser ces systèmes et à se laisser emporter par l’évocation des mots agencés dans une structure volontairement instable : « Tout le tissu verbal y est pris, et vous avec. Vous peignez, vous écrivez en lisant, vous êtes dans le tableau. [...] Au bord. Eveillés à la

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 407.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 409.

⁸⁷¹ Nous reviendrons sur la notion de centre plus avant.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 383.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 443.

bordure même [...] où vous êtes – vous aurez su que sa profondeur infinie était aussi sans fond⁸⁷⁴. Mais le lecteur est-il prêt à faire face à une telle aporie quand cette notion-même le met face à la mort dans la pensée occidentale ? Cette question restera suspendue pour un temps.

La dissémination du sens au sein des textes de Castro crée

l'impossibilité de réduire un texte comme tel à ses effets de sens, de contenu, de thèse ou de thème. Non pas l'impossibilité, peut-être, puisque *cela se fait* couramment, mais la résistance – nous dirons la *restance* – d'une écriture qui ne s'y fait pas plus qu'elle ne se laisse faire.⁸⁷⁵

Dès lors, les textes de Brian Castro résistent à la compréhension, et essaient plutôt des graines de significations. Cet acte de dispersement trouve son parangon dans *The Garden Book* à travers la poétesse Swan Hay. Écrivant ses poèmes sur des feuilles d'arbre, elle les disperse ensuite dans les livres d'autres auteurs, illustrant le terme « intertextualité » à la lettre⁸⁷⁶. La dissémination de ses textes lui permet de ne pas s'enfermer dans un format figé, faisant ainsi écho à la nature même de la poésie. Sa poésie devient alors organique – au sens propre, puisqu'écrite sur de la matière organique – mais aussi au sens où Norman Shih, le narrateur, l'emploie :

Her poetry [...] [was characterised by a] potential for growth. [...] it was vegetative, incorrigible. Written on leaves with pollen inks. A planting; with scarcely a mark of ownership. A respect and a passing. Her poems were seeds and supplements (*GB* 257).

Poétesse de l'éphémère, de la référence, mais aussi de la non-finitude, elle s'inscrit dans une continuité en utilisant les livres des autres comme supports auxquels elle greffe ses poèmes, créant ainsi de nouveaux « hybrides » – au sens horticole – en perpétuelle évolution.

Nous avons déjà expliqué le choix artistique de Swan de passer par la langue chinoise. L'emploi des idéogrammes chinois lui permet de se détacher du poids des mots occidentaux. Si nous n'avons pas accès à la présence matérielle de la calligraphie de Swan dans *The Garden Book* puisque nous n'en avons que les traductions, elle n'en reste pas moins sous-

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 434.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁷⁶ « Here and there I have found her leaf-poems. [...] She pressed them into other people's books: Leslie Charteris, G.K. Chesterton, Dashiell Hammett, Ellery Queen, Bertolt Brecht, Jack Woodford, Carolyn Keene, Saint-Exupéry, Jack London, Pearl S. Buck, Faith Baldwin » (*GB* 141-143).

jacente. Penser sa présence fait apparaître la présence de l'Orient au sein même des écrits :

L'hétérogénéité des écritures, c'est l'écriture elle-même, la greffe. [...] Jusqu'ici l'introduction des formes graphiques chinoises [...] avait pour effet, dans la pire hypothèse, d'orner le texte ou d'agrémenter la page d'un effet supplémentaire de fascination, de la hanter en libérant le poétique des contraintes d'un certain système de représentation linguistique ; dans la meilleure hypothèse, de faire jouer les forces du dessin, telles qu'elles peuvent s'exercer immédiatement pour qui n'en connaît pas les règles de fonctionnement.

[Pourtant] l'opération est tout autre. L'exotisme n'y a aucune part. Le texte est autrement pénétré, il tire une autre force d'une graphie l'envahissant, [...] obsédante, de plus en plus massive, incontournable, venue d'au-delà du miroir⁸⁷⁷.

Nous pouvons en conclure que le texte est hanté par la présence de l'Autre, de sa différence, ce qui rend l'expérience de lecture à la fois familière et défamiliarisante.

L'étranger dans le familier – de la défamiliarisation du lecteur

The feeling in fact is comparable with the confusion, alienation and frustration of a new immigrant who has lost her way and cannot understand the language spoken around her.

Annette Robyn Corkhill, *The Immigrant Experience in Australian Literature*⁸⁷⁸.

Nous avons observé comment les choix poétiques de Brian Castro transforment le langage en un véhicule complexe permettant de transmettre un sens qui dépasse celui que les mots peuvent porter. Cette entreprise demande au lecteur une participation active dont nous avons déjà défini les modalités et à laquelle l'intégration de la différence crée un réseau de forces internes à l'œuvre. Dès lors, le lecteur doit face à un objet déstabilisant faisant montre d'un réseau de références qui visent à lui donner l'illusion de l'ostracisme. Les emprunts aux cultures occidentales et orientales, l'emploi de mots étrangers, de connaissances théoriques et académiques, d'un langage poétique jouant sur une certaine maîtrise du langage, la construction d'une structure narrative labyrinthique, la métanarrativité constante qui interpelle le lecteur⁸⁷⁹ : toutes ces techniques précédemment énoncées ont un effet aliénant chez un

⁸⁷⁷ Jacques Derrida. *La Dissémination*. *Op. cit.*, pp. 396-397.

⁸⁷⁸ Annette Robyn Corkhill. *The Immigrant... Op. cit.*, p. 123.

⁸⁷⁹ Corkhill rappelle à ce sujet : « The act of sitting alongside the writer and writing with her (in a figurative

lectorat anglophone dont les repères sont déstabilisés.

Le langage se fait opaque et perturbe la lecture. Il intègre une part d'altérité, de différence, qui dérange. Il crée ce qu'Ian Chambers appelle un espace de résistance :

It is where the familiar, the taken for granted, is turned around, acquires an unsuspected twist, and, in becoming temporarily unfamiliar, produces an unexpected, sometimes magical, space. It is where the languages we live in, precisely because we live in them, are spoken and rewritten. [...] For it is our dwelling in this mutable space, inhabiting its languages, cultivating and building on them and thereby transforming them into particular places, that engenders our very sense of existence and discloses its possibilities⁸⁸⁰.

Dans cet espace évoluent le familier et son antonyme : l'étrange. Michael Deves rappelle l'importance de l'étrange dans la pensée de Castro : « his view that life is renewed or given meaning by engaging with the strange, or the uncanny (Unheimlich) »⁸⁸¹. L'étrange et l'étrangeté sont donc essentiels à la quête d'un sens.

Sans parler de l'aspect psychanalytique impliqué dans son analyse théorique, Freud développe aussi ce concept dans le cadre de l'étude de la littérature. Il définit l'*Unheimlich* comme étant « ce qui provoque l'angoisse »⁸⁸² : « l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières »⁸⁸³. Il ajoute que « la condition essentielle à la genèse du sentiment de l'inquiétante étrangeté [réside] dans l'incertitude intellectuelle »⁸⁸⁴. Pour en venir à cette définition, et avant de l'appliquer à la littérature, Freud commence par définir l'« *heimlich* » comme étant « ce qui est familier, confortable » mais aussi « ce qui est caché, dissimulé »⁸⁸⁵. Dès sa définition, le familier contient un paradoxe, que Freud résout dans sa démonstration. Il prend pour exemple « le retour involontaire au même point », situation propice à la création d'un « sentiment de détresse et d'inquiétante étrangeté »⁸⁸⁶. C'est donc « la répétition de

sense) is a rather odd experience. It can be quite disruptive since it alienates us just when we wanted to become part of what we were reading ». *Ibid.*, p. 125.

⁸⁸⁰ Ian Chambers. *Migrancy... Op. cit.* p. 16.

⁸⁸¹ Michael Deves. « Authenticity in Brian Castro's *Stepper* ». *Westerly: a Quarterly Review* 45 (November 2000): 68.

⁸⁸² Sigmund Freud. « L'inquiétante étrangeté ». *Essais de psychanalyse appliquée*. Trad. Marie Bonaparte et E. Marty. Paris : Éditions Gallimard, 1971, pp. 163-210. Retranscrit par Jean-Marie Tremblay. Disponible sur : <http://www.psychanalyse.com/pdf/inquietante_etrangete.pdf> (Dernière consultation le 24 octobre 2013). p. 6.

⁸⁸³ *Ibid.* p. 7.

⁸⁸⁴ *Ibid.* p. 7.

⁸⁸⁵ *Ibid.* p. 11.

⁸⁸⁶ *Ibid.* p. 20.

l'identique »⁸⁸⁷ qui crée l'*Unheimlich*, que l'on retrouve par exemple dans les romans de Castro à travers la figure du *Doppelgänger*, ce double dérangeant. Freud pose finalement une définition du concept :

[L']« Unheimlich » n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais bien plutôt quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus du refoulement seul a rendu autre. [...] [II] serait quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu⁸⁸⁸.

L'inquiétante étrangeté opère par conséquent « chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent »⁸⁸⁹. C'est cette conclusion qui nous intéresse concernant la littérature. On trouve dans les romans de Castro de nombreuses situations provoquant le sentiment d'*Unheimlich*. L'inquiétante étrangeté provient du sentiment de familier que le lecteur rencontre, un familier qui est pourtant bouleversé par de nombreuses techniques narratives qui font que le lecteur perd ses repères (spatiaux, temporels, génériques, identitaires etc.). L'effet est produit car l'auteur cherche à « ne pas nous laisser deviner pendant un temps assez long quelles conventions président à l'univers qu'il a adopté, ou bien d'éviter, avec art et astuce, jusqu'à la fin, de nous en donner une explication décisive »⁸⁹⁰. Si l'on observe par exemple le commentaire de Bryant George concernant *The Garden Book*, on peut y voir comment l'espace est rendu étranger aux yeux des Australiens y vivant par l'introduction d'éléments qui perturbent la relation à la réalité – imaginée ou non :

The Dandenong Ranges that Castro describes in *The Garden Book* are rendered similarly piecemeal and exotic – a place of Aboriginal names and graves, lush forests, travelling Afghans and Chinese professors, opium-addicted Aussies and American aviators and architects, rather than the tea-houses, antique shops, country cottages, steam trains and encroaching suburbia that might more easily characterise the place – in order to give them a sense of truth and reality⁸⁹¹.

La description de Castro est peut-être plus adéquate à la réalité du lieu et de l'époque, mais le roman se drape de cette inquiétante étrangeté car l'image de la réalité telle que peuvent l'avoir les Australiens s'y rendant diffère de celle décrite dans le roman. Dans cet écart de représentation se loge l'incertitude, qui crée un sentiment de malaise face à un familier qui ne l'est pas tant que ça, un familier métamorphosé, travesti, « étrangéifié ». Face à un espace

⁸⁸⁷ *Ibid.* p. 21.

⁸⁸⁸ *Ibid.* p. 23.

⁸⁸⁹ *Ibid.* p. 26.

⁸⁹⁰ *Ibid.* p. 31.

⁸⁹¹ Bryant George. « Brian Castro, *The Garden Book* ». *Op. cit.*, p. 192.

redécouvert, le lecteur fait l'expérience de l'aliénation.

De la sorte, le lecteur se retrouve en position d'étranger face à des lieux qu'il redécouvre et une langue qui, pourtant sienne, semble lui résister : « One result of Castro's approach is that we as readers must work harder to recognise the world laid out before us, a world we feel we should be familiar with but which is also something of a stranger »⁸⁹². Cette expérience reflète celle de l'aliénation que les migrants traversent face à un nouvel espace physique et langagier. Le lecteur doit, lui aussi, appréhender de nouveaux codes afin d'essayer de trouver un sens à ce qui l'entoure. À défaut de tout comprendre, il doit accepter la part d'incertitude et de malléabilité de l'information, ce qui l'amène dans un second temps à revoir ses propres codes. Le lecteur perd alors ses repères temporels, spatiaux, mais aussi sémantiques. Aliéné par le texte, les difficultés qu'il rencontre le mettent face à ses propres limites, le forçant à la relecture, la découverte et la redécouverte, de ses perceptions et de lui-même. Comme le dit You, « It is not the uncovering of things [...] but the way things uncover him » (AC 9). L'expérience de lecture elle-même devient tout aussi importante que le contenu de la lecture, permettant au texte d'avoir un réel impact sur son lecteur.

Faisant l'expérience de l'étrangeté, le lecteur prend la position de l'étranger. Incapable de tout saisir, comme si la langue était trop opaque, il doit chercher à comprendre, comme les non-natifs d'une langue en font régulièrement l'expérience. C'est alors grâce à divers outils extralinguistiques – ici les sens – que le lecteur doit traverser l'écriture de Castro. Se positionner en tant qu'étranger face aux textes permet d'en faire une expérience enrichie, en ce que la langue prend tout son poids. Le regard du lecteur est plus attentif aux détails, la déstabilisation faisant office de maintien en alerte et d'ouverture de la réflexion. Dès lors, il peut suivre le chemin de pensée proposé par l'auteur :

“*The tyranny of distance*”, Castro has Darcy say, not without irony. I am certain, the implication being that we need to make things foreign in order to understand who we are. And this too is a good thing, at least in that it enables us to see something different in ourselves and the culture we inhabit by rendering it foreign – not quirky or magical-realist – but *different from us* and *from another place*. Only then, it seems, are we capable of seeing some kind of truth as well as the potential for escape⁸⁹³.

Tout le travail d'aliénation du lecteur contenu dans l'esthétique de l'auteur ouvre des espaces d'interprétation, mais aussi de réflexion, sur le monde qui nous entoure, ainsi que sur les

⁸⁹² *Ibid.*, p. 190.

⁸⁹³ Bryant George. « Brian Castro, *The Garden Book* ». *Southerly* 66.1 (2006): 191.

problématiques qu'on y rencontre. Au-delà de l'expérience d'aliénation traversée par le lecteur, l'esthétique déstabilisante de Castro se transforme en esthétique défamiliarisante, d'après le terme théorisé par les formalistes russes. Analysons comment cet aspect entre en jeu dans le travail poétique de Brian Castro.

Si le langage se fait poétique, il prend aussi une dimension picturale, que l'emprunt à la peinture n'a fait que confirmer. Ainsi complété, le langage permet d'atteindre les impressions et ne se limite pas seulement à la description. Chlovski va plus loin encore dans l'implication d'un tel langage : « Le but de l'image n'est pas de rendre plus proche de notre compréhension la signification qu'elle porte, mais de créer une perception particulière de l'objet, de créer sa vision et non pas sa reconnaissance »⁸⁹⁴. Mis en présence d'un tel objet esthétique, il n'est pas attendu du lecteur de reconnaître une forme de réalité de celui-ci, mais bel et bien d'accepter de le voir sans tout comprendre. La singularité de l'expérience reste l'essence même de l'entreprise, dont le résultat esthétique ne se trouve pas dans le familier. Le processus autoréflexif d'un tel travail attire l'attention du lecteur sur la construction de l'objet : « le caractère esthétique [...] est créé consciemment pour libérer la perception de l'automatisme, [...] de manière à ce que la perception s'arrête sur elle et arrive au maximum de sa force et de sa durée [...]. Ainsi la langue de la poésie est une langue difficile, obscure, pleine d'obstacles »⁸⁹⁵. Une telle expérience esthétique permet alors ce que Chklovski théorise sous le nom de défamiliarisation.

D'après Viktor Chklovski, la défamiliarisation est « le procédé de l'art [...] [qui] consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception »⁸⁹⁶, ce qui a pour effet d'engendrer un sentiment d'étrangeté – qu'il nomme « *ostranénie* » – afin de « libérer la perception de l'automatisme »⁸⁹⁷. Le lecteur est amené à participer à l'élaboration d'un sens, sens que le langage semble à la fois détenir et cacher, et que seuls nos sens – notre perception sensible – semble pouvoir approcher. Ce recul conscient permet au lecteur, dans un mouvement réciproque, de déceler les mécanismes qui sont à l'œuvre dans les récits, et, dans cette réalisation, de remplir les manques tout en acceptant de ne pas tout comprendre afin de laisser parler le ressenti. Cette situation est illustrée de manière imagée par Ingrid Wassenar : « Castro opens language out like a flower or a fruit, leaving us with the insides of sense, only

⁸⁹⁴ Viktor Chklovski. « L'Art comme procédé ». *Théorie de la littérature : Textes des Formalistes russes*. Tzvetan Todorov, ed. 1965. Paris : Éditions du Seuil, 2001, p. 89.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, pp. 94-95.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 94.

halfway to understanding »⁸⁹⁸. L'autre moitié permettant d'atteindre une signification contient une infinité de possibilités, que cette expérience de défamiliarisation rend féconde, l'acte de perception primant sur la signification éventuelle de l'objet : « L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ; *l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà « devenu » n'importe pas pour l'art* »⁸⁹⁹.

L'expérience artistique est donc ce qui prédomine dans l'approche esthétique de Castro, alliant plaisir et frustration, sentiments que l'on retrouve dans la théorie barthésienne de plaisir et de jouissance du texte.

B. Différance et jouissance

De ce langage, il faut donc tenter de s'affranchir. Non pas tenter de s'en affranchir, car c'est impossible sans oublier notre histoire. Mais en rêver. Non pas de s'en affranchir, ce qui n'aurait aucune sens et nous priverait de la lumière du sens. Mais de lui résister le plus loin possible.

Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*⁹⁰⁰.

Différance

Nous avons étudié comment la notion d'authenticité était rendue obsolète dans les romans de Brian Castro, et comment le langage se faisait ouverture d'interprétation. Cette disparition de l'origine permet de proposer des pistes d'exploration, d'ouvrir le langage vers des créations nouvelles. Le sens est sans cesse différé, repoussé :

Et si le sens du sens (au sens général de sens et de signalisation), c'est l'implication infinie ? Le renvoi indéfini de signifiant à signifiant ? Si sa force est une certaine

⁸⁹⁸ Ingrid Wassenar. « Toccata and Fugue in a Postmodern Key ». *Op. cit.*, n. pag.

⁸⁹⁹ Viktor Chklovski. « L'Art comme procédé ». *Théorie... Op. cit.*, p. 81.

⁹⁰⁰ Jacques Derrida. *L'Écriture... Op. cit.*, p. 46.

équivocité pure et infinie ne laissant aucun répit, aucun repos au sens signifié, l'engageant, en sa propre *économie*, à faire signe encore et à *différer* ?⁹⁰¹

De la sorte, nous n'approchons plus la finitude, mais un infini de possibilités. Derrida théorise la différance lors d'une conférence à la Société française de philosophie le 27 janvier 1968. Le langage, de par son état même de langage, repousse sans cesse la signification de son message à cause de son besoin d'autres mots pour transmettre son message. Le lecteur ne peut alors jamais construire de certitude, si ce n'est celle que l'incertitude règne, et que l'autorité de la connaissance, la « vérité », l'origine, n'existe pas :

Difference is what makes the movement of signification possible only if each element that is said to be "present", appearing on the stage of presence, is related to something other than itself but retains the mark of a past element and already lets itself be hollowed out by the mark of its relation to a future element⁹⁰².

La notion de temps est elle aussi mise à mal. Le passé, le présent et le futur s'emmêlent, repoussant sans cesse l'entendement du présent. Le repoussement du sens fait d'ailleurs disparaître le signifié d'origine. N'ayant plus de référent vers lequel se tourner, on touche à l'impossibilité du jugement, puisque la comparaison n'existe plus.

Puisque différer c'est aussi ne pas être identique, alors la différance amène l'impossibilité de catégoriser la différence : « we shall designate by the term *differance* the movement by which language, or any code, any system of reference in general, becomes "historically" constituted as a fabric of differences »⁹⁰³. Le différemment est dès lors créateur d'un nouvel espace, d'un écart où se loge la possibilité même de l'imaginaire.

Mais Castro ne s'arrête pas à la simple possibilité de créer des espaces de liberté au sein même du langage. Il ajoute un sens supplémentaire à la différance. Repousser le sens permet de faire naître une curiosité chez le lecteur, qui l'amène à être dans l'attente, à être en présence d'une énigme, que Barthes explique de la sorte :

La vérité est frôlée, déviée, perdue. Cet accident est structural. [...] les termes herméneutiques structurent l'énigme selon l'attente et le désir de résolution. [...] c'est, entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire, dont l'emblème pourrait être la "réticence", cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend, et la dévie (le *Quos ego...* virgilien). D'où, dans le code herméneutique, comparativement à ses termes extrêmes (la question et la réponse), l'abondance des morphèmes dilatoires : le *leurre* (sorte de dévoiement délibéré de la liberté),

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁰² Derrida, cité dans : Jacques Derrida. « Différance ». *Literary Theory: An Anthology*. 1999. Julie Rivkin, and Michael Ryan, eds. Malden, Mass.: Blackwell, 2004, p. 287.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 287.

l'équivoque (mélange de vérité et de leurre qui, bien souvent, en cernant l'énigme, contribue à l'épaissir), la *réponse partielle* (qui ne fait qu'irriter l'attente de la vérité), la *réponse suspendue* (arrêt aphasique du dévoilement) et le *blocage* (constat d'insolubilité). La variété de ces termes (leur jeu d'invention) témoigne bien du travail considérable que le discours doit accomplir s'il veut *arrêter* l'énigme, la maintenir en état d'ouverture. L'attente devient de la sorte la condition fondatrice de la vérité : la vérité, nous disent ces récits, c'est ce qui est *au bout* de l'attente⁹⁰⁴.

Cette attente crée le désir d'arriver à comprendre, même si l'on sait que la vérité n'existe pas et ne sera donc pas dévoilé. Cette attente se transforme finalement en frustration dans le désir, qui amène à ce que Barthes appelle la jouissance.

Désir, plaisir et jouissance

.... the actual writing process is one of desire and the reflexive process is one of seducing. There is an element in storytelling that depends so much on the will to create, which is the seductive point.

Helen Daniel, « Outside the Prison of Logic »⁹⁰⁵.

La littérature se nourrit de la vie. Elle est le miroir de l'homme, parfois fidèle, parfois déformant. Il n'est, dès lors, pas étonnant de remarquer que le désir et la sensualité y trouvent une place prépondérante. D'ailleurs, avant même de parler du contenu d'un ouvrage, le vocabulaire lié à la lecture se teinte bien souvent d'une forme d'érotisme. Plaisir de toucher le livre pour le choisir, découvrir la texture de la couverture, la beauté de son aspect, puis, une fois en main, plaisir de tourner les pages, de pouvoir manipuler l'objet livre à notre guise, et finalement plaisir de la lecture lorsque les mots nous touchent, nous font vibrer, et autres termes comparables. Christian Bobin rappelle d'ailleurs que :

Le livre est une chose fermée que l'œil, le songe et l'esprit vont ouvrir. Comme une fleur. Il y a quelque chose d'une métamorphose qui se passe entre le livre et le lecteur. Une chose qui n'est pas uniquement mentale, mais aussi charnelle. On lit aussi avec sa main, on est sensible à l'apparence, à la réalité matérielle du livre⁹⁰⁶.

