

« Chimeras of Form » : Représentations nomades du corps dans
The Satanic Verses de Salman Rushdie

Par : Amandine COLLIARD

Mémoire soumis dans le cadre de la seconde année du
Master CLLE : Cultures, Langues et Littératures Etrangères
Parcours Anglophone
UE 102

Département d'Anglais
Faculté des Langues et des Cultures Etrangères
Université de Nantes
Directeur de recherche : M. Georges LETISSIER
Septembre 2015

Jury : M. Georges LETISSIER ; Mme Marie MIANOWSKI



UNIVERSITÉ DE NANTES
FACULTÉ DES LANGUES
ET CULTURES ÉTRANGÈRES

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	4
I. DES CHIMERES PHYSIQUES : LES CORPS DES PERSONNAGES, ENTRE CLICHES ET RENVERSEMENTS...10	10
A. Jouer sur les clichés.....	11
a. Corps féminins et fantasmes.....	11
1. Hind et the Empress : entre séduction et dévoration	12
2. Ayesha : réécrire la rencontre coloniale	16
3. « I was bloody Britannia » : Pamela, l'incarnation du fantasme de l'Occident	22
b. La monstruosité du migrant : le corps grotesque.....	26
1. Un migrant diabolique : Saladin « the Goatman »	26
2. « 'Oh if ever a body suffered!' » : du grotesque à l'absurde.....	32
3. « Revulsion seized him » : Hyacinth et le pouvoir des stéréotypes	36
B. ... Pour mieux les renverser.	40
a. « The Empire writes back with a vengeance » : caricaturer l'Occident	42
1. « 'I smell their putrefaction here' » : inverser le regard colonial	42
2. Bestialité, civilisation et brutalité policière.....	47
3. Des personnages de publicité : caricaturer l'opulence	51
b. Inverser les genres :.....	57
1. Violence et décomposition : Tavleen, Hind et Pamela.....	57
2. « 'A man can't hide behind skirts forever' » : de la nouvelle garde-robe rushdienne aux larmes des personnages masculins	67
II. CHIMERES HYBRIDES : METAMORPHOSE(S) ET MOUVEMENT.....74	74
A. Des corps malléables	76
a. « Navel to navel » : fusion et symbiose dans le roman	77
1. « Gibreelsaladin Farishtachamcha » : renaissance et fusion dans la scène inaugurale..	77
2. « Along the umbilical cord » : fusion et révélation(s).....	81
b. Des contours en danger : dédoublement et destruction	86
1. « Their edges blurred » : effacement et dédoublement.....	86
2. Les statues de cire et Elena Cone : de l'informe à la prison des images	91
B. Un corps en mouvement : le motif de la transformation	98
a. Incarnations télévisuelles : les costumes de Gibreel et Saladin.....	99

1.	Incarner le panthéon indien : les métamorphoses de Gibreel.....	99
2.	« Shedding bodies to put on voices » : Saladin, Mimi et <i>The Aliens Show</i>	104
b.	Quand le corps « sort de ses gonds » : le corps incontrôlable.....	109
1.	Sclérose et métamorphose : la naissance d'un monstre.....	109
2.	Affranchir le corps : images de contagion dans le texte	114
c.	Une chimère biologique : l'échec l'hybridité ?	120
1.	Couples mixtes et passion, le corps sensuel	120
2.	Les limites du corps : stérilité et cancer.....	124
III.	INSCRIRE L'HYBRIDITE DANS LE CORPS DU TEXTE : <i>THE SATANIC VERSES</i>, UNE CHIMERE LITTERAIRE	130
A.	Hybridité stylistique : exercices de style(s)	131
a.	« Beyond reasonable doubt »: disséquer le réel, une lecture occidentale du corps	132
1.	« Let's be scientific, please ! » : mimer le discours scientifique	132
2.	Reconstituer les faits : narration, montage et versions officielles.....	136
b.	Les « merveilles » de la foi : corps et réalisme magique.....	139
1.	La fable d'Ayesha et les papillons : inscrire le merveilleux dans le texte	139
2.	Ecrire le rêve : entre fantastique et surréalisme	146
c.	Faire coexister foi et scepticisme : le corps comme lieu du doute	151
1.	« L'indécidable rushdien » : le corps ouvert de Mirza Saeed	151
2.	Une réconciliation post-laïque: la mort de Changez Chamchawalla.....	155
B.	Le corps du texte : un espace de mutations	160
a.	« How newness comes into the world » : l'hybridité littéraire de <i>The Satanic Verses</i>	161
1.	Un double héritage génétique : la forme hybride du roman.....	161
2.	Une « énonciation dédoublée » : intertextualité et appropriation dans <i>The Satanic Verses</i>	165
b.	« I sing the eclectic body » : le corps du texte, un espace novateur et subversif.....	169
1.	Faire entendre l' « in-ouï » : la langue hybride de <i>The Satanic Verses</i>	169
2.	Répétitions, subversions et silences : écrire l'indicible	175
	CONCLUSION	183
	BIBLIOGRAPHIE	188
	ANNEXES	197

INTRODUCTION

A l'aube de la publication de *The Satanic Verses*, en 1988, rien ne laissait présager la polémique qui allait peu à peu enflammer le monde et faire de la vie de son auteur, Salman Rushdie, un véritable cauchemar, dont il ne se réveillerait que dix ans plus tard, lorsque l'Iran s'engagera à ne pas appliquer la fatwa prononcée contre lui. Rien de tel que les mots d'un autre écrivain, Julian Barnes, pour décrire l'extrême violence à laquelle Rushdie fait face dans ces années de danger permanent et d'isolation totale : « It is a matter for celebration that he [Rushdie] has survived five years with a million-dollar price on his head ; equally, he has survived vilification, demonization, burning in effigy, attacks from a vengeful clerisy abroad and shameful denunciations from fellow-Britons at home »¹. En 1991, après déjà deux années passées à se cacher de tous, Rushdie exprime son profond désarroi en ces termes : « For many people, I've ceased to be a human being. [...] I've become an issue, a bother, an 'affair' »². De même que l'auteur a cessé d'être perçu comme un être humain pour devenir un épineux problème diplomatique, le roman, du moment qu'il a été disséqué pour évaluer la dimension blasphématoire de son contenu, a longtemps perdu son statut d'œuvre de fiction pour ne plus être qu'un événement de l'histoire politique et religieuse de la fin du vingtième siècle. Interrogé sur la montée en puissance du djihadisme en juillet 2015, Salman Rushdie exprimait encore, dans l'hebdomadaire français *L'Express*, sa frustration quant à l'image erronée qui persiste de son œuvre et de lui-même :

Vu mon histoire, on me pose souvent ce genre de questions. Or je ne suis pas un analyste politique mais un écrivain de l'imaginaire. *Les Versets Sataniques* ont déformé la vision que l'on peut avoir de moi en tant qu'artiste. Je suis devenu la référence pour les questions d'islam, alors qu'à l'exception des *Versets*, en l'occurrence une courte partie du livre, je ne me suis jamais vu comme un écrivain du religieux.³

Dans ce contexte, il semble d'autant plus important de revenir à l'œuvre, de la relire, non pour sa dimension polémique, mais pour sa remarquable complexité, qui en fait un roman hors-norme et un fascinant objet d'étude. Pour Alexis Tadié, il incombe ainsi au critique littéraire « de retourner au livre que personne ne lit plus, pour comprendre que journalistes et

¹ Barnes, Julian. « Five Years of the Fatwa ». *Letters from London: 1990-1995*. London : Macmillan, 1995. 293.

² Fein, Esther. « Rushdie, Defying Death Threats, Suddenly Appears in New York ». *New York Times*. 12 décembre 1991. <http://www.nytimes.com/1991/12/12/nyregion/rushdie-defying-death-threats-suddenly-appears-in-new-york.html>. Consulté le 17 octobre 2014.

³ Coste, Philippe. « Salman Rushdie : 'Pourquoi je parle' ». *L'Express*. 22 juillet 2015 : 30.

imams ont déplacé le débat, ont occulté la force du livre qui n'est qu'indirectement liée à son succès de scandale »⁴. On ne peut cependant faire abstraction de la fatwa dans la mesure où les débats qu'elle a provoqués ont donné au roman une fausse identité qu'il faut maintenant déconstruire pour laisser parler l'œuvre. En effet, selon Feroza Jussawalla, *The Satanic Verses* a connu, par le biais de la fatwa, un véritable déplacement idéologique, voire ontologique :

The Western press misrepresented Rushdie's counterhegemonic discourse as counter to the hegemony of Islamic fundamentalism rather than of European stereotypes. The work and its academic, intellectual contexts were unfortunately (re)conceptualized and (re)defined on a different map.⁵

Le discours réellement polémique de l'œuvre à l'égard de l'Occident, qui dénonçait notamment le racisme de la société britannique, s'est ainsi vu éclipsé par les accusations de blasphème qui ont assimilé le roman à une déclaration anti-islam et ainsi à une trahison de l'auteur envers sa religion, bien que celui-ci n'ait jamais été pratiquant⁶. Prisonnier d'une cartographie erronée (« a different map »), Salman Rushdie a tenté de rappeler, dans son essai intitulé « In Good Faith », que le propos essentiel de l'œuvre visait, non à rabaisser sa propre culture, mais au contraire à décrire, par la création de nouvelles formes littéraires, la déroutante expérience que constitue la migration pour un être humain :

the point of view from which I have, all my life, attempted this process of literary renewal is the result not of the self-hating, deracinated Uncle-Tomism of which some have accused me, but precisely of my determination **to create a literary language and literary forms in which the experience of formerly colonized, still-disadvantaged people might find full expressions**. If *The Satanic Verses* is anything, it is a migrant's-eye view of the world.⁷

Parmi les formes que Salman Rushdie crée pour exprimer cette sensibilité migrante, nulle n'est aussi prégnante, dans *The Satanic Verses*, que la figure corporelle. En effet, les corps abondent dans le récit, à commencer par l'incipit in medias res du roman dans lequel Gibreel et Saladin, en pleine chute libre après l'explosion de leur avion, voient l'air se remplir des corps de leurs co-passagers : « While at Himalayan height a brief and premature sun burst into

⁴ Tadié, Alexis. « Salman Rushdie et *The Satanic Verses* : le questionnement des catégories ». *Salman Rushdie : Dimensions littéraire et politique*. éd. Chantal Delourme. Lille : Université Charles de Gaulle Lille 3, 1995. 64.

⁵ Jussawalla, Feroza. « Rushdie's *Dastan-e-Dilruba* : *The Satanic Verses* as Rushdie's Love Letter to Islam ». *Critical Essays on Salman Rushdie*. ed. M. Keith Booker. New York: G. K. Hall, 1999. 87.

⁶ « J'ai été élevé dans une famille non pratiquante. Ma mère est un petit peu plus croyante, surtout depuis la mort de mon père. Et je vivais à Bombay, une ville à l'époque plus laïque que tout autre en Inde ». Coste, Philippe. *op. cit.*, 30.

⁷ Rushdie, Salman. « In Good Faith. » *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books, 1992. 393-4. Je souligne.

the powdery January air, a blip vanished from radar screens, and **the thin air was full of bodies**, descending from the Everest of the catastrophe to the milky paleness of the sea »⁸. Cette image frappante d'une pluie de corps annonce la prédominance du corporel dans le roman, prédominance que l'on retrouve, selon Elsa Sacksick, dans l'ensemble de l'œuvre rushdienne, qui met en scène une véritable « sur-représentation » du corps :

La dynamique d'expansion corporelle se manifeste en outre dans les romans par toutes sortes de boursouflures et d'hypertrophies, comme, entre autres, le nez exceptionnel de Saleem ou les oreilles de son fils dans *Midnight's Children*, la poussée des cornes de Saladin ou la pousse invraisemblable des poils de l'Imam dans *The Satanic Verses*. Le corps est ainsi systématiquement sur-représenté.⁹

Cette omniprésence et cet excès propres aux corps rushdiens interrogent : comment expliquer cette « sur-représentation » du corps ? Que signifie cette avalanche de corps que l'auteur met en scène ? Le motif corporel est d'autant plus frappant qu'il se caractérise, dans *The Satanic Verses*, par d'incessantes métamorphoses. Salman Rushdie élabore ainsi une forme dont les contours sont paradoxalement en constante redéfinition. Le corps devient de ce fait inclassable, impossible à figer. En 1995, Alexis Tadié analysait déjà le roman comme une tentative de remise en question des catégories préétablies : « L'importance de Salman Rushdie repose sur sa faculté à penser les différences, à s'opposer aux discours réifiantes [...]. Il s'agit en fait, grâce à Rushdie, de repenser les catégories »¹⁰. Alexis Tadié a ainsi montré comment Salman Rushdie prend à rebours un certain nombre de stéréotypes pour mieux les discréditer et nier le processus même de catégorisation. Nous mettrons en avant que les représentations du corps, dans *The Satanic Verses*, jouent un rôle bien spécifique dans cette stratégie de subversion des catégories en tant qu'elles permettent de déstabiliser la notion de représentation. Dans un contexte postcolonial, la représentation est un enjeu tout à fait significatif. En effet, selon Edward Said, c'est en représentant l'Orient que l'Occident a pu se l'approprié comme objet de savoir puis comme objet de domination : « 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 consciousness, and later, Western

⁸ Rushdie, Salman. Rushdie, Salman. *The Satanic Verses*. London: Vintage, 2006, cop. 1988. 4. Nous ferons référence à *The Satanic Verses* par les initiales TSV, suivies du numéro de page.

⁹ Sacksick, Elsa. « 'Always Try and Do Too Much. Dispense with Safety Nets' : Rushdie et l'écriture de l'excès ». éd. Isabelle Gadoin et Richard Pedot. *L'Atelier*. 6.1 (2014) : 41.

¹⁰ Tadié, Alexis. *op. cit.*, 53.

Empire »¹¹. Les représentations de l'Orient par l'Occident ont ainsi contribué à l'hégémonie occidentale en refusant à l'Orient le droit de se définir ainsi qu'en le figeant dans des représentations caricaturales. Nous étudierons ainsi comment Salman Rushdie déconstruit les représentations préexistantes du corps pour mieux proposer de nouvelles images qui résistent à toute fixité et par là même ébranlent le concept de représentation. Cette idée d'une représentation « mouvante » dans *The Satanic Verses* nous permettra par ailleurs, en nous appuyant sur les écrits de Deleuze et Guattari, de poser la question d'une représentation nomade du corps. Nous soutiendrons en effet qu'à l'opposé des représentations essentialistes de la période impériale, Rushdie propose une « esthétique de la chimère », dont les maîtres-mots sont l'hybridation et la symbiose. Nous nous appuyons ici sur la polysémie du terme « chimère » qui fait d'abord référence à l'animal mythologique (à la fois lion, chèvre et serpent) mais désigne également par assimilation tout « monstre grotesque ». Par la suite, le corps étrange de la créature a donné au terme le sens de « mélange incongru » à un niveau esthétique, avant que le mot ne devienne synonyme « d'illusion » ou de « fantasma » à cause de son caractère irréel. L'acception la plus récente du terme, et qui sera capitale pour notre analyse, est d'ordre biologique et se définit de la façon suivante : « An organism (commonly a plant) in which tissues of genetically different constitution co-exist as a result of grafting, mutation, or some other process »¹². Rushdie emploie l'expression à de multiples reprises dans son roman¹³, aussi bien comme une métaphore de l'identité hybride de ses personnages que comme une métaphore de l'écriture, ce dont témoigne l'extrait suivant :

How did one map a country that blew into a new form every day? Such questions made his language too abstract, his imagery too fluid, his metre too inconstant. It led him to create chimeras of form, lionheaded goatbodied serpenttailed impossibilities whose shapes felt obliged to change the moment they were set [...] (*TSV*, 370)

L'acte d'écrire est ici une nouvelle fois associé à la création de formes métamorphiques, qui échappent au contrôle de leur créateur. Cette idée d'une langue en mouvement, dont les

¹¹ Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979. 202-3.

¹² Le terme revient à sept reprises dans le roman : « the chimera of renewal » (*TSV*, 201), « a chimeran graft » (*TSV*, 299 et 406), « he was no chimera » (*TSV*, 301), « chimeras of form » (*TSV*, 370), « a chimera with roots » (*TSV*, 406), « intertwined chimeras » (*TSV*, 462).

¹³ Nous traduisons ici partiellement la définition du terme « chimera » de l'Oxford English Dictionary, reproduite de façon plus détaillée à la fin de ce mémoire en annexe 1. Simpson, John Andrew et Edmund Weiner, ed. *The Oxford English Dictionary*. 2nd éd. Oxford: Clarendon press, 1989. Vol. III. 121.

mots sont autant d'improbables créatures, permettra également d'envisager le corps du texte comme l'ultime espace métamorphique du roman.

Afin de démontrer comment Salman Rushdie remplace la notion de représentation par une esthétique du mouvement, il s'agira, dans un premier temps, de montrer en quoi le traitement du corps dans le roman participe de façon significative à la stratégie de renversement des stéréotypes au cœur de *The Satanic Verses*. En effet, si Salman Rushdie réinscrit dans son récit les clichés de l'époque coloniale, ce n'est que pour mieux en souligner la violence. Les corps déformés des personnages deviennent ainsi les incarnations littérales de stéréotypes raciaux, dont Rushdie rend manifeste le pouvoir destructeur au moyen d'images où le grotesque côtoie le tragique. Nous nous intéresserons ainsi plus particulièrement aux personnages migrants du roman dont les corps aberrants sont le reflet du regard réducteur porté sur eux. Ainsi, Saladin Chamcha, figure emblématique du roman, se voit transformé en bouc à son arrivée en Angleterre. Salman Rushdie soumet ensuite ces clichés à une déstabilisation profonde en les renvoyant aux personnages occidentaux, qui se voient animalisés ou encore caricaturés, pour finalement bouleverser les codes de la représentation en inversant les prétendues lois du genre.

A l'opposé de la fixité des stéréotypes, nous étudierons dans un second temps comment Salman Rushdie décrit un corps profondément en mouvement, qui déstabilise la notion même de représentation et met le lecteur face à une difficile re-création imaginaire. Lieux de métamorphoses en tout genre, les corps des protagonistes sont de véritables entités chimériques, assemblages incongrus soumis à une constante redéfinition par la narration. A l'origine du mouvement présent dans les contours des personnages, le motif de la symbiose sera étudié en profondeur afin de souligner la dynamique d'hybridation qui en résulte. Autre image d'un corps pris dans un changement perpétuel, le thème de la métamorphose se décline de plusieurs façons dans le texte rushdien : du travestissement à la métamorphose réelle, il s'agira ici d'envisager les corps hybrides des personnages comme autant de lignes de fuite qui posent la question d'un corps enfin affranchi. Ce constat sera néanmoins à nuancer au regard de l'échec de l'hybridité biologique dans le roman. En effet, si les alliances mixtes du roman sont célébrées par des scènes d'une intense sensualité, ces couples hybrides semblent néanmoins condamnés à une inéluctable stérilité.

Enfin, notre troisième chapitre portera plus précisément sur le corps du texte et cherchera à démontrer que Salman Rushdie parvient à élaborer un espace textuel profondément hybride et mouvant, un texte « mutant » qui se veut l'écho formel aux corps métamorphiques des personnages. L'hybridité du texte sera ainsi d'abord envisagée dans la pluralité des styles qui composent le roman. Le motif du corps est en effet particulièrement révélateur des différents discours qui s'affrontent dans *The Satanic Verses*, Rushdie empruntant à la science mais aussi à la religion pour composer un roman profondément paradoxal, qui refuse toute univocité. Pris dans une multiplicité de discours, tantôt pragmatiques tantôt fantastiques, le corps sera néanmoins envisagé comme le seul espace qui permette une potentielle réconciliation entre les visions antagonistes du monde présentes dans l'œuvre. Nous nous intéresserons, pour finir, à la façon dont se donne à voir la langue rushdienne, dont la syntaxe bouleverse les normes de l'anglais pour mieux faire entendre les voix de la marge. Entre « in-ouï » et indicible, le corps du texte apparaît comme un espace en mutation, qui transgresse toutes les limites pour mieux inscrire en son sein l'altérité.