⁹⁰⁴ Roland Barthes. *S/Z. Op. cit.*, p. 81.

⁹⁰⁵ Helen Daniel. « Outside the Prison of Logic ». *Op. cit.*, p. 26.

⁹⁰⁶ Dialogue avec Christian Bobin. Christian Bobin, Jean-Michel Besnier, Jean-Yves Leloup et Théorode Monod. *La Grâce de solitude*. 2001. Paris : Albin Michel, 2006, p. 23.

C'est cet aspect charnel qui peut se retrouver ensuite au gré des pages, et dont Brian Castro ne fait pas l'économie.

Dès *Birds of Passage*, on peut relever des références à la sexualité, même si celle-ci n'est pas aussi présente que dans les autres romans. Toutefois, c'est cette instance de réflexion sur la sexualité, « It was said to have led to enlightenment if chastity prevailed » (*BP* 81), qui se retrouve encore dans *After China*, clef de voûte de nombreuses histoires que You raconte à l'écrivaine – et peut-être aussi par extension dans sa propre relation avec l'écrivaine. Ce roman ouvre d'ailleurs sur la vie sexuelle – réelle ou supposée – de Lao Tseu. L'important dans cette histoire réside dans le rapport mis au jour entre Eros et Thanatos. Dans la mythologie grecque, Eros est le fondement de la vie, dieu de l'amour, à qui « s'oppose » Thanatos, incarnation de la mort. Il semble logique de trouver ces deux tensions côte-à-côte dans les romans de Castro, puisque nous avons déjà souligné l'importance de la vie et l'omniprésence mortifère qui l'accompagne. L'éros en complète le tableau : « Sex and death were the corner-stones of life » (*AC* 115).

La sexualité présente une fonction essentielle dans ces romans. Elle complète le système de forces qui en traverse les pages. L'amoncellement partiel de certaines scènes à connotations explicitement sexuelles – par opposition à celles qui se revêtent de poésie et laissent suggérer plus qu'elles ne dévoilent – semble chercher à provoquer le lecteur, à lui rappeler la présence du narrateur. Mettant au jour un processus de réflexion où les pensées peuvent avoir leurs travers, c'est l'humanité même qui est représentée dans la provocation joueuse des narrateurs. Lorsque, par exemple, le narrateur d'*After China* dit : « Reading's the same. I would like to read with my penis... a sort of electronic scanner of the humps and bumps of pleasure... to be transformed without ideas » (*AC* 19), il s'agit ici de faire réagir le lecteur, de le provoquer pour le mettre face à sa propre humanité. D'ailleurs, le regard acerbe des narrateurs sur les bassesses de la sexualité qui prennent le pas sur la beauté rappellent l'ironie sous-jacente à ce peut-être parfois trop-plein de sensualité :

One thing I've learned: Keep emotions to times and places. Just think of the opalescent sunrise, the long unhindered chiaroscuro of the morning, the rhythmic tide pushing the froth, the cans, the plastic, the swollen tampons, purple hypodermics and the bloated condoms of the night. Think of courting creation and fucking knowledge. They foul each other up (*AC* 44).

Le narrateur ironise ici le fait que la supposée connaissance se trouve en fait dans le foutre, la saleté quotidienne, et non pas dans la mascarade de la séduction. Jouant avec les attentes et les

registres, Castro rapproche l'acte d'écriture à l'acte sexuel : « It [writing] is transience, smallness, and the dying of many deaths » (AC 3). L'acte d'écrire devient un acte de production, d'évacuation d'une urgence. L'acte de mourir a souvent été métaphore de l'acte sexuel, et la « petite mort » était une image de l'orgasme souvent utilisée pour ne pas heurter la bienséance⁹⁰⁷, et on retrouve d'ailleurs cette image dans ce même roman : « the first of many deaths » (AC 3). Tout comme les poèmes de Swan sont le reflet d'une sensualité débordante, que Darcy, et même Norman, associent à une sexualité débridée – mais qui ne l'est peut-être que dans leurs fantasmes (GB 118 ; 122 etc.) – on peut dire qu'écrire est un acte de sensualité pour Castro : « Writing is desire » (AC 27).

L'échange entre écriture et lecture provient d'un désir entraînant une création, qui sera ensuite reçue et qui, si l'on en croit l'avis de Castro, nécessite de transmettre ce même désir chez le lecteur. Ce désir réside dans le repoussement de l'accomplissement de l'acte, tout comme une forme d'abstinence permet d'écrire à Lao Tseu (« writing depends on the postponement of desire »⁹⁰⁸). Ce repoussement du sens, l'impossibilité de sa réalisation, de sa concrétisation, crée le désir chez le lecteur. Castro lui-même recherche ce ressenti lors de ses expériences en tant que lecteur – ce qui peut laisser supposer qu'il propose la même expérience à ses propres lecteurs :

I love the fact that when I read I have to look things up. The richer the deeper the references the more I enjoy reading. Reading, I think, is being kept in the dark a lot of the time and challenging one to make the discoveries. It's more the fact that it's a gleeful and joyful thing to do. It's a conceit, saying I'm hiding this and enjoying it⁹⁰⁹.

Dans le repoussement, il crée l'attente et l'envie, le désir. La narration devient acte de séduction, entreprise de « drague » pour utiliser le terme choisi par le narrateur d'*After China* : « I like dragging things out. The French have a nice word for it: *dragner*. To be on the prowl. To tell stories. To seduce » (AC 10). Cette citation rappelle comme les narrateurs jouent avec les mots, ici pour associer séduction et récit.

Le différencement de sens que nous avons déjà souligné peut toutefois créer une forme de frustration chez le lecteur. Les difficultés de compréhension précédemment mises en avant attestent d'un certain hermétisme du sens. L'écrivain Liam Davison explique d'ailleurs : « I

⁹⁰⁷ On pensera par exemple à l'*Orphée aux enfers* d'Offenbach (1858).

⁹⁰⁸ Rosemary Sorensen. « Women in Water ». *Meanjin* 52.4 (1993): 780. On retrouve cet aspect dans les histoires que You raconte sur Lao Tseu dès les premières pages d'*After China*.

⁹⁰⁹ Helen Daniel. « Outside the Prison of Logic ». *Op. cit.*, p. 27.

can't profess to fully understand the intrigues and conceits Castro presents here, especially on a first reading. But that's not to say there isn't pleasure to be drawn from the attempt »⁹¹⁰. Ce n'est donc pas le fait de tout comprendre qui satisfait le lecteur, mais le jeu de séduction, de cache-cache qu'il entreprend avec l'auteur. Nous sommes bien en présence de la notion de plaisir, qui peut se transformer en mise en danger du lecteur :

The Garden Book is not always likeable. Some passages defeat understanding. But that's kind of the point: as it builds, unravels, rebuilds and returns on itself, this novel slowly clears a space for private reflection in the reader. It is an experiment in reading as much as writing and it's bravura stuff. You don't read Castro for the plot (although there is a good story); you read him for the mood he creates in you as a reader. He puts you at the edge of an abyss⁹¹¹.

Le plaisir est ici lié à la crainte, au danger, entraînant vers une dissociation de ce que Barthes appelle le texte de plaisir et le texte de jouissance.

Barthes emploie lui aussi le terme « draguer » dans sa théorisation du texte de plaisir et de jouissance, énonçant comment le plaisir de l'auteur peut ne pas correspondre à celui de son lecteur, et qu'il doit donc s'employer à le séduire :

Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir. [...] Mais le contraire ? Écrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi, l'écrivain – du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le “drague”), sans savoir où il est. Un espace de jouissance est alors créé⁹¹².

C'est cet espace de rencontre entre le lecteur et l'auteur qui crée l'éventuelle jouissance. De ce constant, Barthes dissocie deux types de textes. Il y a tout d'abord le texte de plaisir, qui est « celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture »⁹¹³. Un tel texte est facilement lisible et contente son lecteur. Mais Barthes nomme un second type de texte, celui de jouissance, qui nous semble approprié lorsqu'il s'agit de définir les textes de Castro :

Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles,

⁹¹⁰ Liam Davison. « Labyrinthine Life Cycles ». *The Australian* 27 June 2009: n. pag.

⁹¹¹ Ingrid Wassenar. « Toccata and Fugue in a Postmodern Key ». *The Australian* 20 August 2005: n. pag.

⁹¹² Roland Barthes. *Le Plaisir du texte*. 1973. Paris : Éditions du Seuil, 2000, p. 10.

⁹¹³ *Ibid.*, pp. 22-23.

psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage⁹¹⁴.

Ce type de texte synthétise les différents effets que la poétique narrative de Castro met en place : faire « vaciller », déstabiliser, les assises historiques et culturelles, mais aussi le rapport au langage. La déstabilisation passe par cette expérience du texte de jouissance, qui n'apporte pas un réel plaisir, mais qui contient dans ses mystères les clés d'une pensée plus profonde. De la sorte, cette catégorie de texte, d'après Barthes, « participe en même temps et contradictoirement à l'hédonisme profond de toute culture [...] et à la destruction de cette culture »⁹¹⁵. Le texte de jouissance procure de l'« inculturel »⁹¹⁶, qui permet au lecteur de se placer en dehors de la culture d'où il peut l'observer et la questionner. Ce positionnement crée la déstabilisation des bases culturelles par ses multiples techniques et réussit ainsi, tout en conservant une part de mystère, à dépasser les limites du langage. En effet, et pour reprendre les mots de Barthes, afin d'« être hors des langages », le texte de jouissance fait

un travail progressif d'exténuation. D'abord le texte liquide tout métalangage, et c'est en cela qu'il est texte : aucune voix (Science, Cause, Intuition) n'est *en arrière* de ce qu'il dit. Ensuite, le texte détruit jusqu'au bout, *jusqu'à la contradiction*, sa propre catégorie discursive, sa référence sociolinguistique (son « genre ») : il est « le comique qui ne fait pas rire », l'ironie qui n'assujettit pas, la jubilation sans âme, sans mystique (Sarduy), la citation sans guillemets. Enfin, le texte peut, s'il en a envie, s'attaquer aux structures canoniques de la langue elle-même (Sollers) : le lexique (néologismes exubérants, mots-tiroirs, translitérations), la syntaxe (plus de cellule logique, plus de phrase). Il s'agit, par transmutation (et non plus seulement par transformation), de faire apparaître un nouvel état philosophal de la matière langagière ; cet état inouï, ce métal incandescent, hors origine et hors communication, c'est alors *du* langage, et non *un* langage, fût-il décroché, mimé, ironisé⁹¹⁷.

Face à du langage, qui résiste à toute forme de limitation, le lecteur n'est plus en présence d'une signification, qui de toutes manières n'était pas complète, mais bel et bien d'une signifiante : « Qu'est-ce que la signifiante ? C'est le sens en ce qu'il est produit sensuellement »⁹¹⁸. Il ne s'agit pas ici seulement de sensualité, mais d'utiliser tous nos sens afin d'atteindre un sens, ou l'illusion d'un sens.

Pour pousser plus avant la pensée de Barthes appliquée aux textes de Castro, le lecteur devient alors un

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁹¹⁶ *Ibid.*, pp. 83-84.

⁹¹⁷ *Ibid.*, pp. 43-44.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 82.

lecteur total, c'est-à-dire totalement multiple [...] il est communément admis que lire, c'est décoder [...] le lecteur est pris [ici] dans un renversement dialectique : finalement, il ne décode pas, il sur-code ; il ne déchiffre pas, il produit, il entasse des langages, il se laisse infiniment et inlassablement traverser par eux : il est cette traversée⁹¹⁹.

Ainsi face à ce sur-codage, l'acte de lecture n'est pas simplement interprétation, il est l'infinité de ces lectures, une « *hémorragie* permanente, par où la structure [...] s'écroulerait, s'ouvrirait, se perdrait, conforme en cela à tout système logique qu'*en définitive* rien ne peut fermer [...] : la lecture, ce serait là où la structure s'affole »⁹²⁰.

Mais cet affolement de la structure, et l'incertitude du lecteur, n'amènent-elles pas à un rejet, une peur profonde face à l'aporie, au vide ?

⁹¹⁹ Roland Barthes. *Le Bruissement...* *Op. cit.*, p. 47.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 48.

2. Vers une définition de la déstabilisation

If you could say After China is about something, it's about change, and difference, and it's about the fact that those things are the norm, rather than the exception. Nothing lasts.

Susan Geason, « Imagining China »⁹²¹.

A. L'infinité du vide

Notre approche jusqu'ici a essayé de mettre à jour la structure des romans de Brian Castro, en montrant que des tensions opposées y gravitent, et se complètent pour former un tout cohérent. Le système d'emprunts et de recyclage employé par ces romans permet d'abolir toute forme d'origine, attestant de l'échange constant entre les périodes, les cultures et les personnes. Ainsi établie, cette esthétique permet de dépasser les taxinomies qui maintiennent les oppositions plutôt que de rechercher les points de convergence. L'esthétique de l'instabilité, du questionnement et du doute amène à montrer une ouverture de l'interprétation, une infinité de réagencements possibles des paradigmes : nous avons donc affaire à une « poétique de l'«ouverture» »⁹²² qui reflète

l'attrait exercé sur toute notre culture par le thème de l'indéterminé : nous sommes fascinés par les processus au cours desquels s'établit, au lieu d'une série d'évènements univoque et nécessaire, un champ de probabilité, une situation apte à provoquer des choix opératoires ou interprétatifs toujours renouvelés⁹²³.

C'est un attrait n'est pas sans rappeler le rapport au sublime tel que le définit Burke :

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates

⁹²¹ Susan Geason. « Imagining China ». *Sun Herald* 6 September 1992: 118.

⁹²² Umberto Eco. *L'Œuvre ouverte*. *Op. cit.*, p. 69.

⁹²³ *Ibid.*, p. 69.

in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling⁹²⁴.

Et Burke précise tout de même que le danger n'est pas réel, sinon le sublime n'opérerait pas, et nous aurions affaire à de la terreur ou de la douleur⁹²⁵. Contrairement au beau, le sublime ne se suffit pas d'une esthétique plaisante, mais a le pouvoir de dépasser la beauté, et nous mettre face à la destruction, au danger. Les romans de Castro ne créent pas le beau, mais côtoient le sublime.

L'analyse des éléments de la poétique de Castro nous a amené à souligner la présence de deux forces complémentaires, une force centrifuge et une force centripète. Ce double processus permet de garder un équilibre entre subjectivité et contraintes, un équilibre qui se stabilise en son centre. C'est ce centre qui semble être l'essence de ces romans. Si l'on observe le personnage de Swan plus en détails, on découvre chez elle une forte ambivalence. Elle est très présente, voire omniprésente, puisqu'elle est la quête de Norman (obnubilé par elle et par son rapport à son identité et son passé), le centre des pensées de Darcy (lui aussi fasciné par elle et sa différence), et de celles de Jasper (alternant entre désir et ambition). Pourtant, elle semble s'évaporer au fil de la narration à l'instar de ses poèmes végétaux. Plus l'on découvre des aspects de sa personnalité, plus elle semble être transparente, évanescence. Elle est donc le centre de la narration, autour de qui les personnages convergent, mais reste insaisissable. Elle incarne la métaphore de l'entreprise de compréhension des romans de Castro : le lecteur tourne autour d'un sens, d'une idée centrale, qui s'échappe toujours. Le centre vers lequel les romans convergent semble être vide, lieu de rencontre de deux forces opposées qui s'annulent. C'est ce vide qui crée aussi le sublime rencontré à la lecture des romans : la peur de tomber dans ce vide, de se retrouver face à la mort.

La pensée occidentale associe le vide au néant, et par conséquent à la mort. Le rapport au vide dans les romans de Castro s'inscrit toutefois dans une démarche inspirée par la pensée orientale. Le centre est un espace – et une notion – qui faisait déjà partie des considérations de Lao Tseu dans le *Tao-To King*. On y trouve en effet ce chapitre :

⁹²⁴ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 1990. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 36.

⁹²⁵ « [These feelings] are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances; this delight I have not called pleasure, because it turns on pain, and because it is different enough from any idea of positive pleasure. Whatever excites this delight, I call *sublime* ». *Ibid.*, p. 47.

Trente rayons convergent au moyeu forment une roue
 mais c'est le vide central
 qui fait marcher le char.
 On façonne l'argile pour en faire des vases,
 mais c'est du vide interne
 que dépend leur usage.
 Une maison est percée de portes et de fenêtre,
 c'est encore le vide
 qui permet l'habitat.
 L'être donne des possibilités,
 c'est par le Non-Être qu'on les utilise⁹²⁶.

De nombreuses traductions de son ouvrage existent, semant plusieurs pistes d'interprétation de la pensée de Lao Tseu. Le contenu de celle choisie semble fidèle aux autres versions françaises, en dehors de la dernière phrase, qui, chez Jean-Marie Pelt par exemple, utilise le terme « rendre efficace » à la place d'« utile »⁹²⁷. Ainsi, c'est grâce au vide que la forme existe. Comme on l'a d'ailleurs similairement souligné pour le son, qui est fait de silence, la matière a elle aussi besoin d'espace entre ses particules, de vide, afin d'être. Le vide est donc créateur, ouvrant la possibilité même d'être. Barthes compare l'approche du centre en Occident et en Orient dans *L'Empire des signes* à travers l'analyse de la structure des villes. Voici en quoi elles divergent :

[L'occident a] un sentiment cénesthésique de la ville, qui exige que tout espace urbain ait un centre où aller, d'où revenir, un lieu complet dont rêver et par rapport à quoi se diriger ou se retirer, en un mot s'inventer. [...] toutes ses villes sont concentriques ; mais aussi, conformément au mouvement même de la métaphysique occidentale, pour laquelle tout centre est le lieu de la vérité, le centre de nos villes est toujours *plein* : lieu marqué, c'est en lui que se rassemblent et se condensent les valeurs de la civilisation : la spiritualité (avec les églises), le pouvoir (avec les bureaux), l'argent (avec les banques), la marchandises (avec les grands magasins), la parole (avec les agoras : cafés et promenades) : aller dans le centre, c'est rencontrer la « vérité » sociale, c'est participer à la plénitude superbe de la « réalité ».

La ville dont je parle (Tokyo) présente ce paradoxe précieux : elle possède bien un centre, mais ce centre est vide. Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent, demeure masquée sous la verdure, défendue par des fossés d'eau, habitée par un empereur qu'on ne voit jamais, c'est-à-dire, à la lettre, par on ne sait qui. [...] forme visible de l'invisibilité, cache le « rien » sacré. [...] dont le centre lui-même n'est plus qu'une idée évaporée, subsistant là non pour irradier quelque pouvoir, mais pour donner à tout le mouvement urbain l'appui de son vide central, obligeant la circulation à un perpétuel dévoiement. De cette manière, nous

⁹²⁶ Lao Tseu. *Tao-tö King*. Trad. Liou Kia-hway. Paris : Gallimard, 2010, p. 22.

⁹²⁷ Jean-Marie Pelt cite l'édition Dervy Livres de 1988, mais n'indique pas son traducteur. Jean-Marie Pelt. *Nature et spiritualité*. Paris : Fayard, 2008, p. 78.

dit-on, l'imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d'un sujet vide⁹²⁸.

Cette longue citation met en lumière la différence de positionnements vis-à-vis du centre : sujet empli, concentrique d'une part, et vide permettant le redéploiement de la pensée d'autre part. Le vide dans la pensée orientale est alors porteur de sens, bien que ce soit un sens en perpétuelle construction. Le centre contient une infinité de possibilités : le vide se pose comme excès de sens. Contrairement à la pensée occidentale, les possibilités de sens sont infinies car rien n'arrête la chaîne des signes :

en Occident, il vient un point où [...] l'inventaire de toutes les choses du monde, s'arrête avec Dieu, qui en est la clef de voûte, puisque Dieu ne peut être qu'un signifié – jamais un signifiant : pourrait-on admettre qu'il signifie autre chose que lui-même ? Tandis qu'au Japon, tel que je l'ai lu, il n'y a pas de signifié suprême qui arrête la chaîne des signes, il n'y a pas de clef de voûte, ce qui permet aux signes de se développer avec une subtilité et une liberté très grande. [...] Vous comprenez, par conséquent, pourquoi j'accorde de l'importance à tout ce qui tend à sortir du monocentrisme occidental, à tout ce qui ouvre sur une image possible du pluriel⁹²⁹.

« L'image possible du pluriel » peut synthétiser ce que Castro essaie de signifier en dépassant les taxinomies. Le sens ne s'arrête pas, mais peut évoluer jusqu'à l'infini. Ainsi sont déstabilisés les positionnements ethnocentriques, comme l'énonce le narrateur d'*After China* : « the absent but all-powerful centre with its mania for primacy, origin and cohesion. A real meaning must always refer elsewhere » (AC 68). Il faut dès lors passer par l'idée de vide, vider le centre de son pouvoir, afin de pouvoir repenser les paradigmes.

C'est d'ailleurs ce que le post-colonialisme avance à travers un processus de décentralisation de l'origine des voix. Ashcroft, Griffiths et Tiffin expliquent comment ce déplacement vers la marge a lieu chez Naipaul, ce cas pouvant être étendu à Castro :

Yet he is simultaneously able to see that the "reality", the "truth", and "order" of the centre is also an illusion. [...] The idea of the centre as permanent and unrefractory is endlessly deferred. The centre of order is the ultimate disorder. [...] This perception is both the ultimate rebellion and the ultimate unveiling performed by post-colonial literature. There is no centre of reality just as there is no pre-given unmediated reality. If language constructs the world then the margins are the centre and may reconstruct it according to a different pattern of conventions, expectations, and experiences⁹³⁰.

⁹²⁸ Roland Barthes. *L'Empire...* *Op. cit.*, pp. 47-48.

⁹²⁹ Roland Barthes. *Le Grain...* *Op. cit.*, p. 108.

⁹³⁰ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire...* *Op. cit.*, pp. 90-91.