I. DES CHIMERES PHYSIQUES : LES CORPS DES PERSONNAGES, ENTRE CLICHES ET RENVERSEMENTS

Dans *The Satanic Verses*, les corps des personnages s'inscrivent dans un réseau très complexe d'images et de stéréotypes, qui se font constamment écho dans le récit. Parmi ces stéréotypes se trouvent de nombreux clichés de l'époque coloniale, mais également d'autres préjugés, plus récents, à travers lesquels Rushdie critique le racisme inhérent à la société britannique. En 1984, Salman Rushdie insistait déjà, dans son essai intitulé « Home Front », sur l'influence diffuse de ces images caricaturales qu'il faut, selon lui, combattre :

The point about stereotypes is that, in spite of their banality, in spite of their evident wrongness, they work. They have effects. They are at work in Britain today. And they are hard to combat, because nobody really admits to being influenced by them.¹⁴

En réinscrivant au cœur de son texte les stéréotypes de l'époque coloniale, Salman Rushdie déjoue, selon Alexis Tadié, « tous les discours sur l'immigration [et] prend l'Angleterre à la lettre en se retournant contre elle »¹⁵. Les corps des personnages jouent un rôle central dans cette stratégie de renversement des stéréotypes. En effet, objet de fantasme par excellence, le corps oriental a longtemps été associé à une sensualité débordante, une image qu'ont transmise de nombreux tableaux du dix-neuvième siècle, comme le souligne Lynne Thornton: « L'homme repu s'écroulant sur les coussins, la femme rassasiée de plaisir allongée sur le divan, la concupiscence de l'odalisque au dos arqué et aux seins tendus, l'éclairage tamisé de la pièce aux parfums capiteux, tout ceci garantissait les émotions du public occidental »¹⁶. Comme le souligne cette description, le corps était au cœur des représentations orientalistes du dix-neuvième siècle et a contribué à l'image d'un Orient lascif et décadent. Il ne paraît dès lors pas étonnant que Salman Rushdie ait recours aux corps de ses protagonistes pour exposer puis renverser les stéréotypes liés à la figure de l'Oriental. Cette réinscription des clichés coloniaux est ainsi particulièrement perceptible, d'une part, dans les représentations des personnages féminins de l'œuvre, dont les corps deviennent des symboles de sensualité et de désir, et, d'autre part, dans les images que Rushdie élabore pour décrire les personnages migrants du roman. Il s'agira ainsi, dans un premier temps, d'étudier en quoi les

¹⁴ Rushdie, Salman. « Home Front ». *Imaginary Homelands*. *op. cit.*, 146.

¹⁵ Tadié, Alexis. *op. cit.*, 58.

¹⁶ Thornton, Lynne. *La Femme dans la peinture orientaliste*. Courbevoie : ACR éd., 1985. 126.

stéréotypes de l'époque coloniale sont centraux dans les représentations corporelles que Rushdie offre à son lecteur, pour ensuite montrer comment l'auteur renvoie ces images à l'Occident dans un mouvement de renversement, notamment à travers la description d'une société occidentale sauvage au matérialisme outrancier. L'ancienne métropole est ainsi amenée à prendre, dans ces descriptions, la place de la marge, et devient à son tour un lieu de décadence savamment tourné en dérision par la narration. Néanmoins, les distinctions ne semblent pas destinées à survivre dans l'écriture de Salman Rushdie, et c'est ensuite à travers la représentation des couples du roman que l'auteur achève de remettre en question les classifications.

A. JOUER SUR LES CLICHES...

a. Corps féminins et fantasmes

Salman Rushdie, dans les rêves de Gibreel, transporte son lecteur dans un univers inspiré de l'Inde et du Moyen-Orient, à l'opposé du Londres des années quatre-vingt au cœur de la première intrigue dans laquelle évoluent Gibreel et Saladin après l'explosion de leur avion. Les trois personnages féminins qui nous intéressent ici – Hind, Ayesha et the Empress – sont toutes les trois présentées au cours de l'un des nombreux rêves de Gibreel, et chacune d'entre elles est issue de l'un de ces univers orientalisants. L'étude des personnages dans le roman est bien entendu complexifiée par le fait que Salman Rushdie attribue à plusieurs de ses protagonistes le même prénom, et nous essaierons ici dans un premier temps de bien distinguer les différents personnages dont il est question. Hind est un personnage féminin présent dans deux chapitres du roman, à savoir les chapitres II (« Mahound ») et VI (« Return to Jahilia »), où elle est l'épouse d'Abu Simbel, le prospère dirigeant d'une ville du désert nommée « Jahilia ». Pour ces deux chapitres, Salman Rushdie s'est inspiré des débuts de la religion islamique, comme le souligne Paul Brians¹⁷, qui nous éclaire également sur la signification du terme « Jahilia » : « A term used by Muslims to refer to the period of history preceding the revelation of the Qur'an to Muhammad, meaning 'ignorance', or 'barbarism'.

¹⁷ « Gibreel falls asleep and 'dreams' the beginning of the other main plot of the novel, the story of Mahound, more or less closely based on the traditions surrounding Muhammad and the founding of Islam in the seventh century ». Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

Commonly used as a term of contempt today meaning ‘unislamic’ »¹⁸. Ce n’est certes pas par hasard que Salman Rushdie choisit, pour cette ville dépeinte lors de la naissance de l’Islam, ce nom empreint d’une connotation liée à la barbarie. Ce choix n’est d’ailleurs pas sans répercussion sur les thèmes abordés par l’auteur dans ces deux chapitres. Deux autres figures sont par ailleurs centrales à la question de la représentation féminine dans les chapitres oniriques du roman, à savoir the Empress et Ayesha. Ces deux personnages portent de fait le même prénom et sont tous deux présentés dans le chapitre éponyme du roman (IV). Chronologiquement, la première Ayesha, aussi appelée « the Empress »¹⁹, est à la tête d’un territoire (« Desh ») qu’un Imam en exil va reconquérir, combat au cours duquel l’impératrice perdra la vie. La seconde Ayesha, à une époque plus contemporaine, est une jeune et belle orpheline du village fictif de Titlipur qui, suite à des rêves mystiques, guide son village dans un long pèlerinage jusqu’à la mer d’Arabie, censée s’ouvrir en deux pour laisser passer les pèlerins. On le voit ici, ces trois personnages ont donc une place assez différente dans l’intrigue de *The Satanic Verses*. Hind, the Empress et Ayesha ont néanmoins en commun le fait d’être décrites, dans le récit, comme dotées d’un grand pouvoir de séduction, pouvoir que leurs corps incarnent.

1. Hind et the Empress : entre séduction et dévoration

Qu’il s’agisse de Hind, Ayesha ou the Empress, les corps de ces personnages féminins, liés à des univers orientaux, sont amplement décrits dans des passages qui ne sont pas sans évoquer la littérature orientaliste du dix-neuvième siècle. Comme Lynne Thornton le montre, la femme faisait l’objet d’une représentation bien spécifique dans le courant orientaliste :

C. B. Kluzinger remarquait en 1878 [...] que, ‘contrairement à ce que les habituelles descriptions de la vie de harem nous portent à croire, elles ne passent pas leur vie allongées sur un divan moelleux dans un *dolce far niente*, parées d’or et de pierres précieuses, fumant et appuyant sur des coussins qui s’affaissent ces bras rendus si potelés par l’indolence, [...]’ Voici pourtant l’exacte description de la façon dont les Orientalistes du dix-neuvième siècle représentèrent les femmes des harems.²⁰

Lascive, parée d’une multitude de bijoux, la femme orientale symbolise l’opulence et la séduction. Il est à noter par ailleurs qu’elle occupe une place particulière dans la littérature et

¹⁸ Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie’s *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

¹⁹ « She is the Empress, and her name is – what else? – Ayesha » (*TSV*, 206).

²⁰ Thornton, Lynne. *op cit.*, 38.

la peinture orientaliste au dix-neuvième siècle. Son omniprésence, selon Christine Peltre incarne le rapport de force entre Occidentaux et Orientaux : « L'importance de la femme dans l'iconographie orientaliste peut s'expliquer par l'image de l'Orient lui-même dans le discours occidental : il est en effet souvent féminisé, comme pour en justifier la prise de possession »²¹. La figure féminine, dans la mouvance orientaliste, a donc une signification particulière, et il semble intéressant ici d'étudier l'image que Rushdie en propose. Prenons, par exemple, dans le récit la première description de Hind : « With him [Abu Simbel], resplendent in golden Egyptian neckwear, is his wife Hind, that famous Grecian profile with hair that is as long as her body » (*TSV*, 113). Bien que succincte, cette phrase reprend plusieurs des signes descriptifs associés à la femme orientale dans la littérature orientaliste. En effet, la description du corps orné de bijoux et de la chevelure luxuriante de Hind s'ajoute également à une référence à son profil « à la grecque », qui la désigne dès lors comme une beauté hors-du-commun et étrangère. Il est intéressant de noter que si un parallèle se crée naturellement entre Ayesha et the Empress car celles-ci portent le même prénom, Salman Rushdie crée de fait dans le récit un lien entre la description physique de Hind et celle de the Empress, qui reprend les éléments évoqués ci-dessus : « there hangs a more potent icon, the portrait of a woman of exceptional force, famous for her profile of a Grecian statue and the black hair that is as long as she is high » (*TSV*, 206). La ressemblance entre les deux passages est frappante, et ici encore c'est le caractère extraordinaire de la beauté de the Empress qui est mis en avant grâce à la comparaison au profil d'une statue grecque. Par ailleurs, ces deux personnages féminins sont associés, dans leur représentation, à une imagerie morbide, qui n'est pas sans évoquer le stéréotype de la femme fatale, autre image bien connue de la femme orientale, comme l'explique Lynne Thornton :

Le thème de la femme fatale revient fréquemment dans la peinture orientaliste tout comme dans la peinture symboliste. Ces Judith, ces Salomé implacables utilisent à des fins destructrices leur irrésistible pouvoir de fascination. [...] Telles des mantes religieuses, elles sont prêtes à dévorer le mâle peu méfiant.²²

La description suivante de the Empress : «The picture on his bedroom wall shows the Empress Ayesha holding, in both hands, a human skull filled with a dark red fluid The Empress drinks blood, but the Imam is a water man » (*TSV*, 209) témoigne de la volonté de

²¹ Peltre, Christine. *Orientalisme*. Paris : Terrail, 2004. 154.

²² Thornton, Lynne. *op. cit.*, 132.

Salman Rushdie d'utiliser cette image d'une femme aussi sensuelle que dangereuse. Dans cet extrait, la référence au crâne et au sang offre une représentation très visuelle du personnage féminin, proche des vanités du dix-septième siècle, dans lesquelles le crâne est présenté sous sa forme squelettique, figure édentée aux cavités oculaires béantes²³. Le crâne est alors le symbole de la mort à venir, un calice osseux et fatal duquel the Empress prélève son ignoble boisson. Si the Empress symbolise indéniablement la sensualité, l'image ambiguë du sang révèle cependant un danger latent, celui d'être consumé par ses charmes et éveille la peur de la dévoration évoquée ci-dessus par Lynne Thornton. Cette profonde ambivalence du personnage est également présente dans l'expression oxymorique « both fair and foul » que Rushdie emprunte aux célèbres sorcières de Macbeth²⁴ pour décrire the Empress dans un autre passage²⁵. Cette représentation d'une femme séduisante mais létale rappelle également à l'esprit la représentation de la sorcière, à l'image de la mythologique Circé à laquelle Salman Rushdie fait référence dans le roman²⁶. La description suivante de Hind reprend ainsi les thématiques de la sorcellerie et du cannibalisme, et dresse le portrait d'une femme aux pouvoirs surnaturels :

She had always had something of a reputation as a witch, who could wish illnesses upon you if you failed to bow down before her litter as it passed, an occultist with the power of transforming men into desert snakes when she had had her fill of them, and then catching them by the tail and having them cooked in their skins for her evening meal. (TSV, 360)

La référence à la métamorphose des hommes en serpents fait clairement écho au mythe de l'enchanteuse Circé, alors que les expressions « if you failed to bow down before her letter » et « when she had had her fill of them » présentent Hind comme une femme orgueilleuse et, pour ainsi dire, mangeuses d'hommes. La sexualité débordante de Hind est d'ailleurs évoquée dans le récit dans une autre image de dévoration²⁷, et la description de Hind en tenue d'apparat, pour célébrer sa victoire contre Mahound, n'est pas sans rappeler les clichés de sensualité exacerbée liée à la figure de la femme orientale :

²³ Nous pensons ici, par exemple, à la célèbre *Vanité* (1644) de Philippe de Champaigne, dans laquelle un crâne occupe le centre de la toile, et est entouré d'une fleur sur le point de faner et d'un sablier, deux autres symboles de l'écoulement inexorablement du temps.

²⁴ « Fair is foul and foul is fair: Hover through the fog and filthy air ». Shakespeare, William. *Macbeth*. Acte 1 scène 1 l. 11-12. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. 17.

²⁵ « 'Burgundies, clarets, hocks mingle their intoxicating corruptions within **that body both fair and foul** » (TSV, 209). Je souligne.

²⁶ « He told them about lemmings, and how the enchantress Circe turned men into pigs » (TSV, 484).

²⁷ « She was still sexually voracious, and had slept with every writer in the city » (TSV, 361).

Then she [Hind] entered her husband's bedroom at dawn, dressed in all her finery, with jewels glittering at her wrists, ankles, toes, ears and throat. [...]. He saw that she hadn't aged by so much as a day since he last saw her; if anything, she looked younger than ever which gave credence to the rumours which suggested that her witchcraft had persuaded time to run backwards for her within the confines of her tower room. (TSV, 393)

Les références, dans la description, aux différentes parties du corps de Hind et à la multitude de bijoux qui l'habille insistent fortement sur la sensualité de ce personnage féminin, qui semble ne jamais devoir se ternir. En effet, Hind est décrite comme une sorte de sorcière (« her witchcraft ») dont les pouvoirs retardent le vieillissement, celle-ci conservant le corps d'une jeune femme : « while Jahilia decayed, in short, Hind remained unwrinkled, her body as firm as any young woman's, her hair as black as crow feathers, her eyes sparkling like knives, her bearing still haughty, her voice still brooking no opposition » (TSV, 360). Ici encore, Salman Rushdie associe séduction et danger, en comparant les yeux de Hind à des couteaux et en insistant sur le noir de jais de sa chevelure, pendant que le corps de celle-ci est comparé à celui d'une jeune femme. Hind est à l'évidence présentée comme un objet de désir, tout en conservant son caractère dangereux. Edward Said, dans son analyse du *Salammbô* de Flaubert, évoquait ainsi cette dualité du fantasme de la femme orientale, entre hypersexualité et stérilité, une dualité qu'il place au cœur de l'écriture orientaliste :

Less a woman than a display of impressive but verbally inexpressive femininity, Kuchuk is the prototype of Flaubert's *Salammbô* and *Salomé*, as well as all the versions of carnal female temptation to which his saint Anthony is subject. [...] Kuchuk is a disturbing symbol of fecundity, peculiarly in her luxuriant and seemingly unbounded sexuality. [...] Yet Kuchuk was doomed to remain barren, corrupting, without issue.²⁸

Cette citation, qui reprend les thèmes de la sexualité, de la tentation et du danger, est particulièrement intéressante au vu des éléments qui ont été évoqués précédemment pour les personnages féminins de Salman Rushdie. Il semble donc que la description de Hind et the Empress s'inscrive tout à fait dans la description orientaliste analysée par Edward Said. Rushdie critique néanmoins implicitement les fantasmes délirants qui entouraient la sensualité de la femme orientale, comme l'illustre cet extrait :

They [the people] turned a blind eye to the stories of Hind being weighed in emeralds on her birthday, they ignored rumours of orgies, they laughed when told of the size of her wardrobe, of the five hundred and eighty-one

²⁸ Said, Edward. *op. cit.*, 187.

nightgowns made of gold leaf and the four hundred and twenty pairs of ruby slippers. (TSV, 361)

On retrouve, dans ce passage, les images de décadence liées à la représentation de la femme orientale dans le discours orientaliste, qu'il s'agisse des richesses et bijoux qui sont associés à son statut ou encore des présumées orgies auxquelles elle se livre. Cependant, le ton hyperbolique du récit, qui se fait presque « comptable » en énumérant les possessions vestimentaires de Hind, et les images de richesse excessive qu'il évoque trahissent l'aspect caricatural de ces rumeurs. La précision de la description révèle de fait le regard humoristique que Rushdie porte sur ce personnage digne des *Mille et une Nuits*.

2. Ayesha : réécrire la rencontre coloniale

Dans cette perspective, le personnage féminin d'Ayesha semble également très pertinent pour étudier le rapport entre la représentation des corps féminins dans le récit et la dimension postcoloniale du roman. En effet, cette scène de la rencontre entre Ayesha et Mirza Saeed nous semble reproduire, de façon fictive, la scène de la rencontre coloniale. Grand trope de la littérature coloniale et de la peinture de l'époque, la première rencontre entre colons et colonisés, qu'elle soit fictive ou inspirée de faits réels, a exercé une véritable fascination sur de nombreux auteurs et peintres²⁹ du dix-neuvième siècle qui y voyaient une opportunité d'imaginer la rencontre avec l'Autre, autour de thèmes tels que l'étrange et l'exotisme. Parmi les exemples les plus frappants de ce motif littéraire, on trouve notamment le roman *She : A History of Adventure de H. Rider Haggard* (1887), véritable « best-seller » de la fin du dix-neuvième siècle, qui met en scène le flamboyant personnage de la reine Ayesha, dont le prénom est, bien entendu, une des inspirations de Rushdie pour son propre personnage, comme le souligne Paul Briens³⁰. Ce personnage féminin, que son peuple prénomme « She-

²⁹ De nombreux tableaux mettent en scène la rencontre entre colons et Indiens, à commencer par les échanges entre l'East India Company et les différents Nababs Indiens. Nous pensons par exemple ici au tableau *Lord Clive meeting with Mir Jafar after the Battle of Plassey* (1762), dans lequel Francis Hayman place au premier plan la rencontre entre le colonel de l'East India Company et le chef de l'armée du Nabab du Bengal. Dans son tableau *Shah'Alam Conveying the Grant of the Diwani to Lord Clive* (1818), Benjamin West propose également une représentation intéressante de la rencontre de Lord Clive et l'empereur Mughal Shah'Alam II lorsque celui-ci accorda à l'East India Company le droit de prélever des impôts, nommés « Diwani Rights ». Pour un exemple avec un protagoniste féminin, voir en annexe 2 la reproduction d'une gravure du début du XXème siècle, ayant pour sujet la capture de la petite fille du Grand Moghol par le célèbre pirate Henry Every lors du pillage d'un navire moghol. La « belle » y apparaît parée de bijoux et de voiles, et semble aussi effrayée qu'alanguie, de même que sa servante dont la poitrine est découverte.

³⁰ « Ayesha: the name of theyoungest and favorite wife of Mahound and of the historical Muhammad [...]. Her name also alludes to Queen Ayesha of H. Rider Haggard's *She*, pale, long-haired queen of an Arabic-speaking

who-must-be-obeyed », est une figure aussi sensuelle que tyrannique, exerçant un charme auquel il est impossible de résister. Le passage dans lequel celle-ci se dévoile enfin au regard du héros et narrateur du roman, Horace Holly, est une instance typique du motif de la rencontre coloniale en littérature, dans lequel exotisme, beauté et fascination se mêlent inextricablement dans le regard de l'observateur occidental :

She lifted her white and rounded arms – **never had I seen** such arms before – and slowly, very slowly, withdrew some fastening beneath her hair. Then all of a sudden the long, corpse-like wrappings fell from her to the ground and **my eyes traveled up** her form, now only robed in a garb of clinging white [...]. On her little feet were sandals, fastened with studs of gold. Then came ankles more perfect than ever sculptor dreamed of. About the waist her white kirtle was fastened by a double-headed snake of solid gold, above which her gracious form swelled up in lines as pure as they were lovely, till the kirtle ended on the snowy argent of breast, whereon her arms were folded. **I gazed** above them at her face, and - I do not exaggerate - shrank back **blinded** and amazed.³¹

Dans ce passage, il est particulièrement intéressant de remarquer que les différentes parties du corps sont dépeintes dans un ordre bien spécifique qui imite le mouvement ascendant du regard que l'observateur pose sur Ayesha : sont décrits en premier ses pieds (« her little feet »), puis ses chevilles (« ankles »), sa taille (« about the waist »), sa poitrine (« the snowy argent of breast ») et, enfin, ses bras (« her arms were folded »). Les nombreux bijoux dont Ayesha est couverte, comme le soulignent les expressions « studs of gold », « her white kirtle » et « a double-headed snake of solid gold », ne sont pas sans évoquer les différentes descriptions des parures de Hind dans *The Satanic Verses* telles qu'analysées ci-dessus. Le narrateur insiste par ailleurs fortement sur la sensualité du corps d'Ayesha, ce que renforce la dimension hyperbolique de certaines expressions (« never I had seen such arms before », « more perfect than ever a sculptor dream of », « her gracious form ») et la description de l'effeuillage langoureux au cœur de l'extrait, comme l'illustre la double répétition de l'adverbe « slowly » au sein de l'expression « she[...] slowly, very slowly withdrew some fastening between her hair ». Par ailleurs, le thème de la fascination semble être aussi central à ce passage que le corps du personnage féminin lui-même, comme le soulignent les verbes liés à la vision dans l'extrait, « never had I seen », « I gazed above them » et « my eyes traveled up », ainsi que l'adjectif « blinded ». Ayesha, d'une beauté

people in Africa ». Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

³¹ Haggard, Henry Rider. *She: a History of Adventure*. London : Penguin Books, 2004. 158. Je souligne.

littéralement aveuglante (« blinded »), est de fait l'incarnation même du fantôme de la femme orientale, aussi exotique et belle que dangereuse. Selon Hager Ben Driss, c'est bien le regard de l'homme dans ce passage qui réifie le corps de l'étrangère et la rapproche d'une prostituée : « It is within this economy of the gaze that the body of Ayesha is reified. She is transformed into a prostitute stripping herself languidly to the hungry eyes of the male spectator »³². Ce rôle du regard dans la découverte de l'Autre n'est d'ailleurs pas sans rappeler une autre rencontre coloniale, cette fois entre Marlow et la maîtresse indigène de Kurtz, dans le roman *Heart of Darkness* de Joseph Conrad. Marlow présente en effet la jeune femme comme une « wild and gorgeous **apparition** of a woman »³³, avant de procéder à une description détaillée du corps de la jeune femme et des multiples ornements qui le parent³⁴.