Nous retiendrons de cette citation que Castro s'inscrit dans cette même volonté, même si son intérêt ne se revendique pas post-colonial comme nous l'avons démontré. On trouve encore dans *An Imaginary Life* de David Malouf l'évocation de ce besoin de décentraliser la langue du colon en la minant de l'intérieur pour arriver à sortir de ses propres limites :

Language not only hands us static images of things, but also separates our consciousness from an original unity with the spirit of the universe; in one sense, Ovid's quest bespeaks an existential concern with the roots of human alienation from the natural world. [...] In the imperial context of the novel, Ovid's liberating journey enacts a movement out of speech in order to apprehend a form of existence that is free of imperial meaning. Malouf suggests that transcendence is the most challenging gesture of resistance for the white settler colonial⁹³¹.

Ovid, le personnage principal de ce roman, traverse son exil comme la possibilité de renouer avec l'essence en lui. Cette transcendance du langage et des constructions sociales permet d'abolir les catégories sur lesquelles sont basées les formes de pouvoir. Dès lors, apparaît une multitude de voix individuelles, qui fait se disperser les voix centrales hégémoniques avant de perdre finalement leur force. Il n'y a donc plus de voix pour énoncer une quelconque vérité, mais des possibilités infinies de changement : « There are no immutable "truths" but changeable social and political constructions »⁹³².

Nous pouvons en conclure que le centre n'a « pas de centre »⁹³³, pour reprendre les mots de Derrida, il est « ce non-lieu dans lequel se jou[ent] à l'infini les substitutions de signes »⁹³⁴. Ainsi, « [l]'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification »⁹³⁵. Ne reste que l'imagination, prise dans son sens kantien :

«L'imagination (en tant que faculté de connaître productive) a, en effet, une grande puissance pour créer en quelque sorte une seconde nature avec la matière que lui fournit la nature réelle⁹³⁶». C'est pourquoi l'intelligence ne doit pas être la faculté essentielle du critique quand il part à la reconnaissance de l'imagination et du beau, «ce que nous appelons beau et où l'intelligence est au service de l'imagination et non celle-ci au service de l'intelligence⁹³⁷». Car «la liberté de l'imagination consiste justement en ceci qu'elle schématise sans concept⁹³⁸». [...] Pour ressaisir au plus

⁹³¹ Lamia Tayeb. « "The Final Frontier": Exploring Language and Consciousness in David Malouf's *An Imaginary Life* ». *Commonwealth: Essays and Studies* 29.2 (Spring 2007): 53-54.

⁹³² Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire... Op. cit.*, p. 197.

⁹³³ « Le centre n'a pas de centre ». Jacques Derrida. *L'Écriture... Op. cit.*, p. 410.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 411.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 411.

⁹³⁶ Immanuel Kant. *Critique du jugement*. Trad. Gibelin, § 49, p. 133. Cité dans : Jacques Derrida. *L'Écriture... Op. cit.*, p. 16.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 16.

proche l'opération de l'imagination créatrice, il faut donc se tourner vers l'invisible dedans de la liberté poétique⁹³⁹.

Laisser la possibilité à l'imaginaire de faire fonction de producteur de sens permet de mettre à mal la notion de vérité, qui, dès lors, disparaît de l'œuvre d'art⁹⁴⁰. Le sens n'est jamais atteint mais en perpétuelle (re)construction : « Meaning continues to unfold, so to speak, beyond the arbitrary closure which makes it, at any moment, possible. It is always either over- or under-determined, either an excess or a supplement. There is always something "left over" »⁹⁴¹. Cet aspect est illustré de manière métatextuelle dans l'hôtel de l'architecte qui, tout comme les romans de Castro, est fini sans réellement l'être : « he was serious about the incompleteness » (AC 16). Cet aspect essentiel permet aux romans d'être lus et relus, chaque fois renouvelés dans l'esprit des lecteurs⁹⁴². Il faut toutefois préciser que la perte de vérité centrale ne signifie pas l'aporie que l'on prête parfois au contemporain. Il faut pour cela citer Kierkegaard : « La subjectivité est la vérité, la subjectivité est l'erreur »⁹⁴³. Par là, il n'entend pas que tout est subjectif, mais que la vérité est actualisée à travers l'expérience personnelle de chacun⁹⁴⁴. L'incertitude et l'intériorité prennent donc le pas, rapprochant encore un peu plus ces romans de la pensée orientale.

⁹³⁹ Jacques Derrida. *L'Écriture... Op. cit.*, pp. 16-17.

⁹⁴⁰ « la perpétuation d'une norme d'interprétation visant à découvrir la signification de l'œuvre d'art laisse apparaître que l'œuvre est toujours comprise comme support d'une vérité qui se manifesterait à travers elle ». C'est contre l'idée de vérité unique que Castro déstabilise la notion de vérité, en mettant en avant la multiplicité des vérités subjectives. Wolfgang Iser. *L'Acte... Op. cit.*, p. 34.

⁹⁴¹ Stuart Hall. « Cultural Identity and Diaspora ». *Identity: Community... Op. cit.*, p. 230.

⁹⁴² Et certains critiques soulignent d'ailleurs cet aspect comme essentiel aux romans, comme c'est le cas de James Ley à propos de *The Garden Book* : « *The Garden Book* contains a solidly constructed and dramatic narrative, but what actually happens in the novel is in many ways less important than its open-endedness. If *The Garden Book* is "about" something in particular, it is perhaps the idea that all interpretation is misinterpretation. Any attempt to articulate the essence of truth, it implies, inevitably falsifies that truth. The real significance of the novel is thus to be found in its elusiveness, its detours and miscommunications, its flightily metaphors, its shifting perspective, its obsession with the fragmentary remnants of past experience » James Ley. « The Meaning is Beside the Point ». *Op. cit.*: n. pag.

⁹⁴³ Soren Kierkegaard, cité dans : Miller, Lyn, « Belonging to Country – A Philosophical Anthropology ». *Journal of Australian Studies* 27:76 (1 January 2003): 219.

⁹⁴⁴ Soren Kierkegaard. *Post-Scriptum aux miettes philosophiques*. Trad. Paul Petit. Paris : Gallimard, 1941. Pour une analyse du concept du soi chez Kierkegaard, et de la notion de non-vérité, voir : Johan Grooten. « Le soi chez Kierkegaard et Sartre ». *Revue Philosophique de Louvain* 50.25 (1952): 64-89. Disponible sur : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0035-3841_1952_num_50_25_4381> (Dernière consultation le 5 juin 2014).

B. « L'unité ne postule pas l'uniformité »⁹⁴⁵

Au tournant du XX^e siècle, les rapports entre l'Occident et l'Orient deviennent l'une des problématiques culturelles en Chine. Suite à la Première Guerre Mondiale, le mouvement de protestation du 4 mai 1919, appelé « Mouvement de la nouvelle culture », questionne le poids de la tradition chinoise face à un vent de nationalisme. Cette question revient après la Révolution Culturelle avec l'arrivée de la modernité occidentale. La pensée traditionnelle chinoise en est bouleversée et doit trouver un équilibre entre emprunt et conservatisme culturels.

Il en a été de même dans les pays occidentaux où les mélanges de cultures se sont accentués, comme on l'a vu avec l'avènement de la politique multiculturelle en Australie. Au tournant des années 1960, la perméabilité des cultures commence à se faire ressentir, entre deux pôles jusqu'alors vus comme des opposés. « [I]t is undeniable that the average Westerner knows very little, if anything at all, about the powerful spiritual motivations, religious convictions and ways of worship of the people who live on the other side of the globe »⁹⁴⁶. Cette question tend peut-être à être moins pertinente à l'heure des échanges internationaux aidés par l'avènement d'Internet. Mais si l'on observe la réalité en détails, il semblerait que les quelques connaissances que les Occidentaux ont de l'Orient n'ont pas tellement changées. D'ailleurs, l'histoire enseignée reste majoritairement centrée sur l'Occident.

Brian Castro, de par son éducation à la fois occidentale et orientale, incarne le mélange de deux courants de pensées bien souvent vues comme des entités séparées. Son écriture se retrouve au carrefour de ces deux voies, et tend à les intégrer l'une à l'autre de manière évidente, rendant leurs différences illisibles, inséparables quant à la compréhension d'un tout. Analysons les principaux éléments intégrés dans l'esthétique de Castro afin d'ébranler la pensée occidentale en l'ouvrant à la diversité.

Les emprunts à la culture chinoise sont nombreux et rythment les pages des romans. Nous avons esquissé comment le langage poétique pouvait être mis en rapport avec la

⁹⁴⁵ Jean-Marie Pelt. *Nature... Op. cit.*, p. 220.

⁹⁴⁶ Nancy Wilson Ross. *Hinduism, Buddhism, Zen: An Introduction to their Meaning and their Arts*. 1966. London: Faber and Faber, 1973, p. 7.

tradition poétique chinoise. Plus généralement, la façon dont Castro peint avec les mots rappelle l'art chinois :

Les images créées dans les sociétés antiques [chinoises] sont rarement lyriques, et pratiquement jamais personnelles, même quand elles le paraissent. En revanche, elles portent en elle une extrême densité de signes faisant référence à une pensée qui espère, en se servant de représentations, influencer sur le monde, hommes et cosmos confondus. Il faut donc peindre parfaitement pour obtenir une image efficace⁹⁴⁷.

Castro approche l'art de cette même manière dans sa recherche de la perfection de la représentation, du mot juste, de la composition adaptée,

On peut aussi trouver des analogies avec la pensée orientale en ce qui concerne la structure des romans de Castro. Barthes rappelle encore le fonctionnement des boîtes japonaises :

[À travers] le jeu connu des boîtes japonaises, l'une logée dans l'autre jusqu'au vide, on peut déjà voir une véritable méditation sémantique dans le moindre paquet japonais. [...] cette enveloppe [...] recule la découverte de l'objet qu'elle renferme – et qui est souvent insignifiant, car c'est précisément une spécialité du paquet japonais, que la futilité de la chose soit disproportionnée au luxe de l'envelopper⁹⁴⁸.

Cette explication de la boîte japonaise nous amène à penser la structure des romans étudiés dans cette même optique : ornementée, complexe, travaillée, ce n'est finalement pas son contenu qui importe mais le plaisir de l'effeuiller, de découvrir une surprise à chaque niveau d'enrobage ou de lecture.

Autre point, le travail langagier établi autour du silence n'est pas sans rappeler la tradition bouddhique du *Zen*, ou *Chan* en chinois. L'école Chan prône la méditation silencieuse ne nécessitant pas l'écrit, ni même l'usage des mots d'ailleurs : le maître transmet directement à son disciple par son silence.

De la même manière, les phrases cryptiques précédemment relevées évoquent la tradition du *kôan* (*gong'an* en chinois). Ces phrases courtes, souvent sous forme de question dont la réponse est absurde, permettent de troubler le destinataire. Voici un exemple célèbre : Un moine demanda à Tung Shan : « Qu'est ce que Bouddha ? » Tung Shan répondit : « Trois livres de lin. ». La réponse à cette question varie, et est quelque fois « Un bâton à merde ! ». Le non-sens de ce questionnement permet de détacher l'esprit de la signification de mots. De

⁹⁴⁷ Danielle Elisseeff. *Les Arts d'Extrême-Orient*. Paris : Presses Universitaires de France, 2003, pp. 65-66.

⁹⁴⁸ Roland Barthes. *L'Empire... Op. cit.*, pp. 63-64.

plus, le caractère dérisoire, voire grivois, de ce jeu d'esprit rappelle la nécessité de légèreté face à des vérités souvent trop dogmatiques, ainsi que celle de se détacher de la théorie – ce qui n'est pas sans remémorer l'emploi de l'humour ou des références à la sexualité chez Castro.

Enfin, le *kôan* permet d'affirmer le refus des schémas dualistes et des oppositions, qui est le fondement de la pensée bouddhique. Le *kôan* doit en effet amener au *satori*, cette forme d'éveil, ou conscience du monde :

Selon les vieux sages chinois adeptes du tao, il n'importe pas de trancher des oppositions qui ne sont que l'expression de la mouvance dialectique de la vie, du yin et du yang. À quoi bon, disent-ils, trancher s'il n'y a pas de nécessité ? Nous ne sommes plus ici dans le monde occidental des concepts, mais dans une sorte de pragmatisme fluide de la pensée. Mieux vaut, selon eux, ne pas décider, sauf absolue nécessité, afin de ne pas opposer des positions contradictoires qui pourraient du coup engendrer des conflits entre ceux qui les professent⁹⁴⁹.

Dès lors, la pensée redevient fluide et se dégage des concepts binaires. C'est le principe même du yin et du yang, qui, loin d'être opposés, sont surtout complémentaires. On touche ici à la philosophie qui guide le Tao. Le degré idéal d'« être » prôné par cette école de pensée est celui d'une approche neutre : « Être inutile, vide, transparent, n'avoir ni idées préconçues, ni opinions tranchées, voilà l'idéal du saint homme ayant fait le vide en lui »⁹⁵⁰. D'ailleurs, on retrouve le même renversement des dichotomies dans la tradition biblique – par exemple « Heureux les pauvres [...]. Heureux les affligés »⁹⁵¹. Mettre en contact l'Occident et l'Orient permet ainsi de dépasser les points de friction et de jugement. En définitive, Castro met en relation des concepts préexistants sous de nouvelles formes :

In this multicultural society, language, culture, form and style are not comprised of the same mechanistic theory, and they are not to be judged on the basis of a standard or translation of peoples, landscapes and histories. For Castro, therefore, true creativity is "... the bringing together of new unities... to be aware, firstly, of origins and then the uniting of previously existing but totally unconnected concepts and forms"⁹⁵².

⁹⁴⁹ Jean-Marie Pelt. *Nature... Op. cit.*, p. 60.

⁹⁵⁰ Jean-Marie Pelt citant la pensée de Zhuangzi (aussi appelé Tchouang-Tseu), penseur chinois du IV^e siècle avant J.C. *Ibid.*, pp. 78-79.

⁹⁵¹ La Bible. Évangile selon Saint Matthieu 5 :3.

⁹⁵² Brian Castro, cité dans : Yasue Arimitsu. « Interplay of Myth and Uncertainty in Brian Castro's Drift ». *Op. cit.*, p. 88.

C'est finalement ce que Derrida prône dans *L'Écriture et la différence* :

nous pensons qu'il faut chercher de nouveaux concepts et de nouveaux modèles, une *économie* échappant à ce système d'oppositions métaphysiques. Cette économie ne serait pas une énergétique de la force pure et informe [...]. Notre discours appartient irréductiblement au système des oppositions métaphysiques. On ne peut annoncer la rupture de cette appartenance que par une *certaine* organisation, un certain aménagement *stratégique* qui, à l'intérieur du champ et de ses pouvoirs propres, retournant contre lui ses propres *stratagèmes*, produise une *force de dislocation* se propageant à travers tout le système, le fissurant dans tous les sens et le *dé-limitant* de part en part⁹⁵³.

L'intégration de l'altérité au sein du familier crée la défamiliarisation, déstabilise afin de repenser nos propres codes. Empruntons les mots de Barthes en déclarant que Castro permet de créer des fissures dans le symbolique occidental : « Ce livre exprime la revendication absolue d'une altérité totale qui m'est devenue nécessaire et peut seule provoquer la fissure du symbolique, de notre symbolique »⁹⁵⁴. Ainsi, l'altérité intégrée à l'occident permet de repenser nos propres symboles, notre propre société. Mais, contrairement à Barthes qui rejette l'Occident en faveur du Japon, Castro montre que les deux civilisations peuvent se nourrir l'une et l'autre. C'est dans le contact que les limites peuvent être dépassées :

Il nous faut, dans notre Occident, dans notre culture, dans notre langue et nos langages, engager une lutte à mort, une lutte historique avec le signifié. C'est la question qui domine cet entretien. On pourrait l'intituler : « La destruction de l'Occident », dans une perspective nihiliste, au sens presque nietzschéen du terme, en tant que phase essentielle, indispensable, inévitable, du combat, de l'adventon d'une « nouvelle façon de sentir », d'une « nouvelle façon de penser »⁹⁵⁵.

Quant à lui, Brian Castro ne détruit pas, mais démonte les mécanismes pour mettre en évidence de nouvelles possibilités de contacts. De ce fait, il faut aller au-delà des mythes passés et se créer une nouvelle forme de présent basée sur la réalité de la diversité. Dans le cas de l'Australie, il s'agit de repenser une littérature nationale afin d'en élargir la définition, comme Castro l'explique : « it is time to write Asia; to write *within* it and *of* it, rather than just about it. The word *Asia* is found, after all, in the word *Australia* » (*LFE* 168).

Enfin, l'expérience de lecture proposée par les textes de Brian Castro peut elle aussi être mise en relation avec la pensée orientale. Appuyant sa réflexion sur l'*Empire des signes*,

⁹⁵³ Jacques Derrida. *L'Écriture... Op. cit.*, p. 34.

⁹⁵⁴ Roland Barthes. *Le Grain... Op. cit.*, p. 92.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 94.

Ian Chambers analyse comment le *satori* est invoqué par Barthes afin de dilater les interprétations et repenser le langage :

These gestures of writing provide a space of pure fragments in which it is language itself that is celebrated in an “exemption from meaning”. Or rather, its presence dissipates the Western desire for fullness and semantic arrest, for what is “abolished is not meaning but any trace of finality”. There remains just a trace, a designation of words, where meaning is “only a flash, a slash of light”. Without a centre or direction to grasp, there is just “a repetition without origin, an event without cause, a memory without person, a language without moorings”⁹⁵⁶. Signs and language can be set free from immediate referents. [...] This does not mean that we are necessarily condemned to joining Baudrillard and the cultural pessimists in announcing the end of meaning. What Barthes’s text opens up to is the opposite of a resigned nihilism: it proposes an excess of sense. We become aware that signs can be cast loose from their moorings in one system of thought, language, culture and history and acquire other, sometimes unrecognisable, perhaps incomprehensible, ones elsewhere. Such a semiotic movement [...] supplements, extends and complicates [significance]⁹⁵⁷.

La différence reste donc telle quelle, mais devient une valeur supplémentaire qui fait vaciller les sujets. L’état de *satori* se trouve au-delà du langage : « peut-être ce qu’on appelle, dans le Zen, *satori*, et que les Occidentaux ne peuvent traduire que par des mots vaguement chrétiens (*illumination, révélation, intuition*), n’est-il qu’une suspension panique du langage, le blanc qui efface en nous le règne des Codes »⁹⁵⁸. Intégrer l’Orient dans son esthétique permet de repenser le système de signifiés occidentaux.

Il faut alors que le lecteur devienne *xian* pour traverser cette expérience et la vivre pleinement. Le *xian* est un état de disponibilité, qui veut dire « entre ». Être dans une position de *xian* permet de s’ouvrir à la respiration du monde, se laisser porter par le mouvement, cheminer sans fixation et accepter les métamorphoses de la vie. Le lecteur peut alors transformer son expérience de lecture en cheminement sur la voie du Tao, cette voie du non-jugement, appréciant la valeur de l’expérience de lecture comme morceau de présent, d’expérience pure : « This had been her gift to him: the present moment » (AC 143).

⁹⁵⁶ Roland Barthes. *Empire of Signs*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1982, pp. 79-83. Cité dans : Ian Chambers. *Migrancy...* *Op. cit.*, p. 101.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁹⁵⁸ Roland Barthes. *L’Empire...* *Op. cit.*, p. 101.

Conclusion

La structure narrative de la fugue mise en place par Brian Castro dans ses romans crée un langage qui se veut déstabilisant. Amenant le lecteur à perdre ses repères pour mieux les observer de l'extérieur avec un regard critique, Castro intègre de l'étranger dans le familier à plusieurs niveaux, créant une lecture active de la part du lecteur. Les textes se font repoussement du sens, questionnement, créant le désir et la curiosité chez le lecteur, pour amener à une expérience de jouissance de la lecture au sens où l'emploie Barthes. L'impossibilité de trouver une origine, un sens final, oblige le lecteur à intégrer la notion de vide comme porteur de possibilités et non pas finitude, ce qui permet de créer une passerelle entre la culture orientale et la culture occidentale. Ainsi déstabilisés, les romans sont des espaces de greffes, d'échanges, où le lecteur peut se libérer des catégories. Il traverse une forme de parcours initiatique au cours duquel il doit passer au-delà des mots afin de briser les approches monolithiques et ethnocentriques en s'ouvrant à la diversité intrinsèque des choses. Il peut ainsi repenser son rapport au langage, aux autres, au monde. Les romans de Castro arborent finalement une esthétique de la déstabilisation, de la fugue, de l'emprunt, ou plutôt encore, de l'échange. Cette réflexion se retrouve synthétisée par la vision que Carlos Fuentes porte sur le roman, et qui se retrouve aussi chez Brian Castro :

The novel is the privileged arena where languages in conflict can meet, bringing together, in tension and dialogue, not only opposing characters, but also different historical ages, social levels, civilisation and other, dawning realities of human life. In the novel, realities that are normally separated can meet... [This] encounter... reveals... that, in dialogue, no-one is absolutely right; neither speaker... has an absolute hold over history. Myself and the other, as well as the history that both of us are making, still are not. Both are unfinished and so can only continue to be. By its very nature, the novel indicates that we are becoming. There is no final solution. There is no last word... Fiction is a harbinger of a multipolar and multicultural world, where no single philosophy, no single belief, no single solution, can shunt aside the extreme wealth of mankind's cultural heritage⁹⁵⁹.

⁹⁵⁹ Carlos Fuentes. « Words Apart ». *The Guardian* 24 February 1989: n. pag.

Conclusion générale

[L]'œuvre [...] est un pont entre le lecteur et le monde. Présentation et question de la pertinence, elle est un objet radicalement historique et toujours actuel, radicalement singulier et commun.

Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*⁹⁶⁰.

[L]'écriture est l'art de poser les questions et non pas d'y répondre ou de les résoudre. [...] Quand les questions posées sont vraies, elles dérangent.

Roland Barthes, *Le Grain de la voix*⁹⁶¹.

La littérature se différencie des autres médias par sa capacité à poser des questions sans en donner toutes les réponses. Cette propension crée une chaîne de réflexion infinie et permet à la pensée de continuer à vagabonder une fois l'ouvrage terminé. À la manière de la musique, les romans de Castro résonnent au-delà du texte, dans le silence du final. L'instabilité et la non-finitude dont nous avons esquissé les contours tout au long de ce travail sont parties prenantes d'un effet de défamiliarisation qui, pour reprendre le terme employé par Roland Barthes, vise à « déranger ». Dé-ranger, sortir des rangs, éviter les définitions et catégories : ainsi peut se résumer l'esthétique de la fugue développée par Castro : « I am not only Portuguese, English, Chinese and French, but I am writing myself out of crippling essentialist categorizations, out of the control exerted over multiplicities »⁹⁶². La multiplicité devient l'essence même de toute chose et se doit d'être préservée contre les tentatives de généralisation. Cette volonté apparaît capitale dans des sociétés qui gèrent encore avec difficulté les différences, comme le souligne Castro concernant l'Australie :

I suggested on national radio that we should become multi-lingual. I suggested that when writers like James Joyce and Samuel Beckett escaped the parochialism of Ireland to live in Europe, they became fluent speakers and writers of Italian and French. Two hundred years of white settlement in proximity with Asia has produced few Australian writers capable of writing with any inside knowledge of an Asian country, let alone writing in an Asian language. [...] But the benefits of

⁹⁶⁰ Jean Bessière. *Principes de la théorie littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2005, p. 259.

⁹⁶¹ Roland Barthes. *Le Grain de la voix – Entretiens 1962-1980*. 1981. Paris : Éditions du Seuil, 1999, p. 15.

⁹⁶² Brian Castro. *Looking... Op. cit.*, p. 115.

being able to speak another language are manifold. Language marks the spot where the self loses its prison bars – where the border crossing takes place, traversing the spaces of others. [...] Other cultures and languages reinforce and enrich us by powerfully affecting and destabilizing our familial tongue. We gain by losing ourselves⁹⁶³.

C'est dans ce paradoxe que réside la richesse de la pluralité culturelle. De son expérience multilingue, Castro transcrit dans ses écrits un langage de l'emprunt dont les variations linguistiques permettent de montrer la porosité et la malléabilité de la langue – outil pourtant central au sentiment d'unité nationale. À travers ses romans, ce sont tout d'abord les personnages qui font l'expérience de l'altérité et déstabilisent les contours d'une identité étriquée⁹⁶⁴. Puis, la poétique à l'œuvre manipule le langage afin de faire s'élever de nouvelles voix en contrepoint qui s'harmonisent dans un but commun : déstabiliser les modes de pensée occidentaux.

La réflexion qui nous est présentée vise à questionner le concept cardinal de division, qui est inhérent à l'opération de catégorisation par trop souvent employée selon nous. Fuir les appellations permet de conférer aux personnes comme aux choses une instabilité paradoxalement féconde en possibles. L'œuvre de Brian Castro se fait le reflet de cette volonté de déstabilisation à tous les niveaux qui la compose, de la diégèse au langage, en passant par le genre même de ses romans : « Against genre classification, the generic function I've used most of all is a form which is not only unstable in itself and which has undergone intense transformation, but which has the potential to transgress the furthest »⁹⁶⁵. Transgresser, dépasser, déranger, déstabiliser ; autant de variations autour d'un même thème qui s'appliquent à la démarche fuguée de Castro.

⁹⁶³ Brian Castro. *Looking... Op. cit.*, p. 153.

⁹⁶⁴ Castro précise que ses romans ne sont pas des prétextes à exposer des idées. Les personnages servent de point de départ à une réflexion amenée chez le lecteur, non pas au sein du texte : « you can't present ideas in a novel. You can only show them, through the characters. If you tell ideas rather than show them, you've lost it ». Brian Castro, cité dans : Judith White. « Lone Wolf ». *Op. cit.*, n. pag. Cette remarque atteste une nouvelle fois de la volonté de rester hors des genres littéraires présente chez Castro. Ici, c'est le roman d'idées (« novel of ideas ») qui est évité. J.A. Cuddon le définit de la sorte : « a vague category of fiction in which conversation, intellectual discussion and debate predominate, and in which plot, narrative, emotional conflict and psychological depth in characterization are deliberately limited » (J.A. Cullon. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1998, p. 602). On voit bien que les romans de Castro font montre, avant toute chose, d'une recherche esthétique qui sert de point d'ouverture de questionnements chez le lecteur.

⁹⁶⁵ Brian Castro. *Looking... Op. cit.*, p. 105.

Ce travail visait à démontrer que Brian Castro est un auteur hors normes, et que son travail d'écriture cherche à entretenir ce « non-positionnement ». Dans notre première partie, nous nous sommes employés à essayer de définir les caractéristiques d'une littérature australienne. Nous avons ensuite constaté que Castro entretient un rapport paradoxal à cette appellation, tout comme avec la littérature dite « multiculturelle ». C'est aussi à une fuite des catégories génériques que Castro s'applique afin de s'affranchir d'une récupération de ses origines – en partie à des fins commerciales. Pour ce faire, il emprunte aux différents courants littéraires majeurs depuis le tournant du vingtième siècle, ce qui lui permet de fuir les catégories tout en intégrant leurs influences au sein de ses romans. Ce système de fertilisation littéraire n'exclut donc pas les apports multiculturels, modernistes, postmodernistes, mineurs, et autres, dans ses écrits, mais revendique un caractère individuel qui puisse permettre à ses romans d'être des entités uniques. Ce procédé d'emprunts s'inscrit dans une réflexion plus générale sur la greffe littéraire, processus de recyclage à l'infini des formes passées en de nouvelles créations, à la fois palimpseste et hommage. Nous avons ensuite amené un second niveau d'application de la fuite des catégories, en montrant qu'elle se retrouve au niveau de la caractérisation des personnages, qui présentent des origines complexes visant à effacer toute forme d'appartenance. Sont ainsi remises en question les catégories identitaires et leur impact sur les personnes à travers des personnages dans l'incapacité de se définir. Mais pour se démarquer de la littérature de la marge, Castro pousse sa réflexion plus loin en faisant de ses personnages des entités fuyantes – et fugueuses –, se dédoublant et se réfractant en une multitude de facettes. Dès lors, l'altérité déborde de son sens premier pour attester de la différence inhérente à chacun. L'unité est atteinte dans la diversité et la multiplicité.

Cette réflexion se retrouve au niveau des structures des romans qui se mettent au service de la fugue. Notre deuxième chapitre visait à démontrer que les narrateurs malmènent les récits, et malgré qu'ils imitent la recherche de la vérité dans leurs propos, ils n'en brouillent pas moins toute notion d'authenticité. Sont ainsi soulignés les mécanismes propres à la pensée, ne se bornant pas à des limites, qu'elles soient temporelles ou spatiales. Les narrateurs-fugueurs nous livrent alors des récits en polyphonie et contrepoint, qui affichent une circularité renforçant l'éclatement des dichotomies. Les textes se transforment en miroirs de leurs propres mécanismes, ce qui amène le lecteur à prendre conscience à la fois des choix structurels – qui font des romans de véritables constructions labyrinthiques – mais aussi des raisons de tels choix poétiques. Il est ainsi possible d'avancer que la fugue est avant tout une activité de l'esprit, faisant la liaison entre l'imaginaire de l'auteur et celui du lecteur.

L'autoréflexivité romanesque mise en avant dans cette deuxième partie nous amène à nous questionner sur l'impact d'une telle pratique sur le langage et conséquemment le rôle du lecteur dans le chapitre suivant. En effet, la déstabilisation narrative demande aux lecteurs une coopération particulièrement participative, entreprise complexifiée dans ces romans où, justement, toute tentative de construction de sens semble fuir hors de portée du lecteur. Une réflexion autour du langage en tant qu'outil de communication est alors engagée. Comme autant de miroirs, les mots réfléchissent sur – et reflètent – les deux notions centrales d'emprunt et d'inauthenticité à travers un questionnement sur la traduction. C'est finalement la prose-même qui incarne la perméabilité des frontières en se faisant poésie. Par ces emprunts à d'autres arts, les textes de Castro favorisent par les mots la création de sens nouveaux – car telle est la définition première du mot poésie⁹⁶⁶. Pour tirer toutes les subtilités du texte, le lecteur idéal des romans de Castro devrait être l'auteur lui-même, ce qui demande aux lecteurs un travail de recherche qui, par essence, ne peut jamais être porté à son terme, confirmant l'impossibilité d'atteindre l'original, l'origine, la vérité. Cette réflexion, d'inspiration derridienne, fait traverser au lecteur une expérience de défamiliarisation à la lecture de ces romans, expérience qui le place dans la position de l'étranger. Il est dès lors normal que le sens soit paradoxalement multiple et fuyant. Les écrits de Castro deviennent des manifestations de la différence, ce qui entraîne, au cœur du langage, un processus que Derrida appelle différance, à la fois réalisation de la différence et repoussement du sens. Loin d'amener à une forme d'aporie, c'est au contraire dans un jeu de séduction, dans un système de désir-plaisir, que nous entraînent de tels textes, que l'on peut qualifier de textes jouissance pour emprunter ce terme à Barthes. Transparaît alors, dans une circularité à en donner le tournis, ce qui se tient au centre de ces romans labyrinthiques : le vide. Il ne s'agit pas ici d'une vacuité finie, mais bel et bien d'un vide créateur qui appelle au renouveau – notion que l'on retrouve dans de nombreux systèmes de pensées orientaux. Reflet de cette impossibilité d'atteindre l'authenticité, le centre est finalement le siège de l'imaginaire, chef d'orchestre de ces fugues effrénées. Les romans sont avant tout des variations réflexives issues d'un esprit singulier.

⁹⁶⁶ Voir notre introduction.

« The truth is rarely pure and never simple. Modern life would be tedious if it were either, and modern literature a complete impossibility! »⁹⁶⁷. Ce qu'exprime Oscar Wilde par la bouche du personnage d'Algernon dans *The Importance of Being Earnest* synthétise ce que les romans de Castro évoquent plus de cent ans plus tard. Cette impossibilité de définir ou d'affirmer génère de l'instabilité. Le lecteur peut toutefois dépasser cette expérience de déstabilisation car il y retrouve malgré tout une part de familier : « all writing is a kind of movement between collaboration and dissidence »⁹⁶⁸. Cette ambivalence crée chez lui un sentiment d'aliénation, l'exil de ses habitudes, ce qui fait, d'une part, écho à la situation de migration des personnages, et, d'autre part, à la condition de l'homme moderne, comme le signale Ian Chambers : « The irreducibility of the world to a single, comprehensible, totality, map or source of "authentic" being, forces us to recognize its incalculable alterity: the differences we need to respect »⁹⁶⁹.

D'autre part, selon Burke :

If an enquiry [...] should fail at last of discovering the truth, it may answer an end perhaps as useful, in discovering to us the weakness of our own understanding. If it does not make us knowing, it may make us modest. If it does not preserve us from error, it may at least free us from the spirit of error, and may make us cautious of pronouncing with positiveness or with haste, when so much labour may end in so much uncertainty⁹⁷⁰.

Notre travail met en lumière cette impossibilité de conclure. Notre travail d'« investigation » ne prétend pas être exhaustive et définitive, du fait même que son objet d'étude est lui-même instable et changeant. Face à la complexité et la densité des œuvres de Castro, on peut se rappeler ce que Walter Benjamin recommandait concernant l'art : « [II] affirmait que les œuvres d'art fonctionnent souvent comme des photos prises sur une pellicule pour laquelle on n'a pas encore découvert le révélateur, si bien qu'il faut attendre le futur pour les comprendre correctement »⁹⁷¹. Lire et interpréter ces romans s'avère une tâche incomplète, comme l'est d'ailleurs tout acte de lecture, si on suit la théorie de la réception⁹⁷². Et c'est d'ailleurs cette

⁹⁶⁷ Oscar Wilde. *The Importance of Being Earnest*. Paris: Pocket, 1986, p. 30.

⁹⁶⁸ Brian Castro, cité dans : Helen Daniel. « Outside the Prison of Logic ». *Op. cit.*, p. 20.

⁹⁶⁹ Ian Chambers. *Border Dialogues: Journeys in Postmodernity*. London, New York: Routledge, 1990, p. 79.

⁹⁷⁰ Edmund Burke. *A Philosophical...* *Op. cit.*, p. iv.

⁹⁷¹ Slavoj Žižek. *Lacan & ses partenaires silencieux*. Trad. Christine Vivier. Paris : Nous, 2012, p. 9.

⁹⁷² On peut d'ailleurs penser à la définition que fait Wolf Dieter Stempel de l'acte de lecture – qu'il nomme « concrétisation » et définit comme étant l'acte qui permet « en conformité avec les normes (ou "codes") de son époque » de donner au texte un sens : « On admet généralement (c'est même une *conditio sine qua non* de la théorie de la réception) que toute concrétisation, qu'elle soit contemporaine de la production du texte ou qu'elle s'accomplisse à une époque ultérieure, ne saurait actualiser la totalité des ressources qu'un texte donné est

impossibilité de tout comprendre, donc de conclure, qui prolonge la réflexion engagée par l'esthétique établie dans les romans de Castro.

Pour davantage la développer, cette réflexion pourrait, dans un premier temps, être étendue aux autres romans de Castro afin de confirmer que les caractéristiques et intentions que nous avons dégagée s'y retrouvent, et dans quelle mesure. Il serait particulièrement éclairant d'appliquer ce travail au dernier roman publié par cet auteur, *Street to Street*. De la même manière, il conviendrait, dans un second temps, de rechercher d'autres romans qui présenteraient des similitudes esthétiques. L'on pourrait ainsi observer si certaines caractéristiques poétiques se retrouvent chez d'autres auteurs australiens – qu'ils soient qualifiés de chinois-australiens ou d'autres appellations qui mettent en avant une origine, ou bien dans les romans d'écrivains « nationaux ». La volonté de débordement des frontières de Castro crée aussi la nécessité d'observer les littératures d'autres pays afin d'y déceler des points communs, ce qui ne manquerait pas de confirmer la validité de notre thèse en ce que l'esthétique de Castro se veut inter-nationale – voire trans-nationale.

Castro développe sa pensée dans ses articles et interviews : « I think we're constantly structuring our lives anyway, whether it be a fiction or not »⁹⁷³. Plus qu'un simple projet esthétique, on y décèle alors à une approche qui, bien qu'elle ne se veuille pas politique, est tout au moins de portée philosophique, voire humaniste. Nous avons montré comment l'idée de centralité disparaît avec l'ouverture des significations, comme le synthétise Derrida :

[On a commencé à penser que le centre] n'était pas un lieu fixe mais une fonction, une sorte de non-lieu dans lequel se jouaient à l'infini des substitutions de signes. C'est alors le moment où le langage envahit le champ problématique universel ; c'est alors le moment où, en l'absence de centre ou d'origine, tout devient discours – à condition de s'entendre sur ce mot – c'est-à-dire système dans lequel le signifié central, originaire ou transcendantal, n'est jamais absolument présent hors d'un système de différences. L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification⁹⁷⁴.

La déstabilisation du centre entraîne la reconsidération des positionnements dans des dynamiques plus proches des flux que des lignes, ce qui permet d'éviter le nivellement et la hiérarchisation. Cette ouverture permet de rendre la substance des catégories plus lâche, dont celle du tissu national, qui s'actualise à travers les voix qui le façonne – celle de Castro ayant

supposé offrir ». Wolf Dieter Stempel. « Aspects génériques de la réception ». *Théories des genres*. Gérard Genette, et Tzvetan Todorov, dirs. Paris : Éditions du Seuil, 1986, pp. 164-167.

⁹⁷³ Brian Castro, cité dans : Helen Daniel. « Outside the Prison of Logic ». *Op. cit.*, p. 22.

⁹⁷⁴ Jacques Derrida. *L'Écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967, pp. 410-411.

donc, entre autre, un impact sur la nature de la nation australienne. Se pose alors la question amenée par Kristeva : « La question, encore et peut-être toujours utopique, se pose de nouveau aujourd'hui face à une intégration économique et politique à l'échelle de la planète : pourrons-nous intimement, subjectivement, vivre avec les autres, vivre *autres*, sans ostracisme mais aussi sans nivellement ? »⁹⁷⁵. Castro n'a pas pour ambition de répondre par l'affirmative ou la négative, ni même d'offrir des pistes concrètes d'applications, mais montre qu'une forme de trans-nationalité – pour reprendre le terme d'Ien Ang et Jon Stratton – est possible :

A critical transnationalist perspective would reproduce neither the binary divide between West and non-West, nor the universalizing assumptions of modernity, but aims to gain an understanding of the world as a place of juxtaposed, contradictory, and overlapping, always unfinished and evolving modernities⁹⁷⁶.

L'approche d'abord esthétique de Castro suppose donc une portée humaniste, que l'auteur lui-même ne peut cacher :

What really matters is that aim, that hope, indeed the only hope, that there is some redemption from art – I'm not speaking in an effete aesthetic way – but through creation, re-creation, that might be the only possibility in our era. No more big voices, no more great prophesying Apollonian voices⁹⁷⁷.

Ce message n'est pas, par ailleurs, propre à cet auteur et s'inscrit dans une volonté artistique qui se retrouve chez d'autres écrivains de par le monde – comme nous l'avons vu à travers la citation de Carlos Fuentes dans notre dernière partie. D'ailleurs, la déstabilisation trouve ses prémisses dans l'esthétique d'autres auteurs à travers les siècles, et l'on peut penser à ce que Keats attendait de ses lecteurs sous le terme de « negative capability » : « a capacity for being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason »⁹⁷⁸.

Le contexte contemporain semble bien loin du romantisme et incite peu à la contemplation. Face à l'hégémonie d'une consommation de masse et du culte de la technologie, les romans de Castro résistent au concept de rentabilité en proposant aux lecteurs des romans qui leur demandent une participation active dans une entreprise de lecture dense et lente⁹⁷⁹. Ce choix s'inscrit dans une volonté d'insuffler à nouveau de l'humain au centre du

⁹⁷⁵ Julia Kristeva. *Étrangers...* *Op. cit.*, p. 10.

⁹⁷⁶ Ien Ang, and Jon Stratton. « Asianing Australia: Notes Toward a Critical Transnationalism in Cultural Studies ». *Cultural Studies* 10.1 (1996): 23.

⁹⁷⁷ Brian Castro, cité dans : Helen Daniel. « Outside... ». *Op. cit.*: 24.

⁹⁷⁸ John Keats. *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*. Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1899, p. 277.

⁹⁷⁹ On peut, par exemple, penser au fait que chaque lecture offre de nouvelles perspectives et clés

monde. La littérature dont Castro se fait le héraut se drape alors d'une portée humaniste que d'autres sciences ne peuvent transmettre d'une manière similaire : « car ce que les sciences humaines découvrent aujourd'hui, en quelque ordre que ce soit, sociologique, psychologique, psychiatrique, linguistique, etc., la littérature l'a toujours su : la seule différence, c'est qu'elle ne l'a pas *dit*, elle l'a *écrit* »⁹⁸⁰. Et c'est parce qu'elle laisse une trace écrite qu'elle peut, encore aujourd'hui, avoir un impact sur le réel. Art du récit et de l'invention, la littérature joue donc de ce qu'elle fait de mieux : allier réalité et invention, ce qui lui permet de se renouveler sans cesse et de perdurer face à des technologies en évolution continue – mais aussi en constante obsolescence.

d'interprétations de ses romans, ce qui va à l'encontre du principe de consommation qui tendrait à faire du livre un objet à usage unique, acheté, lu par distraction autant que pour se distraire, et aussitôt remplacé par le prochain.

⁹⁸⁰ Roland Barthes. *Le Bruissement de la langue – Essais critiques IV*. 1984. Paris : Éditions du Seuil, 1993, p. 19.

Annexes

Annexe 1



Phil May. « The Mongolian Octopus: His Grip on Australia »

The Bulletin 21 August 1886

Disponible sur: <http://digitalscholarship.unlv.edu/cola_ug_research/posters/great-migrations/1/> (Dernière consultation le 10 mai 2013).

Bibliographie

I. Sources primaires

Romans de l'auteur à l'étude

- Castro, Brian. *Birds of Passage*. 1983. North Ryde: Angus & Robertson Publishers, 1989.
- _____. *Les Oiseaux de passage*. Trad. Xavier Pons. Toulouse : Éditions Ombres, 1988.
- _____. *Pomeroy*. 1990. Sydney: Allen & Unwin, 1991.
- _____. *Double-Wolf*. Sydney: Allen & Unwin, 1991.
- _____. *After China*. Sydney: Allen & Unwin, 1992.
- _____. *Drift*. Melbourne: William Heinemann Australia, 1994.
- _____. *Stepper*. Milsons Point, NSW.: Vintage, Random House, 1997.
- _____. *Looking For Estrellita*. St. Lucia: University of Queensland Press, 1999.
- _____. *L'Architecte chinois*. Trad. Isabelle Lee. La Tour d'Aigues : Les Éditions de l'Aube, 2003.
- _____. *Shanghai Dancing*. 2003. New York: Kaya Productions, 2007.
- _____. *The Garden Book*. Artarmon, NSW.: Giramondo, 2005.
- _____. *The Bath Fugues*. Artarmon, NSW.: Giramondo, 2009.
- _____. *Street to Street*. Artarmon, NSW.: Giramondo, 2012.
- _____. *Les Oiseaux de passage*. Trad. Xavier Pons. Toulouse : Éditions Ombres, 1988.

Articles et essais de l'auteur à l'étude

- Castro, Brian. « Writing from the Clinic ». *Mattoid* 9.2 (1980): 39-44.
- _____. « Miniatures ». *Nepean Review* 9 (1982): 32-35.
- _____. « Indolent Notes Towards Heaven: To Gabriel Garcia Marquez ». *inprint* 5.2 (1981): 31-36.
- _____. « Three Hemingway Pieces ». *Nepean Review* 8 (1982): 5-9.
- _____. « The Last Card Game ». *inprint* 6.3 (1982): 40-47.
- _____. « The Cave ». *Meanjin* 42.1 (March 1983): 94-101.
- _____. « Memoirs of a Displaced Person: Growing Up As a Chinese in Australia ». *National Times* 6-12 June 1984: 12-13.
- _____. « Finding a Voice ». *Asiaweek* 3 May 1985: 77.
- _____. « Bridging Cultural Concepts ». *Writing in Multicultural Australia 1984: An Overview*. Delaruelle, Jacques, Alexandre Karakostas-Seda, and Anna Ward, eds. Sydney: Australia Council for the Literature Board, 1985, pp. 46-49.
- _____. « The Private and the Public: A Meditation on Noise ». *Island Magazine* 16 (Winter 1991): 14-19.
- _____. « Necessary Idiocy and the Idea of Freedom ». *Striking Chords: Multicultural Literary Interpretations*. Gunew, Sneja, and Kateryna O. Longley, eds. Sydney: Allen & Unwin, 1992, pp. 3-8.
- _____. « Carried Away on a Flower Boat ». *Scripta* 7.3 (1992): 197-200.
- _____. « Death of a Morphologist ». *Microstories*. Sorensen, Rosemary, ed. Pymble, NSW.: Angus & Robertson, 1993, pp. 143-147.
- _____. « You Must Remember This ». *Picador New Writing*. Daniel, Helen, and Robert Dessaix, eds. Sydney: Picador, 1993, pp. 143-150.
- _____. « Passions: Brian Castro On Grief ». *The Age Sunday Extra* 30 October 1993: 3-6.
- _____. « My Favorite Book ». *Sunday Age* 26 June 1994: 10.
- _____. « Sonatina ». *Sydney Morning Herald* 26 March 1994: 9A.