Une étude minutieuse de ce passage du roman de Henry Rider Haggard semblait particulièrement pertinente afin d'aborder l'épisode de la rencontre entre Mirza Saeed et Ayesha dans *The Satanic Verses*, celle-ci reprenant les codes de la rencontre coloniale. En effet, la toute première phrase de la scène présente d'emblée Mirza Saeed par son statut de *zamindar*, terme qui signifie « propriétaire » en Hindi³⁵, ainsi que par son nom complet : « On the fateful morning of his fortieth birthday, in a room full of butterflies, the zamindar Mirza Saeed Akhtar watched over his sleeping wife... » (*TSV*, 216). Salman Rushdie met ainsi en avant le statut à part de son personnage, un statut qui, selon Martine Hennard Dutheil de la Rochère, incarne de fait une partie de l'héritage colonial du personnage, qui profite de la domination qu'avait engendrée la colonisation : « Saeed's position is deeply fraught and compromised, pointing to the entangled and complex histories of East and West. Saeed perpetuates the imperialist ideology and colonial exploitative practices by occupying the role of *zamindar* »³⁶. Par ailleurs, il est également significatif que Mirza Saeed et sa femme

³² Driss, Hager Ben. « Closed to Oriental Heroines: Ethos of the Colonial Text. *Middle East Studies Association Bulletin*. Vol. 36, No. 2 (2003). 167.

³³ Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002. 167.

³⁴ Voir la description détaillée : « 'She walked with measured steps, draped in striped and fringed cloths, treading the earth proudly, with a slight jingle and flash of barbarous ornaments. She carried her head high; her hair was done in the shape of a helmet; she had brass leggings to the knee, brass wire gauntlets to the elbow, a crimson spot on her tawny cheek, innumerable necklaces of glass beads on her neck; bizarre things, charms, gifts of witch-men, that hung about her, glittered and trembled at every step. She must have had the value of several elephant tusks upon her. She was savage and superb, wild-eyed and magnificent; there was something ominous and stately in her deliberate progress' ». *Ibid.* 167-8.

³⁵ Spivak, Gayatri C. « Reading *The Satanic Verses*. » *Third Text*. 4 11 (1990) : 45.

³⁶ Hennard Dutheil de la Rochère, Martine. *Origin and Originality in Rushdie's Fiction*. Bern; Berlin; New York: Peter Lang, 1999. 149.

habitent la demeure familiale, construite sept générations plus tôt par un architecte anglais³⁷ dont le nom, Perowne, fut probablement à l'origine même de celui du domaine, Peristan³⁸. On le voit ici, le personnage de Mirza Saeed, représentant la classe supérieure du village, incarne donc, par sa villa au style typiquement britannique, une anglophilie persistante. Le prénom « Ayesha », quant à lui, propose une double référence, à la fois à la religion islamique et à la littérature britannique. En effet, il fait écho, d'une part, à l'une des douze femmes du Prophète dans le Coran, et, d'autre part, comme nous l'avons déjà souligné, au personnage d'Ayesha dans le roman *She*, un personnage oriental, certes, mais appartenant à une œuvre britannique. La description de la rencontre entre Mirza Saeed, zamindar occidentalisé, et Ayesha, jeune orpheline désargentée, semble dès lors tout à fait intéressante :

When Mirza Saeed Akhtar saw the young woman eating her gossamer breakfast on his lawn, he felt a surge of lust so powerful that he instantly felt ashamed. 'It's impossible,' he scolded himself, 'I am not an animal, after all.' The young woman wore a saffron yellow sari wrapped around her nakedness, after the fashion of the poor women of that region, and as she stooped over the butterflies the sari, hanging loosely forwards, bared her small breasts to the gaze of the transfixed zamindar. Mirza Saeed stretched out his hands to grip the balcony railing, and the slight movement of his white kurta must have caught her eye, because she lifted her head quickly and looked right into his face. (*TSV*, 219)

La description du corps d'Ayesha est réellement centrale à ce passage, notamment grâce aux détails très minutieux de la tenue de la jeune femme, qui porte un sari jaune dont l'origine est même explicitée par le narrateur (« after the fashion of the poor women of the region »). Cependant, il semble encore plus intéressant de voir comment Salman Rushdie ancre la description d'Ayesha dans le regard de Mirza Saeed. En effet, l'expression « a saffron yellow sari wrapped around her nakedness » met l'emphase sur la quasi-nudité de la jeune femme qui interpelle tant le zamindar. De plus, la description du mouvement du tissu est également très précise (« the sari, hanging loosely forwards ») et transforme pour ainsi dire le lecteur en voyeur qui scrute, comme si il était à la place de Mirza Saeed, le moindre mouvement d'Ayesha. Hager Ben Driss souligne ainsi le lien complexe qui existe entre regard et domination: « Like Foucault's panopticon prisoners, women are looked at but never allowed

³⁷ « It had been built seven generations ago by a certain Perowne, an English architect much favoured by the colonial authorities, whose only style was that of the neo-classical English country house. In those days, the great zamindars were crazy for European architecture » (*TSV*, 230).

³⁸ « Some said its name owed more to the Englishman's than to anything more fanciful: it was a mere contraction of *Perownistan* » (*TSV*, 230).

the power of looking. [...]. Looking is a male privilege denoting his power of action, while the looked-at-female is a passive object of the gaze »³⁹. Salman Rushdie semble dès lors réécrire cette scène traditionnelle de contemplation en donnant la possibilité à son héroïne de répondre au regard du zamindar, comme le souligne la construction même de cet extrait, qui s'ouvre sur une référence au regard du zamindar (« When Mirza Saeed Akhtar saw... »), suivie d'une description d'Ayesha pour ensuite revenir au regard de Mirza («to the gaze of the transfixed zamindar »). Dans un second temps, c'est le mouvement de la kurta de Mirza Saeed qui est décrit et qui entraîne une double référence au regard d'Ayesha, d'abord avec « must have caught her eye » puis avec la réaction de la jeune femme, qui rend son regard au zamindar : « she lifted her head quickly and looked right into his face ». Bien qu'objet de la fascination de Mirza Saeed, Ayesha devient à son tour observatrice et rend, contre toute attente, son regard au zamindar surpris : « And [Ayesha] did not immediately look down again. Nor did she get up and run away, as he had half expected » (*TSV*, 219). Le thème de la fascination est donc au cœur de ce passage, et l'on pourrait également ajouter qu'au cœur de la fascination se trouve de fait le corps dénudé d'Ayesha, dont la sensualité inspire autant de désir que de honte chez le personnage masculin. La remarque de Mirza Saeed (« 'I am not an animal, after all'») et l'évocation du sentiment de honte sont de fait lourdes de sens puisque toutes deux font référence à une peur de paraître primitif, qui fait écho, en creux, à la mission civilisatrice que s'était donné l'Occident pendant la période coloniale. La réaction de son personnage témoigne ainsi de l'intériorisation par les Indiens des normes européennes et de l'influence durable de celles-ci. Ce court extrait est ainsi très riche en significations, et la sensualité du personnage féminin y est largement valorisée. Cependant, la suite de l'extrait, quant à elle, accentue le côté inquiétant du personnage d'Ayesha, et elle rejoint ainsi la dualité déjà exprimée pour les personnages de Hind et the Empress, dans une nouvelle image de dévoration :

When he [Mirza] did not, she [Ayesha] simply resumed her strange meal without taking her eyes from his face. The strangest aspect of it was that the butterflies seemed to be funnelling downwards from the brightening air, going willingly towards her outstretched palms and their own deaths. She held them by the wingtips, threw her head back and flicked them into her mouth with the tip of her narrow tongue. Once she kept her mouth open, the dark lips parted defiantly, and Mirza Saeed trembled to see the butterfly fluttering within the dark cavern of its death, yet making no attempt to

³⁹ Driss, Hager Ben. *op. cit.*, 167.

escape. When she was satisfied that he had seen this, she brought her lips together and began to chew. (TSV, 119-120)

Ce passage met en scène la quintessence de la femme fatale, à savoir une extrême sensualité mêlée au thème de la mort à laquelle il est impossible d'échapper, comme le symbolisent ici les papillons qui viennent inéluctablement se poser dans les paumes d'Ayesha. Ici encore, la précision de la description qui commence par le mouvement de la tête d'Ayesha pour ensuite effectuer, presque cinématographiquement, un « zoom » sur la bouche de celle-ci, avec une abondance de détails offre au lecteur une position du voyeur: « the tip of her narrow tongue », « her mouth open », « the dark lips parted defiantly », et « her lips together ». Plus qu'Ayesha, c'est sa bouche qui est au centre de cet extrait, une bouche presque personnifiée (« the dark lips *parted*») et très fortement érotisée par le récit, notamment par l'expression très suggestive « dark cavern ». En effet, dans le contexte de séduction dont il est question, les lèvres de la jeune femme deviennent à l'évidence le symbole de son pouvoir sexuel, dont celle-ci semble d'ailleurs parfaitement consciente, comme le soulignent l'adverbe « defiantly » et l'expression « when she was satisfied ». Mirza Saeed, à l'image des papillons, ne peut détacher son regard de cette bouche magnétique et fatale et, comme le montre le prétérit « trembled », est partagé entre terreur et fascination à la vue de ces papillons volant vers leur propre mort. La mastication finale est de fait empreinte d'une certaine violence, et fait d'Ayesha un personnage aussi envoûtant qu'ambigu. Salman Rushdie retranscrit admirablement la fascination qu'exerçait sur les européens le fantasme de la femme orientale dans un passage où l'étrange et l'étranger sont centraux. Le corps d'Ayesha est aussi bien l'objet du désir de Mirza Saeed que l'objet de la narration, le récit se faisant presque érotique. Dans cette rencontre entre un Indien anglophile et une jeune indienne démunie, Salman Rushdie réécrit donc la rencontre coloniale en reprenant les codes de la représentation féminine dans la littérature orientaliste, rencontre sensuelle offerte au lecteur, qui se transforme à son tour en voyeur. Cette représentation orientalisante est d'autant plus significative qu'elle est spécifique aux épisodes hallucinatoires de Gibreel, qui est lui-même Indien. Rushdie inscrit ainsi dans l'imaginaire d'un personnage indien les mythes de l'époque coloniale à l'égard de l'Orient. L'auteur, en s'appuyant sur des mythes préexistants qu'il recompose au travers de la conscience de son personnage, montre ainsi la persistance de ces fantasmes dans l'imaginaire indien, dans une sorte de colonisation de l'esprit. Les mythes de la période coloniale sont ainsi l'objet d'une double médiation, d'abord celle du regard de

l'auteur, puis celle du personnage lui-même, dans laquelle l'auteur recrée de façon factice le rapport entre une conscience indienne donnée et cet « héritage » colonial. Par ce montage très complexe, Salman Rushdie place ainsi le fantasme colonial au cœur de l'inconscient de son personnage indien, lequel supporte difficilement les images auxquelles il est soumis et tente de résister au sommeil⁴⁰. Néanmoins, les personnages féminins orientaux ne sont pas les seuls objets de fantasme dans le récit, de même que Gibreel n'est pas le seul protagoniste dont la conscience est, d'une certaine façon, encore colonisée par les images de la colonisation, ce que montre Rushdie en se tournant vers l'Ouest, et plus particulièrement vers l'Angleterre, avec le personnage de Pamela Lovelace.