- _____. « Secrets ». *Republica*. Papaelinas, George, ed. North Ryde, NSW.: Angus & Robertson, 1994, pp. 89-100.
- _____. « Continental Drift: Writing, Experience and Geography ». *The Sydney Institute Papers* (Spring 1994): 115-124.
- _____. « Heterotopias: Writing and Location ». *Australian Literary Studies* 17.2 (1995): 178-182.
- _____. « Lesions ». *Meanjin* 54.1 (1995): 59-68.
- _____. « Just Flirting ». *Australian Book Review* 171 (June 1995): 36-40.
- _____. « Maked Balls: Or, All Translators Are Faithless ». *HEAT* 1 (1996): 69-73.
- _____. « Nature Morte: Pictures at an Exhibition ». *Australian Book Review* 183 (1996): 24-26.
- _____. « Nightsafe Area ». *HEAT* 3 (1997): 22-43.
- _____. « Interview with Ramona Koval ». *Australian Book Review* 190 (1997): 8-10.
- _____. « The Role of the Critic ». *Australian Book Review* 196 (1997): 35.
- _____. « Dangerous Dancing: Autobiography and Disinheritance ». *Australian Humanities Review* 12 December 1998: n. pag.
- _____. « The Pillow Book ». *HEAT* 11 (1999): 76-85.
- _____. « Identity Papers ». *The Australian* 9 June 1999: 8.
- _____. « For Richer, For Poorer ». *The Best Australian Short Stories 1999*. Craven, Peter, ed. Melbourne: Bookman Press, 1999, pp. 120-130.
- _____. « Peri-Peteia ». *Meanjin* 59.2 (2000): 8-15.
- _____. « Cultural Cringe ». *Meanjin* 59.3 (2000): 38-39.
- _____. « The Persistence of Memory ». *Paris Studio*. Victor Barker, ed. Sydney: Halstead Press, 2001, pp. 11-21.
- _____. « Blue Max: A Tribute to W.G. Sebald ». *HEAT* 3 (2002): 119-129.
- _____. « Theory as Fireworks: An Interview with Karen Barker ». *Australian Literary Studies* 20.3 (May 2002): 241-48.
- _____. « Forgetting Paris ». *Australian Author* (August 2003): 4-5.

_____. « Through a Glass Darkly: W. G. Sebald's Overcast Style ». *HEAT* 7 (2004): 71-91.

_____. « Parleying Apocalypse: The Death of the Novel and the Decline of Contempt ». Delivered on 24 May 2005 at the University of Melbourne. Disponible sur : <www.meanjin.unimelb.edu.au> (Dernière consultation le 30 janvier 2011).

_____. « Making Oneself Foreign ». *Meanjin* 64.4 (2005): 4-14.

_____. « Trafficking in Dangerous Goods ». *Transtext(e)s Transcultures* 1 (2006): 13-14. Disponible sur : <<http://transtexts.revues.org/index158.html>> (Dernière consultation le 30 janvier 2011).

_____. « The Memoir and Me ». *Asian Literary Review* (Spring 2006):13-17.

_____. « Language Gives You Wings ». *The Age* 7 April 2007: A2

_____. « My Personal Write of Way ». *The Age* 30 June 2007: 24-25.

_____. « Written Kisses ». *Meanjin* 66.1 (2007):185-188.

_____. « Eight Chinese Lessons ». *Griffith Review* 18 (Summer 2007): 51-61.

_____. « Memory/Memorial ». *Anglophonia: French Journal of English Studies* 21 (2007): 115-128.

_____. « Twice Born: Risk and Trespass in White's "Patrick" ». *HEAT* 14 (2007): 63-70.

_____. « Arrested Motion and Future-Mourning: Hybridity and Creativity ». *Transtext(e)s Transcultures* 4 (2008): 83-99. Disponible sur : <<http://transtexts.revues.org/index253.html>> (Dernière consultation le 30 janvier 2011).

_____. « In Camera: Arrested Motion and Future Mourning ». *HEAT* 18 (2008): 41-54.

_____. « The Idea of Asia ». *Art and Australia* 47.2 (2009): 276-279.

_____. « Notes to a Biographer ». *Griffith Review* 23 (Autumn 2009): 123-130.

_____. « Dancing to Difficulty: The Origins of a Novel ». Conférence donnée à l'Institut Confucius de Lyon, 19 mars 2010. Disponible sur : <http://www.lyonconfucius.eu/pages/fr/m4i1_archives.php> (Dernière consultation le 24 avril 2010).

_____. « Roller-Coaster ». *Victorian Writers Centre Newsletter* July 2010: 9.

_____. « Slow Boat to Culture ». *The Australian Literary Review* October 2011: 20.

Œuvres littéraires citées

Romans

Astley, Thea. *Beachmasters*. 1985. New York: Penguin Books, 1988.

Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. New York: Dover, 1995.

Beckett, Samuel. *Molloy*. 1951. Paris : Les Éditions de Minuit, 2008.

Burgess, Anthony. *A Clockwork Orange*. 1962. London: Penguin Books, 2000.

Carey, Peter. *True History of the Kelly Gang*. 2000. London: Faber & Faber, 2011.

Carroll, Lewis. *Alice in Wonderland; Through the Looking Glass*. London: Dent; New York: Dutton, 1965.

Cortázar, Julio. *Hopscotch*. Trans. Gregory Rabassa. 1963. New York: Pantheon Books, 1986.

D'Alpuget, Blanche. *Monkeys in the Dark*. Sydney: Aurora Press, 1980.

_____. *Turtle Beach*. New York: Simon and Schuster, 1981.

Don'ò, Kim. *The Chinaman*. Sydney: Hale & Iremonger, 1984.

Espedal, Tomas. *Marcher (ou l'art de mener une vie dérégulée et poétique)*. Trad. Terje Sinding. Arles : Actes Sud, 2012.

Grace, Patricia. *Potiki*. Auckland: Penguin Books, 1986.

Grenville, Kate. *The Secret River*. Edinburgh, London: Canongate, 2005.

Johnson, B.S. *Omnibus*. London: Picador, 2004.

_____. *The Unfortunates*. New York: New Directions, 2007.

Jose, Nicholas. *The Custodians*. New York: St. Martin's Press, 1998.

_____. *Avenue of Eternal Peace*. New York: Dutton, 1989.

Koch, Christopher. *Across the Sea Wall*. 1965. Sydney: Angus & Robertson, 1982.

_____. *The Year of Living Dangerously*. 1978. New York: St. Martin's Press, 1979.

- Lawrence, David Herbert. *Kangaroo*. 1923. London: Heinemann, 1974.
- Malouf, David. *An Imaginary Life*. 1978. London: Vintage Books, 1999.
- _____. *Remembering Babylon*. London: Vintage Books, 1993.
- Miller, Alex. *The Ancestor Game*. 1992. Crows, Nest NSW.: Allen & Unwin, 2003.
- O'Brien, Flann. *The Third Policeman*. London: Harper Perennial, 2007.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. 1999. Paris : Gallimard, 2004.
- Saramago, José. *Le Dieu manchot*. Trad. Geneviève Leibrich. Paris : Albin Michel, 1987.
- Shearston, Trevor. *Concertinas*. Sydney: Bantam Books, 1988.
- Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. London: Penguin Books, 1994.
- Turner Hospital, Janette. *The Ivory Swing*. New York: Dutton, 1982.
- Wilde, Oscar. *The Importance of Being Earnest*. Paris: Pocket, 1986.
- _____. *The Picture of Dorian Gray; and The Decay of Lying*. Paris : Zulma, 2005.
- Winton, Tim. *Cloudstreet*. London: Picador, 1992.
- Woolf, Virginia. *Flush*. London: Penguin Books, 1978.

Poésie

- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Strasbourg : Éditions Brocéliande, 1958.
- _____. *Le Spleen de Paris*. Paris : Le Livre de Poche, 1962.
- Keats, John. *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*. Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1899.
- Lawson, Henry. *The Ballad of the Drover and Other Verses*. 1918. North Ryde, NSW.: Angus & Robertson, 1988.
- Ouyang, Yu. *Songs of the Last Chinese Poet*. Broadway, NSW.: Wild Peony, 1997.
- _____. *Moon Over Melbourne & Other Poems*. Exeter, UK: Shearsman Books, 2005.

_____. *Two Hearts, Two Tongues and Rain-Coloured Eyes*. Broadway, NSW.: Wild Peony, 2002.

Paterson, Andrew Barton (“Banjo”). *Brumby’s Run and Other Verses*. 1986. North Ryde, NSW.: Angus & Robertson, 1988.

Pound, Ezra. *Selected Poems of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1957.

Rimbaud, Arthur. *Œuvres et lettres 1868-1875*. Paris : Gallimard, 2009.

Walwicz, Ania. *Writing*. Melbourne: Rigmarole Books, 1982.

_____. *Boat*. North Ryde, NSW.: Angus & Robertson Publishers, 1989.

Nouvelles et contes

Flaubert, Gustave. *Trois contes*. 1963. Paris : Garnier, 1969.

Le, Nam. *Le Bateau : nouvelles*. Trad. France Camus-Pichon. Paris : Éditions Albin Michel, 2010.

Les Mille et une nuits, T. I : nuits 1 à 327. Trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel. Paris : Gallimard, 2005.

Les Mille et une nuits, T. II : nuits 327 à 719. Trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel. Paris : Gallimard, 2006.

Les Mille et une nuits, T. III : nuits 719 à 1001. Trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel. Paris : Gallimard, 2006.

Poe, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: The Modern Library, 1938.

Autobiographie et journal

Frame, Janet. *To the Is-Land: An Autobiographie, Vol. 1*. 1982. London: Paladin, 1987.

Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions, Livre 4^e*. Paris : Classiques Garnier, 2011.

Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf, Vol. II (1920-1924)*. 1978. New York: A Harvest Book, 2013.

_____. *Journal d'adolescence: 1897-1909*. Trad. Marie-Ange Detartre. Poitiers : La Cosmopolite, Stock, 2008.

Théâtre

Shakespeare, William. *King Richard II*. 1984. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

Essais

Donne, John. *Devotions Upon Emergent Occasions*. 1624. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1959.

Levi, Primo. *Le Métier des autres : notes pour une redéfinition de la culture*. Trad. Martine Schruoffeneger. 1992. Paris : Gallimard, 2004.

Leys, Simon. *Le Bonheur des petits poissons : Lettres des Antipodes*. Paris : J.C. Lattès, 2008.

Montaigne, Michel de. *Essais, Livre 2*. Paris : Garnier-Flammarion, 1979.

Orwell, George. *Why I Write*. London: Penguin Books, 2004.

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books, 1991.

Woolf, Virginia. *The Common Reader, Vol. I*. London: Vintage, Random House, 2003.

Œuvres littéraires consultées

Romans

- Anderson, Jessica. *Tirra Lirra by the River*. Harmondsworth: Penguin Books, 1984.
- Astley, Thea. *It's Raining in Mango*. New York: Putnam's Sons, 1987.
- _____. *Coda*. New York: Putnam's Sons, 1994.
- Bail, Murray. *Homesickness*. London: The Harvill Press, 1999.
- _____. *The Pages*. New York: Other Press, 2008.
- _____. *La Traversée*. Trad. Patrice Repousseau. Arles : Actes Sud, 2013.
- Bernhard, Thomas. *Minetti : Portrait de l'artiste en vieil homme*. Trad. Claude Porcell, Paris : L'Arche, 1983.
- _____. *Déjeuner chez Wittgenstein*. Trad. Michel Nebenzahl. Paris : L'Arche, 1989.
- Bradley, James. *Wrack*. 1997. London: Faber & Faber, 2009.
- Burgess, Anthony. *A Clockwork Orange*. 1972. London: Penguin Books, 2000.
- Carey, Peter. *Oscar and Lucinda*. London: Faber & Faber, 1998.
- _____. *Bliss*. 1981. London: Faber & Faber, 2001.
- _____. *La Chimie des larmes*. Trad. Pierre Girard. Arles : Actes Sud, 2013.
- Clavell, James. *Tai-Pan*. New York: Dell Book, Random House, 2009.
- Coetzee, J. M. *Disgrace*. London: Vintage, 2000.
- _____. *Elizabeth Costello*. 1999. London: Vintage, 2004.
- Cook, Kenneth. *Cinq matins de trop*. Trad. Mireille Vignol. Paris : Autrement, 2006.
- _____. *Par-dessus bord*. Trad. Mireille Vignol. Paris : Autrement, 2007.
- _____. *La Bête*. Trad. Pierre Brévignon. Paris : Autrement, 2014.

- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. London: Penguin Books, 1994.
- Davison, Liam. *La Femme blanche*. Trad. Gail Wagman et Marc de Gouvenain. Arles : Actes Sud, 1996.
- _____. *La Baie des Français*. Trad. Gail Wagman et Marc de Gouvenain. Arles : Actes Sud, 1998.
- Garcia Marquez, Gabriel. *Cent ans de solitude*. 1968. Trad. Claude et Carmen Durand. Paris : Éditions du Seuil, 1995.
- Grenville, Kate. *Lilian's Story*. Orlando, Flo.: Harvest Book, 1994.
- _____. *The Secret River*. Melbourne: Canongate, 2006.
- _____. *The Lieutenant*. Edinburgh, London: Canongate, 2009.
- Herbert, Xavier. *Capricornia*. London: Harper, 2008.
- Ishiguro, Kazuo. *An Artist of the Floating World*. 1986. London: Faber & Faber, 2005.
- Jose, Nicholas. *The Rose Crossing*. 1994. Woodstock N.Y.: The Overlook Press, 1997.
- Joyce, James. *Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin Books, 1996.
- _____. *Dubliners*. London: Penguin Books, 1996.
- _____. *Ulysses*. 1968. London: Penguin Books, 2000.
- Kafka, Franz. *Lettre au père*. Trad. Marthe Robert. Paris : Gallimard, 1957.
- _____. *Le Procès*. Trad. Alexandre Vialatte. Paris : Gallimard, 1987.
- _____. *Le Château*. Trad. Axel Nesme. Paris : Librairie Générale Française, 2001.
- Kundera, Milan. *Le Livre du rire et de l'oubli*. 2002. Trad. François Kérel. Paris : Gallimard, 2012.
- _____. *L'Insoutenable légèreté de l'être*. 1989. Trad. François Kérel. Paris : Gallimard, 2009.
- Malouf, David. *Fly Away Peter*. London: Vintage Books, 1999.
- _____. *Une Rançon*. Trad. Nadine Gassie. Paris : Albin Michel, 2013.
- McCullough, Colleen. *The Thorn Birds*. London: Virago Press, 2007.
- Murnane, Gerald. *Tamarisk Row*. 1974. North Ryde, NSW.: Angus & Robertson, 1988.

- _____. *Landscape With Landscape*. Ringwood, Vic.: Penguin Books, 1987.
- Nabokov, *Lolita*. London: Penguin Books, 2006.
- Ouyang, Yu. *The English Class*. Yarraville, Aus.: Transit Lounge, 2010.
- _____. *The Eastern Slope Chronicle*. Blackheat, NSW.: Griffin Press, 2002.
- Rushdie, Salman. *Haroun and the Sea of Stories*. London: Granta Books, 1991.
- _____. *Shame*. London: Penguin Books, 1996.
- Walwicz, Ania. *red roses*. Queensland: University of Queensland Press, 1992.
- Winterson, Janette. *Oranges Are Not the Only Fruit*. London: Bloomsbury Publishing, 1991.
- Winton, Tim. *The Riders*. London: Picador, 1996.
- _____. *An Open Swimmer*. London: Picador, 2003.
- _____. *The Turning*. Sydney: Picador, Pan Macmillan, 2004.
- White, Patrick. *Voss*. London: Penguin Books, 1957.
- _____. *The Burnt Ones*. London: Penguin Books, 1975.
- Wright, Alexis. *Plains of Promise*. St. Lucia: University of Queensland Press, 1997.
- Woolf, Virginia. *Mrs Dalloway*. 1925. London: Penguin Books, 1996.
- _____. *To the Lighthouse*. 1927. Orlando: Harcourt, 1981.
- _____. *Orlando*. 1928. London: Penguin Books, 2000.
- _____. *The Waves*. 1931. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2000.
- Yahp, Beth. *The Crocodile Fury*. London: The Women's Press, 1996.

Poésie

- Apollinaire, Guillaume. *Calligrammes*. Paris : Gallimard, 1966.
- Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris : Petits poèmes en prose*. Paris : Librairie Générale Française, 2003.

Heiss, Anita. *I'm Not Racist, But... A Collection of Social Observations*. Cambridge: Salt Publishing, 2007.

Keats, John. *Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press, 1966.

Ouyang, Yu. «Far and Near». *The Literary Review: An International Journal of Contemporary Writing* 45:1 (2001): 107.

Rimbaud, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1972.

_____. *Œuvres et lettres 1868-1875*. Paris : Gallimard, 2009.

Verlaine, Paul. *Poèmes saturniens, Confessions*. Paris : Flammarion, 1977.

Nouvelles et contes

Cook, Kenneth. *The Killer Koala*. Sydney: Tortoiseshell Press, 1986.

_____. *Wombat Revenge*. Sydney: Tortoiseshell Press, 1987.

_____. *L'Yvresse du kangourou, et autres histoires du bush*. Trad. Mireille Vignol. Paris : Autrement, 2012.

Cortázar, Julio. *Façons de perdre*. Trad. Laure Guille-Bataillon. Paris : Gallimard, 1978.

_____. *Les Armes secrètes*. Trad. Laure Guille-Bataillon. 1963. Paris : Gallimard, 2013.

Cowan, Peter. *Drift*. Melbourne, Adelaide: Reed & Harris, 1944.

Ishiguro, Kazuo. *Nocturnes : Cinq nouvelles de musique au crépuscule*. Trad. Anne Rabinovitch. Paris : Gallimard, 2010.

Kafka, Franz. *La Muraille de Chine*. 1950. Trad. Jean Carrive et Alexandre Vialatte. Paris : Gallimard, 2007.

Malouf, David. *Dream Stuff*. London: Vintage, Random House, 2001.

Woolf, Virginia. *The Haunted House*. 1943. London: Vintage, 2003.

Autobiographie et journal

Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf, Vol. I (1915-1919)*. 1976. New York: A Harvest Book, 2013.

_____. *The Diary of Virginia Woolf, Vol. III (1925-1930)*. 1980. New York: A Harvest Book, 2013.

_____. *The Diary of Virginia Woolf, Vol. IV (1931-1935)*. 1983. New York: A Harvest Book, 2013.

_____. *The Diary of Virginia Woolf, Vol. V (1936-1941)*. 1984. New York: A Harvest Book, 2013.

Essais

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. 1929. Oxford: Oxford University Press, 2000.

_____. *Three Guineas*. 1938. London: Hogarth Press, 1952.

_____. *The Common Reader, Vol. II*. 1938. London: Vintage, Random House, 2003.

_____. *L'Art du Roman*. Trad. Rose Celli. Paris : Éditions du Seuil, 1962.

II. Sources secondaires

À propos des œuvres de Brian Castro

Arimitsu, Yasue. « Interplay of Myth and Uncertainty in Brian Castro's Drift ». *Doshisha Studies in English* 69 (1998): 79-91.

Ballyn, Sue. « Review of *The Bath Fugues* by Brian Castro ». *Reviews in Australian Studies* 4.3 (2010). Disponible sur : <<http://www.nla.gov.au/openpublish/index.php/ras/issue/view/143>> (Dernière consultation le 3 mars 2014).

Barker, Karen. « The Artful Man: Theory and Authority in Brian Castro's Fiction ». *Australian Literary Studies* 20.3 (May 2002): 231-240.

Barlow, Damien. « Authenticity/Hybridity and Pallawah Identities in Castro's *Drift* ». *Southerly: A Review of Australian Literature* 58.2 (1998): 59-66.

Bennet, Tegan. « He Says She Says ». *Sydney Morning Herald* 8 January 2000: n. pag.

Bishop, Peter. « The Language of the Private World ». *Australian Book Review* (April 2003): 30-35.

Brennan, Bernadette. « Drift: Writing and/of Annihilation ». *Southerly: A Review of Australian Literature* 60.2 (2000): 39-50.

_____. « Brian Castro's Tokyo ». *Southerly: A Review of Australian Literature* 60.3 (2000): 168-177.

_____. « Unpacking Castro's Library, or Detours and Return in *The Garden Book* ». *JASAL* (Special Issue 2007): 25-36.

Broinowski, Alison. « Tokyo Secrets ». *The Sydney Morning Herald* 22 March 1997: spectrum 10.

_____. « No Promised Land ». *Australian Book Review* 251 (May 2003): 44.

Brun, Marilyne. « Épopée et intertextualité dans *Shanghai Dancing* de Brian Castro ». *A Myriad of Literary Impressions: L'intertextualité dans le roman contemporain de langue anglaise*. Walezack, Emilie, et Jocelyn Dupont, dirs. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2010, pp. 67-78.

_____. « Literary Doubles and Colonial Subjectivity: Brian Castro's *The Garden Book* ». *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies* 17.2 (2011): 57-71.

Burns, Graham. « Travelling Birds ». *Australian Book Review* (May 1984): 17-18.

Canberra Times. « Struggles of an Outsider ». *The Canberra Times* 28 November 1998: n. pag.

_____. « Blend of Myth and Home Truths ». *The Canberra Times* 3 May 2003: n. pag.

_____. « Modulations Around Identity ». *The Canberra Times* 27 June 2009: n. pag.

Chenery, Susan. « On the Inside of an Outsider ». *The Sydney Morning Herald* 2 July 1994: n. pag.

Clancy, Laurie. « Dancing to a Tune of Displacement ». *The Age* 26 April 2003: review 5.

Coad, David. « Australia: *Drift* by Brian Castro ». *World Literature Today* 69.3 (1995): 641.

_____. « Review of *After China* ». *World Literature Today* 67 (1993): 667.

Cosic, Miriam. « The Fabulator ». *The Australian* 6 June 2009: 10.

Craven, Peter. « Double Delights ». *Sunday Age* 12 September 1993: 8.

Creech, Nick. « Winging Towards Elusive Heights ». *Australian Weekend Magazine* 20-21 (August 1983): 15.

Daniel, Helen. « Breaking Conventions: A Double-Folding Fan ». *Australian Book Review* 142 (1992): 4-6.

_____. « Outside the Prison of Logic ». *Island Magazine* 59 (Winter 1994): 20-29.

_____. « The Thrill of Textual Attraction ». *The Age* 6 May 1995: 8.

_____. « Double Cover ». *The Age* 17 February 1996: n. pag.

_____. « A Double-Fan ». *Australian Book Review* 257 (December 2003): 68.

Davison, Liam. « Labyrinthine Life Cycles ». *The Australian* 27 June 2009: n. pag.

Dempsey, Dianne. « Interview with Brian Castro, My Favorite Book ». *Sunday Age* 26 June 1994: n. pag.

Deves, Michael. « Brian Castro: Hybridity, Identity, Reality ». *Land and Identity: Proceedings of the 1997 Conference Held at the University of New England Armidale NSW, 17-30 Septembre, 1997*. McDonnell, Jennifer, and Michael Deves, eds. 1998, pp. 220-225.

_____. « Authenticity in Brian Castro's *Stepper* ». *Westerly: a Quarterly Review* 45 (November 2000): 60-70.

Dooley, Gillian. « Review of *The Garden Book* ». *Radio Adelaide* (23 September 2005). Disponible sur : <<http://dspace.flinders.edu.au/jspui/bitstream/2328/494/1/Brian%20Castro.pdf>> (Dernière consultation le 2 janvier 2012).

England, Katharine. « Reward for the Attentive ». *Adelaide Advertiser* 19 July 2003: n. pag.

_____. « A Most Fertile Garden ». *The Advertiser* 10 September 2005: 10.

Fuller, Peter. « Freud's Wolf ». *The Sydney Morning Herald* 6 July 1991: 41.

Geason, Susan. « Imagining China ». *Sun Herald* 6 September 1992: 118.

_____. « No Justice for Crime Writers ». *Sun Herald* 23 March 1997: n. pag.

George, Bryant. « Brian Castro, *The Garden Book* ». *Southerly* 66.1 (2006): 190-193.

Gunew, Sneja. « Between Auto/Biography and Theory: Can "Ethnic Objects" Write Theory? ». *Comparative Literature Studies* 42.2 (2005): 363-378.

Hanrahan, John. « Enjoying the View ». *The Age* 20 August 1994: 8.

Housden, Elli. « Review of *The Bath Fugues* ». *The Courier-Mail* 13 June 2009: n. pag.

Jacobs, Lyn. « About a Face: Asian Australians at Home ». *Australian Literary Studies* 20.3 (2002): 201-214.

Juers, Evelyn. « A Rich Cocktail ». *The Australian* 9 April 1997: 3-4.

Ley, James. « The Meaning is Beside the Point ». *The Sydney Morning Herald* 10 September 2005: n. pag.

Lloyd, Tim. « A Melancholy Soul ». *The Advertiser* 30 April 2008: n. pag.

Lo, Miriam Wei Wei. « Possible Only on Paper? Hybridity as Parody in Brian Castro's *Drift* ». *Journal of Australian Studies* 65 (2000): 69-74.

Louie, Kam. « Diasporic Chinese Masculinity: Brian Castro and Multicultural Australia ». *Tamkang Review* 35.1 (2004): 29-56.

Matthews, David. « Spy Who Stayed Out in the Cold ». *The Australian* 12 April 1997: 9.

- McCamish, Thornton. « Review of *The Bath Fugues* ». *Sunday Age* 7 June 2009: 22.
- Moloughney, Brian. « The Bent Hairpin of Unreason: Brian Castro and Auto/Biography ». *East Asian History* 29 (2005): 153-170.
- Neill, Rosemary. « Who is Killing the Great Books of Australia? ». *The Australian* 18 March 2006: n. pag.
- Nikro, Saadi. « Translating Passages: Experiencing Brian Castro's *Birds of Passage* ». *Southerly* 59:2 (1999): 74-84.
- O'Connor, Shaunagh. « Hunt for the Truth ». *Herald-Sun* 15 November 2003: n. pag.
- Ommundsen, Wenche. « After Castro, Postmulticulturalism? ». *Rubicon* 1.2 (1995): 54-61.
- Ouyang, Yu. « Brian Castro: The Other Representing the Other ». *Literary Criterion* 30.1-2 (1995): 30-48.
- _____. « The Eastern Slope Chronicle ». *Southerly: A Review of Australian Literature* 57.4 (1997-1998): 63-76.
- _____. « An Interview with Brian Castro ». *Otherland* 7 (2001): 73-81.
- Pierce, Peter. « Katoomba the Missing Link ». *The Sydney Morning Herald* 6 July 1991: n. pag.
- _____. « "Things Are Cast Adrift": Brian Castro's Fiction ». *Australian Literary Studies* 17.2 (October 1995): 149-56.
- _____. « Fertile Soil of Our Past ». *The Age* 27 August 2005: 5.
- Pons, Xavier. « Impossible Coincidences: Narrative Strategies in Brian Castro's *Birds of Passage* ». *Australian Literary Studies* 14.4 (October 1990): 464-75.
- Riemer, Andrew. « Brian's Life of Byron, or Should That Be Bryan? ». *Sydney Morning Herald* 2 July 1994: 51.
- _____. « Avoid the Stings in History's Tale ». *The Sydney Morning Herald* 6 June 2009: n. pag.
- _____. « Enigmas of Castro's Variations ». *The Age* 6 June 2009: n. pag.
- Rizvi, Fazal. « Beyond the East-West Divide: Education and the Dynamics of Australia-Asia Relations ». *Australian Educational Researcher* 24.1 (1997): 13-26.
- Rutherford, Jennifer. « Faubert in the Garden: Brian Castro's Melancholy Encryptions ». *Heat* 18 (2008): 79-96.

- Sharkey, Michael. « A Blend of Elegant Leaps ». *The Australian* 19 April 2003: n. pag.
- Shmith, Michael. « Castro's Lament ». *The Age* 20 August 1994: 8.
- Sorensen, Rosemary. « Women in Water ». *Meanjin* 52.4 (1993): 778-783.
- _____. « Story Upon Story if Mainly Sleight of Hand ». *Sunday Age* 24 July 1994: 8.
- Sullivan, Jane. « Castro and the Friction of Fiction ». *The Age* 22 March 2003: n. pag.
- _____. « A Fatal Death of Intelligent Novels ». *Sunday Age* 12 June 2005: n. pag.
- Sun-Herald. « Love and Crime on a Sleazy Stage ». *The Sun-Herald* 25 February 1990: n. pag.
- Van Der Berg, Jacinta. « Are You Weaker Than a Woman, Weaker Even Than a Mother? Abjections and Infanticide in *Dead Europe* and *Drift* ». *Australian Literary Studies* 23.2 (2007): 230-244.
- Wassenar, Ingrid. « Toccata and Fugue in a Postmodern Key ». *The Australian* 20 August 2005: n. pag.
- Webb, Honey. « Far From the Billabong ». *The Sydney Morning Herald* 26 September 1997: n. pag.
- White, Judith. « New Blood in Old Genre ». *The Sun-Herald* 26 March 1989: n. pag.
- _____. « Lone Wolf ». *The Sun-Herald* 9 June 1991: n. pag.
- Wyndham, Susan. « Bush Ascetic, With Martini – The Interview ». *The Sydney Morning Herald* 8 October 2005: n. pag.

Littérature australienne

- Adelaide, Debra, ed. *A Bright and Fiery Troop: Australian Women Writers of the Nineteenth Century*. Ringwood, Vic.: Penguin Books Australia, 1988.
- Authers, Ben. « "I'm Not Australian, I'm Not Greek, I'm Not Anything": Identity and the Multicultural Nation in Christos Tsiolkas's *Loaded* ». *JASAL* 4 (2005): 133-145.

Ballyn, Susan. « The Voice of the Other: An Approach to Migrant Writing in Australia ». *Critical Survey* 6.1 (1994): 91-97.

_____. « Review of *The Literature of Australia: An Anthology* ». *Reviews in Australian Studies* 5:3 (2011). Disponible sur : <<http://www.nla.gov.au/openpublish/index.php/ras/issue/view/194>> (Dernière consultation le 5 mars 2014).

Bennett, Bruce. *An Australian Compass: Essays on Place and Direction in Australian Literature*. South Fremantle, W.A.: Fremantle Arts Centre Press, 1991.

_____. *Homing In: Essays on Australian Literature and Selfhood*. Perth: API Network, 2006.

Birns, Nicholas, and Rebecca McNeer, eds. *A Companion to Australian Literature since 1900*. Rochester, NY.: Camden House, 2007.

Brennan, Bernadette. *Brian Castro's Fiction: The Seductive Play of Language*. Amherst, New York: Cambria Press, 2008.

Broinowski, Alison. « Crossing into the Dream World ». *The Sydney Morning Herald* 26 September 1992: n. pag.

Brooks, David. « Sheherazade: The Search for Story: Recent Australian Fiction Set in China and South-East Asia ». *Southerly* 59.3-4 (1999): 228-238.

Budziak, Anna. « Of Mirrors and Multiversity, Doppelgängers and Doppelgängerins ». *The European English Messenger* 20.2 (Autumn 2011): 47-54.

Byrne, Madeleine. « How Australian Is It? (Reading Benang) ». *Antipodes* 15 (2001): 110-115.

Callahan, David, ed. *Contemporary Issues in Australian Literature*. London, Portland, OR.: Frank Cass, 2002.

Castan, Con. « Ethnic Australian Writing: Is It Really Australian Literature? ». *Outrider* 3.2 (1986): 64-79.

Corkhill, Annette Robyn. *The Immigrant Experience in Australian Literature*. Melbourne: Academia Press, 1995.

Daniel, Helen. *Liars: Australian New Novelists*. Ringwood, Vic.: Penguin Books, 1988.

Dose, Gerd, and Bettina Keil, eds. *Writing in Australia: Perceptions of Australian Literature in Its Historical and Cultural Context*. Münster, Hamburg, London: Lit Verlag, 2000.

Ferrall, Charles, Paul Millar, and Karen Smith, eds. *East by South: China in the Australasian Imagination*. Wellington: Victoria University Press, 2005.

Gelder, Ken, and Paul Salzman. *After the Celebration: Australian Fiction 1989-2007*. Melbourne: Melbourne University Press, 2009.

Gunew, Sneja. « Discourses of Otherness: Migrants in Literature ». *Prejudice in Print: The Treatment of Ethnic Minorities in Published Works: Proceedings of the Conference Held at Normandy House, Monash University, 20-22 November 1981*. Rasmussen, Radha, and Henning Rasmussen, eds. Melbourne: Centre for Migrant Studies, Monash University, 1982, pp. 48-58.

_____. « Migrant Writing: Promising Territory ». *Kunapipi* 4.1 (1984): 12-19.

_____. « Rosa Cappiello's Oh Lucky Country: Multicultural Reading Strategies ». *Meanjin* 44.4 (1985): 519-528.

_____. « Framing Marginality: Distinguishing the Textual Politics of the Marginal Voice ». *Southern Review* 18.2 (1985): 142-157.

_____. « Authentic Self-Representation and the Temptations of Irony in Recent Australian Migrant (non Anglo-Celtic) Women's Writing ». *Reviews of Japanese Culture and Society* 4 (1991): 11-17.

_____. *Framing Marginality: Multicultural Literary Studies*. Carlton, Vic.: Melbourne University Press, 1994.

_____. « "Hauntings by Otherness": Theory's Home, Post-Colonial Displacements, and the Future of Comparative Literature ». *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 22.2 (1995) : pp. 399-407.

Gunew, Sneja, and Kateryna O. Longley, eds. *Striking Chords: Multicultural Literary Interpretations*. Sydney: Allen & Unwin, 1992.

Hall, Kate. « Harmony and Discord: Evocations of Hybridity in Theory, Culture and Australian Magical Realism ». *Antithesis* 14 (2004): 111-124.

Haskell Dennis, Megan McKinlay, and Pamina Rich, eds. *Beyond Good and Evil? Essays on the Literature and Culture of the Asia-Pacific Region*. Crawley: University of Western Australia Press, 2005.

Heiss, Anita, and Peter Minter, eds. *Anthology of Australian Aboriginal Literature*. Sydney: McGill-Queen's University Press, 2008.

Heseltine, Harry. *The Uncertain Self: Essays in Australian Literature and Criticism*. Melbourne: Oxford University Press, 1986.

Hodge, Bob, and Vijay Mishra. *Dark Side of the Dream: Australian Literature and the Postcolonial Mind*. Sydney: Allen & Unwin, 1991.

Hawthorne, Susan. « The Politics of the Exotic: The Paradox of Cultural Voyeurism ». *Meanjin* 48.2 (1989): 617-629.

Huggan, Graham. *Australian Literature: Postcolonialism, Racism, Transnationalism*. New York: Oxford University Press, 2007.

Huggan, Graham. « Looking (North-) West To the East: Some Thoughts on the Asianisation of Australian Literature ». *The Making of a Pluralist Australia, 1950-1990, Selected papers from the inaugural EASA Conference 1991*. Senn, Werner F., and Giovanna Capone, eds. NY, Frankfurt, Bern, Paris: Peter Lang, 1992, pp. 219-227.

Hussain, Sabina. « Label and Literature: Borders and Spaces in Postcolonial Migrant Literature in Australia ». *JASAL* 3 (2004): 103-116.

Jones, Gail. « A Dreaming, A Sauntering: Re-imagining Critical Paradigms ». *JASAL* 5 (2006): 11-24.

Jose, Nicholas, ed. *The Literature of Australia: An Anthology*. New York, London: W. W. Norton & Company, 2009.

Khoo, Tseen-Ling. *Banana Bending: Asian-Australian and Asian-Canadian Literatures*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.

Khoo, Tseen, and Kam Louie, eds. *Culture, Identity, Commodity: Diasporic Chinese Literatures in English*. Montreal, Kingston; Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2005.

Kral, Françoise, dir. *Confluences XXV, « Re-Presenting Otherness: Mapping the Colonial "Self", Mapping the Indigenous "Other" in the Literatures of Australia and New Zealand »*. Actes de la journée organisée à Paris-Nanterre le 28 juin 2003/2005, GRRIP et Centre de Recherches Espaces / Écritures. Nanterres : Publidix, 2004.

Lever, Richard, Wieland James, and Scott Findlay. *Post-Colonial Literature in English: Australia 1970-1992*. New York: G. K. Hall & Co., 1996.

Ley, James. « The Tyranny of the Literal ». *Australian Book Review* 270 (2005): 32-38.

McCredden, Lyn. « Haunted Identities and the Possible Futures of "Aust. Lit." ». *JASAL* (Special Issue 2007): 12-24.

McLaren, Anne. « Australia as Dystopia: Mainland Chinese Writings in Australia ». *Otherland* 7 (2001): 193-205.

Moore, T. Inglis. *Social Patterns in Australian Literature*. Berkeley and Los Angeles, Calif., University of California Press, 1971.

Mycak, Sonia. « Australian Multicultural Literature ». *Literature and Aesthetics* 12 (2002): 79-104.

Ommundsen, Wenche. « Engendering the Bicentennial Reader: Sally Morgan, Mark Henshaw and the Critics ». *SPAN* 36 (1993): 251-263.

_____. « Of Dragons and Devils: Chinese-Australian Life Stories ». *JASAL* 1 (2002): 67-80.

Ommundsen, Wenche, and Hazel Rowley, eds. *From a Distance: Australian Writers and Cultural Displacement*. Geelong, Vic.: Deakin University Press, 1996.

Ouyang, Yu. « The Ultimate Other: Recent Representation of Chinese in Australian Fiction, 1988-1994 ». *Tirra Lirra: The Quarterly Magazine for the Yarra Valley* 6.2-3 (1995-1996): 42-44.

_____. « Lost in the Translation ». *The Australian Review of Books* 9-11 October 1997: 9-35.

O'Reilly, Nathanael, ed. *Postcolonial Issues in Australian Literature*. Amherst, New York: Cambria Press, 2010.

Padmore, Catherine. « Fragmented and Entwined: Migration Stories in Sibyl's Cave and Other Australian Fiction ». *JASAL* 5 (2006): 25-38.

Pierce, Peter, ed. *The Oxford Literary Guide to Australia*. Melbourne: Oxford University Press, 1987.

Pons, Xavier. *Messengers of Eros: Representations of Sex in Australian Writing*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Ross, Catriona. « Prolonged Symptoms of Cultural Anxiety: The Persistence of Narratives of Asian Invasion Within Multicultural Australia ». *JASAL* 5 (2006): 86-99.

Ryan, Judith, and Chris Wallace-Crabbe, eds. *Imagining Australia: Literature and Culture in the New New World*. Harvard University Committee on Australian Studies. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2004.

Sturgess, Charlotte, ed. *The Politics and Poetics of Passage in Canadian and Australian Culture and Fiction*. Nantes: Université de Nantes, CRINI et CEC, 2006.

Vanden Driesen, Cynthia. *Centering the Margins: Perspectives on Literatures in English from India, Africa, Australia*. New Delhi: Prestige Books, 1995.

Vernay, Jean-François. *Panorama du roman australien des origines à nos jours 1831-2007*. Paris : Hermann Éditeurs, 2009.

Watego, Cliff. « Cultural Adaptation in the South Pacific Novel ». *World Literature Written in English* 23.2 (1984): 488-496.

Webby, Elizabeth, ed. *The Cambridge Companion to Australian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Histoire et civilisation australienne

Ang, Ien. « Migrations of Chineseness ». *SPAN Journal of South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies* 34-35 (1993): 3-15.

_____. « On Not Speaking Chinese: Postmodern Ethnicity and the Politics of Diaspora ». *New Formations* 4 (1994): 1-18.

_____. « The Differential Politics of Chineseness ». *Southeast Asian Journal of Social Science* 22 (1994): 72-79.

_____. « Can One Say No To Chineseness: Pushing the Limits of the Diasporic Paradigm ». *Boundary 2* 25.3 (1998): 223-242.

_____. *On Not Speaking Chinese: Living Between Asia and the West*. 2001. London, New York: Routledge, 2004.

Ang, Ien, and Jon Stratton. « Asianing Australia: Notes Toward a Critical Transnationalism in Cultural Studies ». *Cultural Studies* 10.1 (1996): 16-36.

Ang, Ien, Sharon Chalmers, Lisa Law, and Mandy Thomas, eds. *Alter/Asians: Asian-Australian Identities in Art, Media and Popular Culture*. Annadale, NSW.: Pluto Press, 2000.

Ang-Lygate, Magdalene. « Everywhere to Go but Home: On (Re)(Dis)(Un)Location ». *Journal of Gender Studies* 5.3 (1996): 375-388.

Ben-Messahel, Salhia. « Antipodean Cultural Tectonics ». *Commonwealth: Essays and Studies* 34:1 (Autumn 2011): 77-91.

Bennett, Bruce. « Home and Away: Reconciling the Local and the Global ». *Salt* 11 (1999): 231-244.

Bernard, Michel. *Histoire de l'Australie (de 1770 à nos jours)*. 1995. Paris : L'Harmattan, 2004.

Blainey, Geoffrey. *The Tyranny of Distance: How Distance Shaped Australia's History*. 1966. Melbourne: Macmillan, 1975.

Broinowski, Alison. *The Yellow Lady: Australian Impressions of Asia*. Melbourne: Oxford University Press, 1992.

Carroll, John, ed. *Intruders in the Bush: The Australian Quest for Identity*. Melbourne: Oxford University Press, 1992.

Chambers, Ian. *Migrancy, Culture, Identity*. 1994. London, New York: Routledge, 1995.

Docker, John, and Gerhard Fischer, eds. *Race, Colour and Identity in Australia and New Zealand*. Sydney: New South Wales University Press, 2000.

Dodson, Michael. « The Wenworth Lecture; The End in the Beginning: Re(de)fining Aboriginality ». *Australian Aboriginal Studies* 1 (1994): 2-12.

Elkin, A. P. *The Australian Aborigines: How to understand them*. Sydney: Angus and Robertson, 1956.

Fitzgerald, John. « Another Country ». *Meanjin* 60.4 (2001): 59-71.

Fortier, Anne-Marie. *Migrant Belongings: Memory, Space, Identity*. Oxford, New York: Berg, 2000.

Goodman, James. « National Multiculturalism and Transnational Migrant Politics: Australian and East Timorese ». *Asian and Pacific Migration Journal* 6.3-4 (1997): 457-480.

Gunew, Sneja. « PostModern Tensions: Reading for (Multi)Cultural Difference ». *Meanjin* 49.1 (1990): 21-33.

_____. « Multicultural Multiplicities: USA, Canada, Australia ». *Meanjin* 52.3 (1993): 447-461.

Hamilton, Annette. « Fear and Desire: Aborigines, Asians and the National Imaginary ». *Australian Cultural History* 9 (special issue) (1990): 14-35.

Haskell, Denis. « Identity Is a Process, Not a Fixity ». *The Australian* 25 July 2007: n. pag.

Huck, Arthur. *The Chinese in Australia*. Croydon, Vic.: Longmans, 1968.

_____. « Australian Attitudes to China and the Chinese ». *The Australian Journal of Chinese Affairs* 11 January 1984: 157-168.

Jacobs, Lyn. « About a Face: Australians at Home ». *Australian Literary Studies* 20.3 (2002): 201-214.

_____. « Homeland vs “The Tropics”: Crossing the Line ». *JASAL* 2 (2003): 167-178.

Jones, Ian. *Ned Kelly: A Short Life*. Melbourne: Lothian, 1996.

Jordens, Ann-Mari. *Redefining Australians: Immigration, Citizenship and National Identity*. Sydney, NSW.: Hale & Ironmonger, 1995.

Jose, Nicholas. *Chinese Whispers: Cultural Essays*. Kent Town, South Aus.: Wakefield Press, 1995.

Jupp, James. « Australian Culture: Multicultural, Aboriginal or Just Plain Australian? ». *Artlink* 11.1-2 (1991): 11-13.

Lagayette, Pierre, dir. *Rencontres australiennes : Regards croisés sur l'identité d'un peuple et d'une nation*. Paris : PUPS, Université Paris-Sorbonne IV, 2008.

Le Cam, Georges-Goulven. *L'Australie et la Nouvelle-Zélande*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1996.

_____. *L'Australie : Naissance d'une nation*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000.

May, Phil. « The Mongolian Octopus: His Grip on Australia ». *The Bulletin* 21 August 1886. Disponible sur : <http://digitalscholarship.unlv.edu/cola_ug_research/posters/great-migrations/1/> (Dernière consultation 10 mai 2013).