3. « I was bloody Britannia » : Pamela, l'incarnation du fantasme de l'Occident

Si Salman Rushdie reconstruit l'image stéréotypée de la femme orientale en empruntant au discours orientaliste tel qu'Edward Said l'a analysé, il est cependant possible d'affirmer qu'il inflige ce même processus réifiant à l'Angleterre, notamment grâce au personnage de Pamela Lovelace. En effet, Pamela, qui est l'épouse de Saladin Chamcha, est l'incarnation-même de ce qu'on appelle l'*Englishness*, comme le souligne sa voix :

It was a voice composed of tweeds, headscarves, summer pudding, hockey-sticks, thatched houses, saddle-soap, house-parties, nuns, family pews, large dogs and philistinism, and in spite of all her attempts to reduce its volume it was loud as a dinner-jacketed drunk throwing bread rolls in a Club. (*TSV*, 180)

Dans ce passage, Salman Rushdie juxtapose, dans une longue énumération, toute une série de clichés qui viennent décomposer l'image d'Epinal que constitue la vision d'une Angleterre traditionnelle, où se mêlent cottages, équitation et hockey, ainsi qu'un certain style vestimentaire qui évoque le climat peu clément de l'Angleterre. Rushdie livre ici un portrait profondément stéréotypé de l'Angleterre, ce qu'il fait non sans humour, comme l'illustre la dernière image de l'énumération, qui évoque un Anglais bruyant et ivre, mais appartenant cependant à un club huppé où le smoking est de rigueur. Rushdie écorne ainsi cette image d'une Angleterre de carte postale, dont Pamela est l'incarnation physique dans le roman, à son

⁴⁰ « By this time Chamcha had noticed the determination with which the movie star resisted the onset of sleep, so it wasn't surprising to see him reciting and memorizing the lines of the creationist's leaflet, while his already heavy eyelids drooped lower and lower until he forced them to open wide again » (*TSV*, 81).

corps défendant⁴¹. Cette description de la voix de Pamela, voix qui devient à elle seule le symbole d'une Angleterre rêvée, joue un rôle capital dans la rencontre entre Saladin et sa future épouse. En effet, il semble qu'au cœur de l'attraction de Saladin pour Pamela se trouve de fait son désir d'être, selon l'expression de Marc Porée et Alexis Massery, « plus anglais que les Anglais »⁴², dans ce qu'il perçoit lui-même comme une conquête : « Had he not pursued his own idea of *the good*, sought to become that which he most admired, dedicated himself with a will bordering on obsession to the conquest of Englishness? » (*TSV*, 256). Le choix du terme « conquête » n'est pas innocent ici, et Salman Rushdie semble ainsi décrire une sorte de processus colonial inversé, où le rêve de conquête n'appartient plus au colonisateur mais à l'ancien colonisé, qui serait prêt à tout pour faire corps avec la nation idéalisée. L'obsession de Saladin envers l'Angleterre fait écho à ce que Franz Fanon décrit comme une forme de « schizophrénie »⁴³, comme le souligne la définition suivante :

Quand les nègres abordent le monde blanc, il y a une certaine action sensibilisante. Si la structure psychique se révèle fragile, on assiste à un écroulement du Moi. Le Noir cesse de se comporter en individu actionnel. Le but de son action sera Autrui (sous la forme du Blanc), car Autrui seul peut le valoriser.⁴⁴

Cette citation et la notion de schizophrénie sont tout à fait pertinentes pour comprendre l'obsession de Saladin envers l'Angleterre, obsession qui ira jusqu'à voir Saladin se désolidariser de son peuple d'origine⁴⁵. Salman Rushdie met ainsi en scène, dans son roman, une sorte de rencontre coloniale inversée, et c'est le corps de Pamela qui devient ici l'objet de la conquête. Cette image coloniale semble de fait inscrite dans le récit dès la première rencontre de Saladin et Pamela :

Saladin Chamcha met Pamela Lovelace five and a half days before the end of the 1960s, [...]. She stood at the centre of the room with eyes so bright, so bright. He monopolized her all evening and she never stopped smiling and she left with another man. He went home to dream of her eyes and smile, the

⁴¹ « It had been the tragedy of her younger days that thanks to this voice she had been endlessly pursued by the gentlemen farmers and debs' delights [...], while the greenies and peacemarchers and world-changers with whom she instinctively felt at home treated her with deep suspicion, bordering on resentment » (*TSV*, 180).

⁴² Porée, Marc et Alexis Massery. *Salman Rushdie*. Paris : Seuil, 1996. 93.

⁴³ Fanon, Franz. *Peau Noire, masques blancs*. Paris : Editions du Seuil, 1952. 125.

⁴⁴ *Ibid.* 125.

⁴⁵ Voir, par exemple, ce passage dans lequel Saladin se dissocie entièrement des Indiens : « 'You, who are without shame. As a matter of fact, this may be a national characteristic. I begin to suspect that Indians lack the necessary moral refinement for a true sense of tragedy, and there cannot really understand the idea of shame' » (*TSV*, 72).

slenderness of her, her skin. He pursued her for two years. **England yields her treasures with reluctance.** (TSV, 49, je souligne)

Dans cet extrait, le corps de Pamela est à l'origine de l'attraction que Saladin ressent pour elle, comme le souligne la description qui évoque l'éclat de son regard, son sourire, sa minceur, et pour finir, de façon plus surprenante, la peau de la jeune femme, qui apparaît comme un autre objet de fascination pour le jeune Saladin. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que le lexique employé, dans ce passage, pour évoquer la séduction amoureuse est un lexique guerrier bien plus que sentimental, comme le souligne l'emploi des verbes « to pursue » et « to yield » qui place la rencontre amoureuse sous le signe de la domination et de la capture. Saladin voit ainsi, dans sa conquête de Pamela, un quasi-combat avec l'Angleterre, personnifiée dans le récit par l'emploi du pronom possessif *her*, celle-ci refusant de lui céder un de ses trésors. Cette féminisation de l'Angleterre est d'autant plus intéressante si l'on reprend en compte la citation de Christine Peltre, évoquée ci-dessus, qui associait l'omniprésence de la femme dans l'iconographie orientaliste à la nécessité de féminiser l'Orient pour mieux en « justifier la prise de possession »⁴⁶. En effet, Salman Rushdie, dans cet extrait, propose l'exact inverse de cette citation, l'Angleterre étant à son tour féminisée et perçue comme un objet de conquête. Cette image est frappante car elle réifie Pamela aux yeux de Saladin, celle-ci devenant un objet que Saladin doit absolument posséder s'il veut parfaire sa nouvelle identité anglaise⁴⁷. Malheureusement, Pamela ne prend conscience de la méprise de Saladin qu'au moment du présumé décès de celui-ci, comme le montre la citation suivante :

One of the reasons she had decided to *admit it* end her marriage before fate did it for her was that she had woken up one day and realized that Chamcha was not in love with her at all, but with that voice stinking of Yorkshire pudding and hearts of oak, that hearty, rubicund voice of ye olde dream-England which he so desperately wanted to inhabit. (TSV, 180)

Cette citation est très intéressante dans la mesure où elle offre au lecteur le regard que Pamela porte sur sa propre voix et sur ce que celle-ci représente, à l'origine de l'amour de Saladin. Salman Rushdie souligne le mépris que Pamela ressent pour cette Angleterre idéalisée, comme le suggère l'adjectif « stinking » pour qualifier sa propre voix. De plus, ce passage offre un portrait extrêmement comique de cette Angleterre rêvée, avec l'irruption

⁴⁶ Peltre, Christine. *op.cit.*, 154.

⁴⁷ « He was astonished by his own perseverance, and understood that she had become the custodian of his destiny, that if she did not relent then his entire attempt at metamorphosis would fail » (TSV, 49-50).

dans le texte de termes en moyen-anglais (« ye olde dream England ») mais aussi l'emploi des adjectifs « hearty » et « rubicond » qui s'appliquent habituellement à des référents humains et tendent ainsi vers une personnification de l'Angleterre, sous des traits aussi robustes que rougeauds. Cet aspect profondément passéiste de l'Angleterre évoquée ici et que Pamela incarne, dans l'esprit de Saladin, vaudra à la jeune femme de s'écrier : « 'Part of it ? I was bloody Britannia. Warm beer, mince pies, common-sense and me' » (*TSV*, 175). Cette métaphore corporelle pour décrire le désir de posséder l'Autre est d'ailleurs savamment caricaturée par Rushdie, dans une scène quasi burlesque où Saladin est sujet à des rêves érotiques avec la souveraine britannique : « he found himself dreaming of the Queen, of making tender love to the Monarch. She was the body of Britain, the avatar of the State, and he had chosen her, joined with her; she was his Beloved, the moon of his delight » (*TSV*, 169). Grâce au mélange d'un vocabulaire plus formel (« State », « Monarch », « Britain ») au vocabulaire amoureux (« making tender love », « his Beloved », « the moon of his delight »), Salman Rushdie illustre, de façon comique, le profond désir de son personnage de faire littéralement corps avec l'Angleterre, ici représentée par la Reine. Salman Rushdie joue d'ailleurs sur la notion d'incarnation, par le biais d'expressions telles que « body of Britain » et « avatar of the State ». Le second exemple est particulièrement intéressant puisque c'est un terme d'origine sanskrite qui est utilisé pour décrire la souveraine britannique, comme si la fusion dont Saladin rêve tant avait imprégné l'Autre, ce qu'évoque aussi la double appellation donnée à la reine « Beloved »/« Moon of his delight », la seconde expression étant utilisée une première fois dans le roman, dans la bouche de l'amante indienne de Gibreel Farishta⁴⁸. Cependant, cette image de fusion amoureuse n'est pas seulement comique, comme l'analyse Joel Kuortti :

This image of a sexual act with the Queen is another forceful counter-imperialist moment when Saladin is acting out the worst fears of colonialists: the native violating a woman. That is the Queen, the Body of Britain, is the ultimate transgression. After this dream/un-dream Saladin is ready to join the escape.⁴⁹

Ainsi, selon Joel Kuortti, c'est un autre cliché qui est au cœur de cette scène amoureuse, à savoir la prétendue lubricité des indigènes associée à la peur du viol qu'elle entraînait chez les

⁴⁸ « 'It was you, O moon of my delight, who hid behind a cloud. And I in darkness, blinded, lost, for love' » (*TSV*, 7).

⁴⁹ Kuortti, Joel. « *The Satanic Verses: To be born again, first you have to die.* » *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*. Ed. Gurnah, Abdulrazak. New York; Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 131.

colons. En effet, comme le rappelle Ania Loomba, les colonisés avaient de nombreux défauts aux yeux des colonisateurs : « laziness, aggression, violence, greed, sexual promiscuity, bestiality, primitivism, innocence and irrationality »⁵⁰. Cette scène constitue ainsi de fait un véritable moment anti-impérialiste de réappropriation, dans lequel l'accomplissement fictif de la plus grande peur des anciens colons donne à Saladin la force de se rebeller et de s'enfuir du centre de détention où il est enfermé. Le corps féminin, dans *The Satanic Verses*, est certes le lieu du fantasme, mais aussi le lieu d'une certaine prise de pouvoir. En faisant de Pamela Lovelace l'incarnation d'un Occident fantasmé et en jouant avec certains clichés Salman Rushdie renvoie, pour ainsi dire, « la balle à l'envoyeur », un processus qu'il renouvelle également dans son traitement de la figure du migrant au sein de *The Satanic Verses*.

b. La monstruosité du migrant : le corps grotesque

1. Un migrant diabolique : Saladin « the Goatman »

The Satanic Verses est un roman qui, dès la scène inaugurale, est placé sous le signe de la migration. L'explosion en plein vol de l'avion qui emmenait Gibreel et Saladin propose une métaphore spectaculaire du choc lié à l'arrivée dans un nouvel espace géographique, où l'individu se retrouve privé de ses repères et est souvent discriminé. En effet, selon Joel Kuortti, la particularité du discours de Rushdie sur la migration tient dans la critique virulente qu'il adresse au Royaume-Uni : « The novel is explicit in its critique of the way migrants are treated in the UK »⁵¹. Dans le roman, la représentation des migrants contribue fortement à l'élaboration du portrait d'une Angleterre profondément raciste, une représentation que Salman Rushdie place de fait sous le signe du grotesque. Gaurav Majumbar, dans son article « The Jolt of the Grotesque: Aesthetics as Ethics in *The Satanic Verses* », démontre les liens quasi consubstantiels qui unissent la figure du migrant et le grotesque :

The unfamiliar displays a disorienting, uncontrollable, 'monstrous' co-operation of difference and resemblance. It is in this sense of the unfamiliar that the figure of the migrant is a form of the grotesque, and the grotesque is an instance of the migrant form.⁵²

Selon Gaurav Majumbar, l'inhabituel tient son caractère déroutant, étrange, au fait qu'il est à la fois une figure du même et du différent, comme le reflet déformé d'un miroir. C'est

⁵⁰ Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. London; New York: Routledge, 1998. 107.

⁵¹ Kuortti, Joel. *op. cit.*, 129.

⁵² Majumdar, Gaurav. « The Jolt of the Grotesque: Aesthetics as Ethics in *The Satanic Verses* ». *Substance*. 38.3 (2009): 34.

cette étrangeté qui ferait dès lors du migrant une figure grotesque par excellence, tout comme le grotesque, forme du déséquilibre et de l'excès, serait une esthétique du mouvement, et par là de la migration. Cette ambiguïté entre semblable et différent, placée ici au centre de l'étrange et du grotesque, est très intéressante quand il s'agit d'aborder les relations entre l'Orient et l'Occident. En effet, comme l'analyse Ania Loomba, il était capital, pendant la période coloniale, d'établir en quoi les occidentaux étaient différents des orientaux, et c'est l'étude des différences physiques entre les « races », qui va permettre d'établir la présumée supériorité occidentale :

Secondly, scientific discussions of race, rather than challenging negative stereotypes of savagery, barbarism, and excessive sexuality, extended and developed these. By attributing racial characteristics to biological differences such as skull and brain sizes, or facial angles, genes, and by insisting on the connection between these factors and social and cultural attributes, science turned 'savagery' and 'civilisation' into fixed and permanent conditions.⁵³

Cette « sauvagerie », qui s'inscrivait, selon certains scientifiques, dans le corps même des colonisés, est au cœur de la représentation du migrant dans *The Satanic Verses*, et en particulier du personnage de Saladin Chamcha, dont la transformation grotesque incarne tout un ensemble de stéréotypes coloniaux, comme l'a souligné Gregory J. Rubinson: « Saladin's transformation into an archetypical Devil figure is a literalization of culturally pervasive racist metaphors. Saladin becomes what a significant proportion of British society perceives him to be – a repulsive monster »⁵⁴. La description illustre ainsi parfaitement la dimension profondément grotesque de la transformation de Saladin en un monstre aussi hirsute que ridicule :

His thighs had grown uncommonly wide and powerful, as well as hairy. Below the knee the hairiness came to a halt, and his legs narrowed into tough, bony, almost fleshless calves, terminating into a pair of shiny, cloven hoofs, such as one might find on any billy-goat. Saladin was also taken aback by the sight of his phallus, greatly enlarged and embarrassingly erect, an organ that he had the greatest difficulty in acknowledging as his own. (TSV, 157)

Au sein de ce passage, Salman Rushdie revisite la figure du diable, traditionnellement représenté en bouc, par le biais d'une vision où l'animalité est centrale. L'insistance sur l'abondante pilosité de Chamcha (« hairy », « the hairiness ») et sur les nouveaux attributs

⁵³ Loomba, Ania. *op. cit.*, 101.

⁵⁴ Rubinson, Gregory J. *The Fiction of Rushdie, Barnes, Winterson and Carter: Breaking Cultural and Literary Boundaries in the Work of four Postmodernists*. Jefferson; London: 2005. 49.

caprins de Saladin (« horns », « hoofs ») souligne la nature animale de Saladin, tout comme la comparaison avec les sabots d'un bouc quelconque (« such as one might find on *any* billy-goat »). Cette comparaison met en relief l'un des aspects clefs de la description de Saladin Chamcha dans ce passage, à savoir le fait que Salman Rushdie lui refuse un quelconque caractère exceptionnel, pour au contraire mieux ridiculiser son personnage en proposant une description très minutieuse de la nouvelle apparence de Saladin. Ainsi, l'expression « shiny, cloven hoofs » semble attribuer une dimension positive aux sabots « flambants neufs » de Saladin, alors que celui-ci vient de se transformer partiellement en bouc. De la même façon, la description très précise des mollets de Saladin (« his legs narrowed into tough, bony, almost fleshless calves ») souligne l'aspect pitoyable, presque faible des nouveaux membres de Saladin. Enfin, le fait que Salman Rushdie décrive un Saladin si abasourdi qu'il est incapable de reconnaître son propre sexe, quelque transformation que celui-ci ait subi, insiste encore sur la passivité de Saladin qui semble aussi stupéfait (« was taken aback », « an organ that he had the greatest difficulty in acknowledging as his own ») qu'impuissant à réagir. Par ailleurs, le fait que Salman Rushdie dote son personnage d'un sexe aussi proéminent est à l'évidence un clin d'œil aux clichés de lubricité qui étaient associés aux peuples colonisés, comme nous l'avons évoqué ci-dessus. Ainsi, l'image de pouvoir surnaturel qu'aurait pu évoquer le bouc est, pour ainsi dire, complètement désamorcée par l'écriture de Rushdie qui dépeint un personnage aussi vil qu'ahuri par sa propre apparence. Laurence Kohn-Pireaux voit, dans cet extrait, une réécriture de la figure archétypale du diable, à l'image du célèbre bouc du *Sabbat des Sorcières* (1823) de Goya, qui est ici ridiculisé par la description de Rushdie : « Dans le roman, le Grand Bouc a perdu sa superbe, ne conservant que des attributs infâmant et pitoyables »⁵⁵. Cet aspect se retrouve également dans la description suivante de Saladin Chamcha, dans laquelle le point de vue adopté par le narrateur déshumanise complètement le protagoniste :

A figure out of a nightmare or a late-night TV movie, a figure covered in mud and ice and blood, the hairiest creature you ever saw, with the shanks and hoofs of a giant goat, a man's torso covered in goat's hair, human arms, and a horned but otherwise human head covered in muck and grime and the beginnings of a beard. Alone and unobserved, the impossible thing pitched forward on to the floor and lay still. (TSV, 188)

⁵⁵ Kohn-Pireaux, Laurence. « Les métamorphoses de Chamcha ». *Le Grotesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*. éd. Françoise Susini-Anastopoulos. Nancy : Presses universitaires de Nancy, 2008. 99.

Dès le début de cet extrait, Saladin Chamcha se voit refuser une identité entièrement humaine, ce que souligne la double répétition du nom « figure », qui désigne tout au plus une silhouette, une forme. Ensuite, l'emploi de l'expression « the hairiest creature you ever saw » prive effectivement Saladin de son statut d'humain, d'une part en le définissant par le terme « creature », qui ne l'identifie pas clairement comme humain, et, d'autre part, en rappelant l'hirsutisme de son corps. Par ailleurs, le ton même du récit semble digne d'un dictionnaire scientifique qui décrirait, avec précision et une certaine objectivité, une étrange créature, ce qu'illustrent les nombreuses tournures impersonnelles : « a man's torso », « human arms », « a horned but otherwise human head ». A l'évidence, le but de Rushdie ici est d'offrir au lecteur, par la narration, un regard entièrement extérieur sur la nouvelle apparence de Saladin, le récit mimant ainsi la découverte et l'effroi de Jumpy et Pamela qui, face à l'homme-bouc pour la première fois, sont complètement terrorisés⁵⁶. Ce passage est de ce fait l'occasion pour Rushdie de décrire la transformation de Chamcha dans toute son horreur, et ainsi de souligner l'aspect profondément improbable, grotesque, de la nouvelle apparence de Saladin, devenu « the impossible thing ». Cette description a ainsi le mérite de mettre le lecteur au défi de se représenter l'assemblage visuel complètement incohérent que constitue le physique de Saladin. En effet, la technique littéraire de l'énumération n'est pas ici sans évoquer un improbable collage surréaliste où se mélangeraient sabots, bras humains et cornes. Si répugnant qu'il en devient « impossible », le personnage de Saladin Chamcha se fait l'incarnation vivante du grotesque, comme le définit Isabelle Ost : « Tel est aussi le jeu du grotesque, qui, parce qu'il ne recule pas devant cet excès et de démantèlement de la raison, devant le déséquilibre et l'instabilité, interroge sans relâche ses propres limites et celles de l'homme »⁵⁷. C'est également grâce au grotesque que Salman Rushdie dépeint, dans une nouvelle description de notre personnage satyre, les caricatures de la représentation orientale:

His horns [...] had grown both thicker and longer, twirling themselves into fanciful arabesques, wreathing his head in a turban of darkening bone. He had grown a thick, long beard, [...]; indeed, he was growing hairier all over his body, and had even sprouted, from the base of his spine, a fine tail that lengthened by the day and had already obliged him to abandon the wearing of trousers; he tucked the new limb, instead, inside baggy salwar pantaloons filched by Anahita Sufyan from her mother's generously tailored collection.