Miller, Lyn. « Belonging to Country – A Philosophical Anthropology ». *Journal of Australian Studies* 27.76 (1 January 2003): 215-223.

Moloney, John. *Ned Kelly*. 1980. Melbourne: Melbourne University Press, 2001.

Musée « Golden Dragon », Bendigo, Victoria. Disponible en ligne : <<http://www.goldendragonmuseum.org>> (Dernière consultation le 12 mai 2013).

Nile, Richard, ed. *Australian Civilisation*. Melbourne: Oxford University Press, 1994.

Ouyang, Yu. *Bias: Offensively Chinese / Australian: A Collection of Essays on China and Australia*. Kingsbury: Otherland Publishing, 2007.

Phillips, Arthur A. « The Cultural Cringe ». *Meanjin* 9.4 (1950): 299-302.

Piquet, Martine. *Australie plurielle : Gestion de la diversité ethnique en Australie de 1788 à nos jours*. Paris : L'Harmattan, 2004.

Pons, Xavier, et Marcienne Rocard, eds. *Colonisations : Rencontres Australie-Canada*. Toulouse : Université Toulouse-Le Mirail, 1985.

Pons, Xavier, ed. *Departures: How Australia Reinvents Itself*. Carlton South, Vic.: Melbourne University Press, 2002.

Pons, Xavier. *Le Géant du Pacifique*. Paris : Economica, 1988.

_____. *Le Multiculturalisme en Australie : Au-delà de Babel*. Paris : L'Harmattan, 1996.

_____. *L'Australie : Entre Occident et Orient*. Paris : Les Études de la Documentation Française, 2000.

_____. *Departures: How Australia Reinvents Itself*. Carlton South, Vic.: Melbourne University Press, 2002.

_____. *Les Mots de l'Australie*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2005.

Povinelli, Elizabeth A. *The Cunning of Recognition: Indigenous Alterities and the Making of Australian Multiculturalism*. Durham, London: Duke University Press, 2002.

Rickard, John. *Australia: A Cultural History*. 1988. London, New York: Longman, 1996.

Rutherford, Jonathan, ed. *Identity: Community, Culture, Difference*. 1990. London: Lawrence and Wishart, 1998.

Schultz, Julianne, ed. « Our Global Face: Inside the Australian Diaspora ». *Griffith Review* (Summer 2004-2005).

Stokes, Geoffrey, ed. *The Politics of Identity in Australia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Stratton, Jon, and Ien Ang. « Multicultural Imagined Communities: Cultural Difference and National Identity in Australia and the USA ». *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture* 8.2 (1994): 124-158.

Sullivan, Jane. « Taking the Multicultural Out of Culture ». *Sunday Age* 3 September 2000: n. pag.

Viviani, Nancy. « Australia's Future in Asia: People, Politics and Culture ». *Australian Cultural History* 9 (1990): 103-116.

Ward, Russell. *The Australian Legend*. 1958. Melbourne: Oxford University Press, 1995.

Whitlock, Gillian, and David Carter, eds. *Images of Australia: An Introductory Reader in Australian Studies*. St. Lucia: University of Queensland Press, 1996.

Yunte, Huang. « Writing Against the Chinese Diaspora ». *Boundary 2* 26.1 (1999): 145-146.

Théorie et critique littéraire

Adorno, Theodor W. *Notes sur la littérature*. 1984. Trad. Sibylle Muller. Paris : Flammarion, 1999.

Agostini, René. *Théâtre poétique et/ou politique ?* Paris : L'Harmattan, 2011.

Alfandary, Isabelle, et Axel Nesme, eds. *Modernism and Unreadability*. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, 2011.

Arnold, Matthew. *On the Classical Tradition*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 1960.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957.

_____. *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964.

_____. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

_____. *Le Bruissement de la langue – Essais critiques IV*. 1984. Paris : Éditions du Seuil, 1993.

_____. *Œuvres complètes, T. II : 1966-1973*. Paris : Éditions du Seuil, 1994.

_____. *Le Grain de la voix – Entretiens 1962-1980*. 1981. Paris : Éditions du Seuil, 1999.

_____. *Le Plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.

_____. *L'Empire des signes*. 1970. Paris : Éditions du Seuil, 2005.

Bakhtin, Mikhaïl M. *Esthétique et théorie du roman*. 1987. Trad. Daria Olivier. Paris : Gallimard, 2011.

_____. *The Dialogic Imagination, Four Essays*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2000.

- Beaudet, Céline. « Rhétorique lexicale, polyphonie et argument d'autorité : une analyse de cas ». *Revue Québécoise de linguistique* 28.2 (2000): 51-64.
- Bessière, Jean. *Principes de la théorie littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2005.
- Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. 1988. Paris : Gallimard, 2000.
- Blot, Jean. *Le Roman, poésie de la prose*. Paris : Honoré Champion, 2010.
- Bradford, Richard. *Stylistics*. 1997. London, New York: Routledge, 2006.
- _____. *The Novel Now: British Contemporary Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- _____. *Poetry: The Ultimate Guide*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Budick, Sanford, and Wolfgang Iser, eds. *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1996.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 1990. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Chartier, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. 1990. Paris : Armand Colin, 2005.
- Chklovski, Viktor. « L'Art comme procédé ». *Théorie de la littérature : Textes des Formalistes russes*. Todorov, Tzvetan, ed. 1965. Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- Coetzee, J.M. *Doubling the Point: Essays and Interviews*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1992.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton N. J.: Princeton University Press, 1978.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions, vol. II*. John Shawcross, ed. London: Oxford University Press, 1967.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. 1983. London, New York: Routledge, 1994.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Kafka : Pour une littérature mineure*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975.

Delemotte-Legrand, R. « Polyphonies dans l'écriture, hétérogénéité en discours ». *Cahiers du français contemporain* 3 (1996): 193-210.

Derrida, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967.

_____. *La Dissémination*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

_____. « Différance ». *Literary Theory: An Anthology*. Rivkin, Julie, and Michael Ryan, eds. 1999. Malden, Mass.: Blackwell, 2004.

_____. « Semiology and Grammatology: Interview with Julia Kristeva ». *Literary Theory: An Anthology*. Rivkin, Julie, and Michael Ryan, eds. 1999. Malden, Mass.: Blackwell, 2004.

De Smedt, Marc. *Éloge du silence*. Paris : Albin Michel, 1986.

Dessons, Gérard. *Introduction à la Poétique. Approche des théories de la littérature*. Paris : Dunod, 1995.

Docherty, Thomas. *Postmodernism, A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993.

Doron, Roland. *La Conscience gestuelle*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1971.

Dvorak, Marta. « Inhabiting the EdgeS: Transtextuality and Subduction ». *Commonweath: Essays and Studies* 34.1 (Autumn 2011): 11-23.

Eagleton, Terry. « The Revolt of the Reader ». *New Literary History* 13.3 (Spring 1982): 449-452.

Eco, Umberto. *L'Œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil, 1979.

_____. *Les Limites de l'interprétation*. Paris : Éditions Grasset, Le livre de poche, 1992.

_____. *Interprétation et surinterprétation*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

_____. *De la littérature*. Paris : Grasset, 2002.

_____. *Lector in fabula : Le Rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Éditions Grasset, Le livre de poche, 2008.

Fraisse, Luc, ed. *Pour une esthétique de la littérature mineure : Colloque « Littérature majeure, littérature mineure », Strasbourg, 16-18 Janvier 1997*. Paris : Honoré Champion, 2000.

Fuentes, Carlos. « Words Apart ». *The Guardian* 24 February 1989: 29-30.

- Genette, Gérard. *Figures II*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.
- _____. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- _____. *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- _____. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.
- Genette, Gérard, and Tzvetan Todorov, dirs. *Théories des genres*. Paris : Éditions du Seuil, 1986.
- Gignoux, Anne-Claire. *Initiation à l'intertextualité*. Paris : Ellipses, 2005.
- Gonzalez, Madelena, and Marie-Odile Pittin-Hédon, eds. *Generic Instability and Identity in the Contemporary Novel*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- Head, Dominic. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Huisman, Denis. *L'Esthétique*. 1954. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London, New York: Routledge, 2005.
- Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*. Trad. Evelyne Sznycer. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1976.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris : Collection Tel, Gallimard, 2007.
- Jenks, Charles. *What is Post-Modernism*. London: Art and Design, 1986.
- Kundera, Milan. *The Art of the Novel*. 1986. Trans. Linda Asher. London: Faber and Faber, 1990.
- _____. *Le Rideau : Essai en sept parties*. Paris : Gallimard, 2005.
- Leech, Geoffrey. *Language in Literature: Style and Foregrounding*. London: Pearson Longman, 2008.
- Lemardeley, Marie-Christine, et André Topia, eds. *L'Empreinte des choses*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- Lepaludier, Laurent, ed. *Métatextualité et métafiction : Théories et analyses*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- Lodge, David, ed. *20th Century Literary Criticism*. London: Longman, 1972.

- Lodge, David. *L'Art de la fiction*. Trad. Michel et Nadia Fuchs. 1992. Paris : Rivages, 1996.
- _____. *Consciousness and the Novel*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
- Lukács, Georg. *The Theory of the Novel*. 1963. Trad. Anna Bostock. London: Merlin Press, 1971.
- Maingueneau, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Nathan, 2000.
- Mattuissi, Laurent. *Fictions de l'ipséité : Essai sur l'invention narrative de soi*. Genève : Librairie Droz, 2002.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. 1987. London, New York: Routledge, 1996.
- Meyer, Michel. *Langage et littérature*. Paris : Quadrige, Presses Universitaires de France, 2001.
- Miller, George A., ed. *Communication, langage, pensée*. Villerbanne : SIMEP – éditions, 1975.
- Mura-Brunel, Aline, et Karl Cogard. *Limites du langage : indicible ou silence*. Paris, Budapest, Torino : L'Harmattan, 2002.
- Nicholls, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*. London: Macmillan, 1995.
- Ouellet, Pierre. *Poétique du regard: Littérature, perception et identité*. Sillery, Québec : Septentrion ; Limoges : PULIM, 2000.
- Pavlov-West, Russell. *Spaces of Fiction / Fictions of Space*. New York: Palgrave, Macmillan, 2010.
- Pegon, Claire. *L'Art de la fugue chez K. Ishiguro*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2004.
- Picon, Gaëtan. *L'Écrivain et son ombre*. 1953. Paris : Gallimard, 1996.
- Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod, 1996.
- Pouzet-Duzer, Virginie. *L'Impressionnisme littéraire*. Nancy : Presses Universitaires de Vincennes, 2013.
- Pradeau, Christophe, et Tiphaine Samoyault, dirs. *Où est la littérature mondiale?* Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2005.

- Ravoux Rallo, Elisabeth. *Méthodes de critique littéraire*. 1999. Paris : Armand Colin, 2001.
- Richards, Ivor Armstrong. *Principles of Literary Criticism*. London: Routledge, 1995.
- Riffaterre, Michel. « La trace de l'intertexte ». *La Pensée* 215 (octobre 1980) : 4-19.
- _____. « L'intertexte inconnu ». *Littérature* 41 (février 1981): 4-7
- Rivkin, Julie, and Michael Ryan, eds. *Literary Theory: An Anthology*. 1998. Malden, MA.; Oxford, Carlton, Vic.: Blackwell Publishing, 2009.
- Selden, Raman. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. London: Pearson Longman, 2005.
- Stone, D.D. « Meredith and Bakhtin: Polyphony and Bildung ». *Studies in English Literature* 28.4 (1988): 693-712.
- Susini-Anastopoulos, Françoise. *L'Écriture fragmentaire : Définitions et enjeux*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- Thibodeau, Martin. *La Théorie esthétique d'Adorno : Une introduction*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- Todd, Richard. « The Intrusive Author in British Postmodernist Fiction ». *Exploring Postmodernism*. Calinescu Matei, and al. Amsterdam: J. Benjamins, 1990, pp. 123-137.
- Todorov, Tzvetan, ed. *Théorie de la littérature : Textes des Formalistes russes*. 1965. Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- Vardoulakis, Dimitri. *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*. New York: Fordham University Press, 2010.
- Walezack, Émilie, et Jocelyn Dupont, dirs. « A Myrial of Literary Impressions » : *L'intertextualité dans le roman Anglophone contemporain*. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2010.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1984.
- _____, ed. *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. London: Oxford University Press, 2006.
- Wolf, Nelly. *Le Roman de la démocratie*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2003.

Xingjian, Gao. *La Raison d'être de la littérature*. Suivi de *Au plus près du réel : dialogues avec Denis Bourgeois*. La Tour d'Aigues : Éditions de l'aube, 2001.

Multiculturalisme, migration et diaspora

Ahmed, Sara, Claudia Castaneda, Fortier Anne-Marie, and Mimi Sheller, eds. *Uprootings / Regroundings: Questions of Home and Migration*. Oxford, New York: Berg, 2003.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 1983. London, New York: Verso, 1999.

Ang, Ien. « To Be or Not to Be Chinese: Diaspora, Culture and Postmodern Ethnicity ». *Southeast Asian Journal of Social Science* 21.1 (1993): 1-17.

Anthias, Floya. « New Hybridities, Old Concepts: The Limits of "Culture" ». *Ethnic and Racial Studies* 24.4 (2001): 619-641.

Baranay, Inez. « Multiculturalism, Globalisation and Worldliness: Origin and Destination of the Text ». *JASAL* 3 (2004): 117-132.

Baumann, Martin. « Diaspora: Genealogies of Semantics and Transcultural Comparison ». *Numen: International Review for the History of Religions* 47 (2000): 313-337.

Beauviche, Marianne, ed. *L'Identité et ses frontières : Approches croisées d'un malaise contemporain*. Avignon : Imprimerie de l'Université d'Avignon, 2007.

Bhabha, Homi K. « The World and the Home ». *Social Text* 31-32 (1992): 141-153.

Brah, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. 1996. London, New York: Routledge, 1998.

Brazier, Jana Evans, and Anita Mannur, eds. *Theorizing Diaspora*. Malden, MA.: Blackwell Publishing, 2003.

Bromley, Roger. *Narratives for a New Belonging: Diasporic Cultural Fictions*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

Chambers, Ian. *Border Dialogues: Journeys in Postmodernity*. London, New York: Routledge, 1990.

Coleman, Daniel, and Donald Goellnicht. « Introduction: "Race" into the Twenty-First Century ». *Essays on Canadian Writing* 7 (2002): 16-29.

- Dayal, Samir. « Diaspora and Double Consciousness ». *The Journal of Midwest Modern Language Association* 29.1 (Spring 1996): 46-62.
- Dirlik, Arif. « Bringing History Back In: Of Diaspora, Hybridities, Places and Histories ». *The Review of Education, Pedagogy and Cultural Studies* 21.2 (1999): 95-131.
- Docker, John. *1492: The Poetics of Diaspora*. London, New York: Continuum, 2001.
- Furt, Jean-Marie, et Frank Michel, dirs. *L'Identité au cœur du voyage. Tourisme et Identités 2*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- Gefo-Madianou, Dimitra. « Cultural Polyphony and Identity Formation: Negotiating Tradition in Attica ». *American Ethnologist* 26.2 (1999): 412-439.
- Gilroy, Paul. « It ain't Where You're From, It's Where You're At: The Dialectics of Diasporic Identification ». *Third Text* 13 (Winter 1991): 3-16.
- Hall, Stuart. « Cultural Identity and Diaspora ». *Identity: Community, Culture and Difference*. Rutherford, Jonathan, ed. London: Lawrence and Wishart, 1990, pp. 222-237.
- Heller, Monic. *Crosswords: Language, Education and Ethnicity in French Ontario*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1994.
- Hicks, Emily D. *Border Writing: The Multidimensional Text*. Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 1991.
- Hill, Susanne. *Writing the Hyphen: The Articulation of Interculturalisms in Contemporary Chinese-Canadian Literature*. Frankfurt, Berlin, Bruxelles, New York, Wier: Peter Lang, 2000.
- Janmohamed, Abdul, and David Llyod. « Introduction: Minority Discourse: What Is to Be Done? ». *Cultural Critique* 7 (Autumn 1987): 5-17.
- Kabir, Ananya Jahanara. « Becoming Minor: On Some Significant Encounters with Edward Said ». *Journal of Comparative Poetics* 25 (2005): 18-20.
- King, Russell, John Connell, and Paul White. *Writing Across Worlds: Literature and Migration*. London, New York: Routledge, 1995.
- Lai, Larissa. « Corrupted Lineage: Narrative in the Gaps of History ». *West Coast Line* 34.3 (2001): 40-53.
- Lavie, Smadar, and Ted Swedenburg. *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*. Durham, London: Duke University Press, 1996.

_____. « Between and Among the Boundaries of Culture: Bridging Text and Lived Experience in the Third Timespace ». *Cultural Studies* 10.1 (1996): 154-179.

Lee, A. Robert. *China Fictions / English Language: Literary Essays in Diaspora, Memory, Story*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2008.

Ma Mung, Emmanuel. *La Diaspora chinoise : Géographie d'une migration*. Paris : GéOphrys, 2000.

Micone, Marco. « Écriture de la culture immigrée ». *Écrits du Canada Français* 5 (1984): 114-119.

Mishra, Bijay. *The Literature of the Indian Diaspora: Theorizing the Diasporic Imaginary*. London, New York: Routledge, 2007.

Nussbaum, Martha C. *For Love of Country?* Boston: Beacon Press, 1996.

Padolsky, Enoch. « Cultural Diversity and Canadian Literature: A Pluralistic Approach to Majority and Minority Writing in Canada ». *International Journal of Canadian Studies* 3 (1991): 111-128.

Parret, Herman, Bart Verschaffel, et Mark Verminck, dirs. *Ligne, frontière, horizon*. Liège : Mardaga, 1993.

Pease, Donald E. « National Identities, Postmodern Artifacts, and Postnational Narratives ». *Boundary 2* 19.1 (Spring 1992): 1-13.

Prashad, Vijay. *Everybody Was Kung Fu Fighting: Afro-Asian Connections and the Myth of Cultural Purity*. Boston: Beacon Press, 2001.

Rath, Sura P. « Home(s) Abroad: Diasporic Identities in Third Spaces ». *Jouvert: A Journal of Postcolonial Studies* 4.3 (2000) : n. pag.

Rosaye, Jean-Paul, et SiyanJjin, dirs. *Orient-Occident : Dialogue sur l'ailleurs (Textes issus de deux journées d'études, Université d'Artois, novembre 2005 et mai 2006)*. Arras : Artois Presses Université, 2011.

Sabatier, Colette, Jorge Palacio, Hamida Namane, et Sandrine Collette, dirs. *Savoirs et enjeux de l'interculturel : Nouvelles approches, nouvelles perspectives*. Paris : L'Harmattan, 2001.

Threadgold, Terry. « When Home is Always a Foreign Place: Diaspora, Dialogue, Translations ». *Communal/Plural* 8.2 (2000): 193-271.

West-Pavlov, Russell. *Transcultural Graffiti: Diasporic Writing and the Teaching of Literary Studies*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005.

Études sur le colonialisme et le postcolonialisme

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London, New York: Routledge, 1991.

Barfoot, C.C., and Theo D'Haen, eds. *Shades of Empire: in Colonial and Post-Colonial Literatures*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1993.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge, 2009.

Boehmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature*. 1995. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme ; Discours sur la Négritude*. Paris : Présence Africaine, 2011.

De Toro, Fernando, Alfonso De Toro, and Kathleen Quinn. *Borders and Margins: Post-Colonialism and Post-Modernism*. Frankfurt Main: Vervuet; Madrid: Iberoamericana, 1995.

Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, 1971.

Gordon, Elizabeth, and Mark Williams. « Raids on the Articulate: Code-Switching, Style-Shifting and Post-Colonial Writing ». *Journal of Commonwealth Literature* 33 (1998): 75-96.

Huggan, Graham. « The Postcolonial Exotic ». *Transition* 64 (1994): 22-29.

_____. « (Post)Colonialism, Anthropology, and the Magic of Mimesis ». *Cultural Critique* 38 (Winter 1997-1998): 91-106.

Longley, Kateryna. « Places of Refuge: Postcolonial Spaces ». *SPAN* 44 (1997): 8-21.

McLeod, John. *Beginning Postcolonialism*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

Merrien, Nathalie. *De Kipling à Rushdie : Le postcolonialisme en question*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Ngugi, wa Thiong'o. *Writers in Politics: A Re-engagement with Issues of Literature and Society*. 1981. Oxford: James Currey; Nairobi: EAEP; Portsmouth, NH.: Heinemann, 1997.

Prentice, Chris. « Grounding Postcolonial Fictions: Cultural Constituencies, Cultural Credentials and Uncanny Questions of Authority ». *SPAN* 36 (1993): 100-112.

Richard, Cameron. « Postmodernism or Postcolonialism Tomorrow: the Relevance of Dialogical Framework for Postcolonial Criticism ». *SPAN* 36 (1993): 65-74.

Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin Books, 2003.

Said, Edward. « Reflections on exile ». *Granta* 13 (1984): 157-172.

Thomas, Nicholas. *Possessions: Indigenous Art/ Colonial Culture*. London: Thames & Hudson, 1999.

Winks, Robin W., ed. *The Oxford History of the British Empire, Volume V: Historiography*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Culture et littérature chinoises

Bady, Paul. *La Littérature chinoise moderne*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.

Confucius. *Les Entretiens de Confucius*. Trad. Pierre Ryckmans. Paris : Gallimard, 2010.

Choy, Elsie. *Leaves of Prayer: The Life and Poetry of He Shuangqing, a Farmwife in Eighteenth-century China*. 1993. Hong Kong: The Chinese University Press, 2000.

Ducouran, Bernard. *Sentences et proverbes de la sagesse chinoise*. Paris : Albin Michel, 1995.

Elisseeff, Danielle. *Les Arts d'Extrême-Orient*. Paris : Presses Universitaires de France, 2003.

Haiming, Wen. *Les Plus grands philosophes chinois*. Marne-la-Vallée : Encore, 2011.

Lao Tseu. *Tao-tö King*. Trad. Liou Kia-hway. Paris : Gallimard, 2010.

Lévy, André. *La Littérature chinoise ancienne et classique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1991.

Pelt, Jean-Marie. *Nature et spiritualité*. Paris : Fayard, 2008.

Ross, Nancy Wilson. *Hinduism, Buddhism, Zen: An Introduction to their Meaning and their Arts*. 1966. London: Faber and Faber, 1973.

Tich Nhat Hanh. *Clés pour le Zen*. Paris : Édition Jean-Claude Lattès, 1999.

Zhang, Yinde. *Histoire de la littérature chinoise*. Paris : Ellipses, 2004.

_____. *Le Monde romanesque chinois au XX^e siècle : Modernités et identités*. Paris : Honoré Champion, 2003.

Sociologie et anthropologie

Beller, Manfred, and Joep Leerssen, eds. *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2007.

Bera, Matthieu, et Yvon Lamy. *Sociologie de la culture*. Paris : Armand Colin, 2008.

Bonet, Lluis, et Emmanuel Negrier, dirs. *La Fin des cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*. Grenoble : Éditions La Découverte, Pacte, 2008.

Boutet, Josiane. *Langage et société*. Paris : Éditions du Seuil, 1997.

Corcuff, Philippe. *La Société de verre : Pour une éthique de la fragilité*. 2002. Paris : Armand Collin, 2004.

Hall, Edward T. *Au-delà de la culture*. 1976. Paris : Éditions du Seuil, 1979.

Hall, Stuart. *Identités et cultures : Politiques des Cultural Studies*. Paris : Éditions Amsterdam, 2007.

Jenks, Charles. *The Languages of Post-Modern Architecture*. London: Academy, 1977.

Khellil, Mohand. *Sociologie de l'intégration*. Paris : Presses Universitaires de France, 2005.

Levi-Strauss, Claude. *Race et histoire ; Race et culture*. Paris : Albin Michel, Éditions Unesco, 2008.

Lipovetsky, Gilles, et Jean Serroy. *La Culture-monde : Réponse à une société désorientée*. Paris : Odile Jacob, 2008.

Milner, Andrew. *Literature, Culture and Society*. 1996. London, New York: Routledge, 2005.

Poutignat, Philippe, et Jocelyne Streiff-Fenart. *Théories de l'ethnicité*. 1995. Paris : Presses Universitaires de France, 2005.

Simon, Jean-Pierre. *Pour une sociologie des relations interethniques et des minorités*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006.

Philosophie

Althusser, Louis. *Pour Marx*. Paris : La découverte, 1996.

Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : Presses Universitaires de France, 1965.

Bobin, Christian, Jean-Michel Besnier, Jean-Yves Leloup, et Théorode Monod. *La Grâce de solitude*. 2001. Paris : Albin Michel, 2006.

Chomsky, Noam. *Réflexions sur le langage*. 1981. Paris : Flammarion, 2006.

Farges, Albert. « La notion bergsonienne du Temps ». *Revue néo-scholastique de philosophie* 75 (1912) : 337-378. Disponible sur :

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0776-555x_1912_num_19_75_2025> (Dernière consultation le 31 mars 2014).

Foucault, Michel. *L'Usage des plaisirs*. Paris : Gallimard, 1984.

_____. *Le Corps utopique*, suivi de *Hétérotopies*. Clamecy : Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

Grooten, Johan. « Le soi chez Kierkegaard et Sartre ». *Revue Philosophique de Louvain* 50.25 (1952): 64-89. Disponible sur :

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0035-3841_1952_num_50_25_4381> (Dernière consultation le 5 juin 2014).

Kierkegaard, Soren. *Post-Scriptum aux miettes philosophiques*. Trad. Paul Petit. Paris : Gallimard, 1941.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Éditions Fayard, 1998.

Nietzsche, Friedrich. *Vérité et mensonge au sens extra-moral*. 1973. Trad. Michel Haar et Marc B. de Launay. Paris : Éditions Gallimard, 2009.

Pauli, Wolfgang, et C.G. Jung. *Correspondance 1932-1958*. Trad. Françoise Périgaut. Paris : Albin Michel, 2000.

Platon. *Les Lois – Livre VII à XII*. Trad. Luc Brisson et Jean-François Pradeur. Paris : Flammarion, 2006.

Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le néant*. 1943. Paris : Gallimard, 1948.

Stiegler, Bernard, et al. *Réenchâter le monde : La valeur esprit contre le populisme industriel*. Paris : Flammarion, Champs, Essais, 2008.

Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres : La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Éditions du Seuil, 1989.

Žižek, Slavoj. *Lacan et ses partenaires silencieux*. Trad. Christine Vivier. Paris : Nous, 2012.

Psychologie et psychanalyse

Fages, Jean-Baptiste. *Comprendre Jacques Lacan*. Paris : Dunot, 2005.

Freud, Sigmund. *Totem and Taboo*. Trad. James Strachey. 1950. London, New York: Routledge, 1999, p. 95.

_____. *Essais de psychanalyse : Au-delà du principe du plaisir. Psychologie collective et analyse du moi. Le Moi et le Ça. Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*. Trad. Samuel Jankélévitch. Paris : Payot, 1963.

_____. « L'inquiétante étrangeté ». Trad. Marie Bonaparte et E. Marty. *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Éditions Gallimard, 1971, pp. 163-210. Retranscrit par Jean-Marie Tremblay. Disponible sur : <http://www.psychanalyse.com/pdf/inquietante_etrangete.pdf> (Dernière consultation le 24 octobre 2013).

_____. *Introduction à la psychanalyse*. Trad. Samuel Jankélévitch. Paris : Payot, 1974.

Grosso, Michael. « Hume's Syndrome: Irrational Resistance to the Paranormal ». *Journal of Scientific Exploration* 22.4 (2008): 549-556. Disponible sur : <http://www.scientificexploration.org/journal/jse_22_4_grosso.pdf> (Dernière consultation le 25 février 2014)

James, William. *The Principles of Psychology, vol. I*. New York: Henry Holt and Company, 1890.

Jung, C.G. *Les Racines de la conscience : Études sur l'archétype*. Trad. Yves Le Lay. Paris : Éditions Buchet / Chastel, 1971.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire Livre I : Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.

Nevid, Jeffrey, Rathus, Spencer, et Beverly Greene. « Troubles dissociatifs (« identitaires ») et troubles somatomorphes (« somatoformes ») ». *Psychopathologie*. Trad. Isabelle Gernet. Paris : Pearson Education France, 2009.

Musique

Bach, Johann Sebastian, *L'Art de la fugue*, 1750.

Bitsch, Marcel, et Jean Bonfils. *La Fugue*. Paris : Presses Universitaires de France, 1981.

Chailley, Jacques. *L'Art de la fugue chez J.-S. Bach*. Paris : Alphonse Leduc, 1971.

Gould, Glenn. *Variations Goldberg*. Sony Classical, 1993.

Malson, Lucien, et Christian Bellest. *Le Jazz*. 1987. Paris : Presses Universitaires de France, 2001.

Offenbach, Jacques, *Orphée aux enfers*, 1968.

Thèses et mémoires

Brun, Marilynne. « Playful Ambiguities: Racial and Literary Hybridity in the Novels of Brian Castro ». Thèse sous la direction de Xavier Pons et Jennifer Rutherford. Université Toulouse-le Mirail et Université de Melbourne, 2010.

Deves, Michael Ian. « Apart from the Expected: The Novels of Brian Castro ». PhD Thesis. The Flinders University of South Australia, 1999.

Dupré, Florence. *Aspects de la situation linguistique en Australie: politiques linguistiques, vie et mort des langues aborigènes*. Mémoire de DEA sous la direction de M. Jean-Philippe Watbled. Université de La Réunion, 2004.

Tourn, Lya. « Travail de l'exil : Deuil, déracinement, identité expatriée ». Thèse sous la direction de Maurice Dayan. Université Paris VII, 1997.

Zinck, Pascal. « L'Art de la fugue : l'aliénation dans l'œuvre de Kazuo Ishiguro ». Thèse sous la direction de François Gallix. Université de Paris Sorbonne, 2003.

Dictionnaires et encyclopédies

Bailly, Anatole. *Dictionnaire de grec français*. Paris : Hachette, 1950.

Chemama, Roland, et Bernard Vandermersch. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, 2005.

Cullon, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1998.

Godin, Christian. *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Fayard / Éditions du temps, 2004.

Encyclopédie Larousse en ligne. Disponible sur : <<http://www.larousse.fr/encyclopédie/>> (Dernière consultation le 22 juillet 2013).

Le Robert de la langue française. Paris : Le Robert, 1985.

The Oxford Dictionary of New Zealand English. Auckland: Oxford University Press, 1999.

The Oxford English Dictionary. Oxford: Clarendon Press, 1973.

Index

A

Adorno, Theodor W. · 88, 89, 101, 103, 105, 448, 453
Althusser, Louis · 102, 460
Anderson, Benedict · 40, 129, 429, 454
Ang, Ien · 16, 40, 41, 48, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 69, 111, 122, 261, 417, 447
Arimitsu, Yasue · 407, 434
Ashcroft, Bill · 51, 89, 242, 261, 330, 331, 401, 402, 457
Astley, Thea · 71, 425, 429
Austen, Jane · 232, 425

B

Bailly, Anatole · 292, 463
Bakhtin, Mikhaïl M. · 448, 453
Ballyn, Sue · 44, 60, 434, 439
Barthes, Roland · 20, 25, 31, 114, 198, 221, 238, 239, 318, 319, 336, 342, 343, 348, 366, 368, 392, 395, 396, 397, 400, 401, 405, 407, 408, 410, 411, 414, 418, 448
Baudelaire, Charles · 95, 96, 141, 145, 183, 232, 233, 293, 332, 352, 357, 426, 432
Beckett, Samuel · 109, 140, 215, 217, 222, 223, 266, 282, 288, 411, 425
Beller, Manfred · 70, 294, 459
Bennett, Bruce · 69, 73, 205, 439, 444
Bergson, Henri · 252, 253, 460
Bessière, Jean · 255, 321, 411, 449
Bhabha, Homi K. · 55, 90, 454, 457
Bitsch, Marcel · 20, 21, 462
Blainey, Geoffrey · 84, 444
Blanchot, Maurice · 342, 343, 449
Bobin, Christian · 393, 460
Boehmer, Elleke · 36, 37, 155, 156, 457
Bonfils, Jean · 20, 21, 462
Bradford, Richard · 1, 107, 111, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 362, 365, 371, 372, 377, 449
Brah, Avtar · 76, 160, 454
Brennan, Bernadette · 22, 49, 145, 232, 233, 435, 440
Broinowski, Alison · 69, 70, 72, 73, 435, 440, 444
Bromley, Roger · 50, 163, 454
Brooks, David · 70, 72, 440
Brun, Marilyne · 21, 23, 156, 163, 177, 213, 435, 463
Budziak, Anna · 187, 188, 440
Burgess, Anthony · 290, 425, 429
Burke, Edmund · 41, 398, 399, 415, 449
Burns, Graham · 280, 435

C

Callahan, David · 26, 440
Carey, Peter · 64, 425, 430
Carroll, Lewis · 191, 425, 445
Castan, Con · 34, 60, 440

Castro, Brian · 1, 3, 7, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 32, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 58, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 123, 124, 126, 138, 143, 144, 145, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 209, 213, 218, 226, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 248, 251, 252, 254, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 287, 294, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 326, 327, 329, 331, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 356, 357, 359, 361, 363, 364, 365, 368, 370, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 421, 422, 434, 435, 436, 437, 438, 440, 463
Chailley, Jacques · 21, 199, 204, 277, 278, 296, 462
Chambers, Ian · 260, 261, 386, 408, 415, 445, 455
Chomsky, Noam · 321, 460
Choy, Elsie · 234, 235, 458
Coad, David · 46, 435
Coetzee, J. M. · 34, 430, 449
Coleridge, Samuel Taylor · 200, 280, 449
Confucius · 32, 111, 259, 424, 458
Corkhill, Annette Robyn · 62, 137, 385, 386, 440
Cortázar, Julio · 109, 265, 425, 433
Cosic, Myriam · 45, 109, 317, 436
Craven, Peter · 18, 109, 192, 423, 436
Creech, Nick · 45, 46, 340, 436
Culler, Jonathan · 322, 328, 449

D

Daniel, Helen · 106, 109, 198, 260, 263, 270, 276, 277, 294, 315, 316, 373, 376, 392, 395, 415, 416, 417, 422, 436, 440, 455
Davison, Liam · 45, 378, 395, 430, 436
Deleuze, Gilles · 33, 92, 93, 195, 350, 360, 376, 449
Derrida · 56, 96, 113, 114, 115, 195, 196, 228, 255, 256, 301, 302, 303, 312, 313, 315, 317, 320, 380, 381, 382, 385, 391, 402, 403, 407, 414, 416, 417, 450
Deves, Michael · 386, 436, 463
Donne, John · 95
Dvorak, Marta · 99, 269, 306, 450

E

Eco, Umberto · 19, 113, 303, 318, 339, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 354, 366, 377, 398, 450
Edward T Hall · 102

Elisseeff · 405, 458
England, Katharine · 45, 281, 318
Espedal · 199, 298, 321, 380, 425

F

Fages, Jean-Baptiste · 187, 461
Fanon, Franz · 157, 457
Ferrall, Charles · 17, 56, 66, 72, 84, 440
Flaubert, Gustave · 109, 233, 281, 427
Fortier, Anne-Marie · 297, 445, 454
Foucault, Michel · 91, 108, 460
Fraisie, Jean-Luc · 92, 450
Frame, Janet · 242
Freud, Sigmund · 23, 51, 52, 61, 103, 137, 162, 187, 188,
189, 305, 379, 386, 436, 461, 462
Fuller, Peter · 51, 52, 103, 305, 436

G

Geason, Susan · 52, 110, 111, 258, 398, 436
Gelder, Ken · 31, 44, 57, 440
George, Bryant · 46, 47, 118, 166, 235, 236, 387, 388,
389
Genette, Gérard · 19, 108, 195, 197, 200, 210, 223, 224,
226, 229, 237, 240, 241, 243, 246, 247, 249, 250, 271,
312, 341, 416, 451
Godin, Christian · 102, 131, 160, 161, 463
Grace, Patricia · 179, 219, 222, 231, 304, 425
Grenville, Kate · 57, 425, 430
Grosso, Michael · 174, 462
Gunew, Sneja · 59, 60, 106, 205, 422, 437, 440, 441, 445
Guattari, Félix · 33, 92, 93, 195, 350, 360, 376, 449

H

Hall, Stuart · 15, 25, 49, 50, 60, 172, 403
Haskell, Denis · 15, 73, 441, 445
Hospital, Janette Turner · 70, 426
Huggan, Graham · 441, 457
Huisman, Denis · 19, 106, 451
Hutcheon, Linda · 99, 100, 101, 451

I

Iser, Wolfgang · 378, 403, 449, 451

J

Jacobs, Lyn · 63, 437, 445
Jauss, Hans Robert · 200, 451
Johnson, B.S. · 23, 108, 265, 425
Jones, Ian · 64, 120, 442, 446
Jordens, Ann-Mari · 35, 54, 58, 63, 446
Jose, Nicholas · 34, 46, 71, 77, 425, 430, 442, 446
Jung, Carl G. · 278, 279, 461, 462

K

Keats, John · 418, 427, 432
Khoo, Tseen-Ling · 442
Koch, Christopher · 172, 426
Kristeva, Julia · 112, 127, 175, 186, 192, 374, 417, 450,
461
Kundera, Milan · 13, 105, 107, 109, 160, 431, 451

L

Lacan, Jacques · 31, 61, 93, 187, 416, 461, 462
Lao Tseu · 110, 393, 394, 399, 400, 458
Lawrence, D.H. · 15, 33, 426, 447, 455
Lawson, Henri · 35, 36, 37, 427
Le, Nam · 74
Levi, Primo · 300, 334, 428, 459
Levi-Strauss, Claude · 459
Lévy, André · 110, 111, 353, 369, 459
Leys, Simon · 108, 262, 263, 352, 428
Lukács, Georg · 31, 105, 452
Lyotard, Jean-François · 98, 452

M

Mangueneau, Dominique · 199, 200, 201, 225, 452
Malouf, David · 59, 108, 402, 426, 431, 433
Mattuissi, Laurent · 145, 168, 264, 326, 369, 374, 452
McCamish, Thornton · 44, 202, 315, 437
McCredde, Lyn · 52, 442
McHale, Brian · 98, 452
Miller, Alex · 71, 403, 426, 446, 452
Moloney, John · 64, 446
Moloughney, Brian · 17, 437
Montaigne, Michel de · 114, 140, 141, 215, 237, 238,
239, 285, 312, 428
Moore, T. Inglis · 35, 38, 442
Mycak, Sonia · 59, 61, 192, 442

N

Nicholls, Peter · 96, 452
Nietzsche, Friedrich · 264, 461
Nile, Richard · 39, 446

O

Ommundsen, Wenche · 17, 18, 69, 74, 87, 114, 437, 442,
443
Orwell, George · 15, 428
Ouellet, Pierre · 14, 452
Ouyang, Yu · 18, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 78, 83, 110, 172,
333, 335, 337, 427, 431, 432, 438, 443, 446

P

Paterson, A.B. · 35, 36, 37, 38, 130, 427

Pauli, Wolfgang · 279, 461
Pelt, Jean-Marie · 370, 400, 404, 406, 459
Picon, Gaetan · 13, 452
Pierce, Peter · 438, 443
Piquet, Martine · 53, 67, 446
Poe, Edgar Allan · 176, 179, 428
Pons, Xavier · 15, 21, 23, 35, 36, 55, 68, 73, 93, 126,
164, 181, 254, 255, 280, 281, 421, 463
Pound, Ezra · 13, 427
Pouzet-Duzer, Virginie · 284, 452
Proust, Marcel · 109, 183, 232, 233, 255, 285, 426

R

Rickard, John · 68, 447
Riemer, Andrew · 45, 438
Riffaterre, Michel · 112, 230, 453
Rimbaud, Arthur · 96, 218, 427, 432
Rivkin, Julie · 391, 450, 453
Rizvi, Fazal · 83, 438
Rousseau, Jean-Jacques · 123, 428
Rushdie, Salman · 338, 428, 431, 457
Rutherford, Jennifer · 21, 23, 169, 190, 191, 233, 463
Rutherford, Jonathan · 15

S

Said, Edward · 85, 88, 89, 91, 170, 455
Salzman, Paul · 31, 44, 57, 440
Saramago, Jose · 232, 426
Sartre, Jean-Paul · 129, 403, 460, 461
Shakespeare, William · 189, 428
Shearston, Trevor · 71, 426
Sorensen, Rosemary · 394, 422, 438
Stevenson, Robert Louis · 182, 426
Stratton, Jon · 40, 41, 54, 55, 56, 57, 417, 444
Sullivan, Jane · 32, 438, 447

T

Thibodeau, Martin · 105, 453
Todorov, Tzvetan · 200, 341, 365, 389, 416, 449, 451,
453, 461
Turner Hospital, Janette · 70, 426

V

Vardoulakis, Dimitri · 177, 453
Vernay, Jean-François · 70, 71, 443

W

Walwicz, Ania · 61, 62, 63, 80, 427, 431
Ward, Russell · 18, 38, 41, 65, 422, 447
Wassenar, Ingrid · 45, 46, 109, 211, 340, 365, 390, 395,
439
Waugh, Patricia · 154, 303, 304, 308, 309, 316, 317, 453
White, Judith · 16, 17, 47, 109, 412
Whitlock, Gillian · 36, 447
Wilde, Oscar · 98, 238, 415, 426
Winton, Tim · 43, 426, 431
Woolf, Virginia · 24, 97, 108, 109, 252, 255, 339, 365,
377, 379, 426, 428, 429, 432, 433, 434
Wyndham, Susan · 45, 109, 110, 234, 439

X

Xingjian, Gao · 454

Z

Žižek, Slavoj · 93, 416, 461

Abstract

Australian writer Brian Castro is the author of ten novels, among which *Birds of Passage* (1989), *After China* (1992), *The Garden Book* (2005) and *The Bath Fugues* (2009) – the four works at the core of the present study. Owing to his Chinese origins and his elaborate style, literary criticism in Australia has labelled him an ethnic writer whose novels are deemed overly – and overtly – complex and opaque.

Our thesis aims at establishing why Castro's works, precisely because of their sophistication, deserve an alternate approach. We start with a historical survey of Australia's "national" and "multicultural" literature. This will bring to light how Castro, being well aware of his nation's love for social, cultural and literary categorizations, strives to break free from them.

This desire permeates the whole of his literary endeavour, and our analysis borrows from several traditions of literary criticism to determine the characteristics of Castro's unique aesthetics. To achieve this, the musical form of the fugue is a particularly powerful analytic tool, in that this musical genre allows us to better understand the elaborate mechanisms at work in the way the author approaches, among others, characterization, plot and diegesis.

Far from the easy reads that Australia's literature market promotes, Brian Castro's unique works of fiction are an invitation to embrace destabilization in order to examine a prose whose poetic force will help the reader liberate themselves from established racial, cultural and literary categories.

Keywords

Aesthetics – Australia – Defamiliarization – Destabilization – Language – Migration
Multiculturalism – Poetics – (Post)Modernism – Reception theory

Résumé

Brian Castro, écrivain australien contemporain d'origine chinoise, auteur de dix romans, a été souvent appréhendé par la critique littéraire par le seul biais de ses origines. La lecture de son œuvre, pourtant, révèle une esthétique et une puissance poétique qui dépassent largement cette catégorie réductrice.

Afin d'établir les contours de cette esthétique, le présent travail s'est intéressé à quatre romans qui synthétisent un travail d'écriture de trente années : *Birds of Passage* (1989), *After China* (1992), *The Garden Book* (2005) et *The Bath Fugues* (2009). Nous brosons tout d'abord un historique de la littérature australienne et des enjeux sociétaux et culturels qui la sous-tendent pour déterminer quelles stratégies l'auteur met en œuvre pour affirmer une identité littéraire singulière, ni totalement nationale, multiculturelle, ou (post)moderne.

Cette singularité posée, nous avons recours à des outils d'analyse empruntant à divers courants de critique littéraire pour dégager les lignes de force esthétiques de l'œuvre de Castro. La forme musicale de la fugue est en ce sens une clé d'entrée essentielle en ce qu'elle structure autant qu'elle inspire l'écriture de l'auteur, tant au niveau de la caractérisation, du récit ou encore de la diégèse, donnant ainsi naissance à une prose dont la force créatrice n'a rien à envier à la poésie. Pour le lecteur, le résultat en est une expérience de déstabilisation qui vise à l'amener à se questionner sur la perméabilité et la futilité des préjugés et catégories, qu'ils soient sociétaux, culturels ou littéraires.

Mots-clés

Australie – Esthétique – Défamiliarisation – Déstabilisation – Langage – Migration – Multiculturalisme – Poétique – (Post)Modernisme – Réception

Section CNU 11 – Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes

Laboratoire ICTT (Identité Culturelle, Textes et Théâtralité)

EA 4277 (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)