⁵⁶ « They reach the foot of the stairs. Somebody turned on the lights. Pamela and Jumpy screamed in unison, dropped the hockey-stick and ran upstairs as fast as they could go » (TSV, 187-8).

⁵⁷ Ost, Isabelle. « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé ». *Le Grotesque : théorie, généalogie, figures*. Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eyde, eds. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 2004. 35.

The distress engendered in him by his continuing metamorphosis into some species of bottled djinn will readily be imagined. (TSV, 275)

Dans cet extrait, Salman Rushdie se moque très ouvertement de l'image traditionnelle rattachée à la figure de l'oriental, celle d'un « génie de la lampe », portant turban et sarouel (« in a turban of darkening bone », « baggy salwar pantaloons ») et dont la barbe est interminable (« he had grown a thick, long beard »). Salman Rushdie mélange ainsi différents stéréotypes de la période coloniale, à savoir l'imaginaire exotique tel qu'il pouvait être perçu dans les traductions des *Mille et Une Nuits*, et les clichés, évoqués précédemment, de bestialité et d'infériorité associés aux peuples colonisés par les colonisateurs. Ainsi, d'un stéréotype à l'autre, le bouc se fait génie, ses cornes venant former, bien sûr en arabesques, son turban, tandis que sa pilosité surdéveloppée de bouc l'oblige à porter la barbe et que, pour finir, sa queue toute neuve l'empêche de porter tout autre vêtement qu'un pantalon bouffant. Ce passage insiste, par ailleurs, sur l'animalité grandissante de Saladin avec les comparatifs « thicker and longer », « hairier all over his body » et les expressions « a fine tail » et « some species ». La transformation prive ainsi peu à peu Saladin de ses privilèges d'être « civilisé », ce que symbolise le fait qu'il ne puisse plus porter que des pantalons larges pour femme. Saladin Chamcha, dans les mots de Marc Porée et d'Alexis Massery, devient alors « un représentant archaïque, un souffre-douleur au destin de victime émissaire. [...] ce paria des temps modernes est l'objet à son corps défendant d'une virulente et symbolique colonisation à rebours »⁵⁸. Cette idée d'une « colonisation à rebours » est ici particulièrement intéressante pour éclairer les représentations corporelles dans *The Satanic Verses*, et en particulier le traitement littéraires des clichés dans l'écriture de Salman Rushdie. En effet, de façon significative, Saladin est le personnage, dans le roman, qui aspirait le plus à ressembler aux Anglais, mais Salman Rushdie, dans un mouvement assez cruel, vient réinscrire sur ce personnage l'ensemble des stéréotypes négatifs associés aux peuples colonisés, infligeant ainsi une seconde colonisation, fictive, à son protagoniste. Cependant, il est intéressant de remarquer que le lieu de cette colonisation, dans le roman, n'est pas l'Inde, mais bien l'Angleterre, aspect que M. Porée et A. Massery analysent de façon tout à fait pertinente :

Les descriptions les plus archaïques de l'Autre, de l'étranger, de l'immigrant, prennent corps dans l'Angleterre contemporaine, parce qu'elles

⁵⁸ Porée, Marc et Alexis Massery. *op. cit.*, 94.

n'ont jamais disparu. Le romancier, conscient de cette tradition, en fait le point central de sa vision de l'immigration.⁵⁹

Il n'est ainsi pas surprenant que Saladin, dans un mouvement de révolte, se sente obligé de devenir ce que son apparence, imposée par le regard de l'autre, le prédestine à être : « He would enter into his new self; he would be what he had become: loud, stenchy, hideous, outsize, grotesque, inhuman, powerful » (*TSV*, 289). Le personnage, dans cet extrait, évoque ainsi un aspect clef des représentations de Salman Rushdie, à savoir le pouvoir accordé à la description. En effet, si Rushdie multiplie les représentations grotesques de ses personnages, ce n'est que pour mieux souligner ce qu'il nomme, dans son roman, le « pouvoir de la description ».

⁵⁹ *Ibid.*, 104.

2. « 'Oh if ever a body suffered!' » : du grotesque à l'absurde

Saladin Chamcha n'est pas le seul personnage étranger, dans *The Satanic Verses*, à être « l'esclave du grotesque »⁶⁰. Salman Rushdie pousse encore plus loin l'aspect grotesque de ses personnages dans la description qu'il offre d'un autre groupe de migrants, retenus dans le même centre de détention que Saladin à son arrivée en Angleterre. Dans ce passage où se succèdent des descriptions toutes plus surréalistes les unes que les autres, à l'image du portrait de l'homme-manticore⁶¹, figure emblématique du roman, le lien entre grotesque et stéréotypes coloniaux est une nouvelle fois renforcé, comme l'a souligné Gregory Rubison : « Like Saladin, the sanatorium inmates have mutated to literalize Orientalist metaphors which have depicted non-Westerners as bestial. [...] these mythical beings highlight the dehumanization of racial minorities in Britain »⁶². L'origine des diverses transformations des personnages est de fait rendue explicite dans cette scène, grâce aux paroles de la manticore, qui perçoit sa métamorphose comme le résultat du regard anglais sur son corps :

'But how do they do it?' Chamcha wanted to know.
'They describe us,' the other whispered solemnly. 'That's all. They have the power of description, and we succumb to the pictures they construct.' (TSV, 168)

La description, dans cet extrait, se voit associée à une qualité quasiment performative, qui amène les descriptions des uns (« they ») à s'incarner dans la peau des autres (*we succumb*). Salman Rushdie souligne ainsi clairement que les représentations monstrueuses de ses personnages ne sont que les conséquences des images préconstruites de l'étranger en Angleterre, images qu'il vient grossir, exagérer dans son récit, pour mieux en dénoncer l'absurdité. Ici encore, Isabelle Ost est ainsi d'une aide précieuse afin de révéler le pouvoir subversif au cœur de l'écriture grotesque présente dans le roman :

C'est pourquoi la puissance subversive du grotesque tient à ce débordement du rationnel qu'il stigmatise : dépassant toute mesure, il intensifie les germes de déraison contenues dans le dramatique [...], fustige la violence d'un discours qui par lui-même tendait à l'excès et à la disproportion.⁶³

⁶⁰ « The grotesque has me, as before the quotidian had me, in its thrall » (TSV, 260).

⁶¹ « It had an entirely human body, but its head was that of a ferocious tiger, with three rows of teeth » (TSV, 167).

⁶² Rubison, Gregory J. *op. cit.*, 50.

⁶³ Ost, Isabelle. *op. cit.*, 34.

Salman Rushdie, en plaçant le grotesque au cœur de la représentation de ses personnages, rend presque palpable l'absurdité présente au cœur des stéréotypes coloniaux, stéréotypes qu'il « intensifie » en créant des personnages qui n'ont, pour ainsi dire, ni queue ni tête. L'auteur révèle ainsi la violence inhérente aux représentations coloniales, qui font de l'étranger le symbole d'une infériorité à laquelle il est impossible d'échapper, comme l'exprime avec force Edward Said :

Along with all other peoples variously designated as backward, degenerate, uncivilized, and retarded, the Orientals were viewed in a framework constructed out of biological determinism and moral-political admonishment. The Oriental was linked thus to [...] an identity best described as lamentably alien.⁶⁴

Le regard occidental devient ainsi, selon l'expression de Paul Veyret, le lieu de l'aliénation et Salman Rushdie multiplie dès lors les représentations troublantes, figures imaginaires d'une dégénérescence supposée réelle, comme l'illustre l'extrait suivant où les figures monstrueuses s'accumulent⁶⁵ :

The manticore ground its three rows of teeth in evident frustration. 'There's a woman over that way,' it said, 'who is now water-buffalo. There are businessmen from Nigeria who have grown sturdy tails. There is a group of holidaymakers from Senegal who were doing no more than changing places when they were turned into slippery snakes. (TSV, 168)

Dans ce passage, la transformation se fait spontanée et presque aléatoire, celle-ci frappant sans prévenir femmes, hommes d'affaires et touristes. Il est à noter que les animaux choisis par Rushdie évoquent soit l'Inde, le « water buffalo » étant également connu sous le nom de « Asian buffalo », soit un trait spécifique qui était associé à la figure de l'oriental, avec ici la fourberie dont le serpent est une représentation traditionnelle⁶⁶. L'allitération en [s] incarne d'ailleurs directement la transformation dans le texte puisque celle-ci imite le sifflement du serpent. La bestialité et l'exotisme sont donc centraux pour les transformations que Salman Rushdie inflige à ses personnages, un mélange grotesque dont l'auteur se moque avec humour dans le récit, avec, par exemple, la description des odeurs qui s'offrent au nez de Saladin,

⁶⁴ Said, Edward. *op. cit.*, 207.

⁶⁵ « Le migrant a ainsi partie liée au sort de l'être démonique. Ce qui lui fait défaut, c'est la racine. Sa condition est celle de l'errance et de l'**aliénation dans le regard de l'occidental** ». Veyret, Paul. « 'Le Sourire de la manticores': de l'un à l'autre dans *The Satanic Verses* de Salman Rushdie ». *Etudes Britanniques Contemporaines: Revue de la société d'études anglaises contemporaines* 32 (2007) : 93. Je souligne.

⁶⁶ « The water buffalo, or Asian buffalo, as it is often called, is the largest member of the Bovini tribe ». « Water buffalo ». *National Geographic*. National Geographic Society. Avril 2013. <http://animals.nationalgeographic.com/animals/mammals/water-buffalo/>. Consulté le 10 Mars 2015.

entre zoo et restaurant indien : « His nose informed him that the sanatorium, [...], was also beginning to stink to the heavens; jungle and farmyard odours mingled with a rich aroma similar to that of exotic spices sizzling in clarified butter – coriander, tumeric, cinnamon, cardamoms, cloves » (*TSV*, 166). Cet humour se retrouve également dans un autre aspect du grotesque que Salman Rushdie met également en avant, à savoir une certaine insistance sur les orifices corporels, tels que la bouche et le derrière qui jouent, d'après Bakhtin, un rôle central dans le grotesque⁶⁷. Il est ainsi intéressant que Salman Rushdie dote Saladin Chamcha, après sa transformation, d'une haleine pestilentielle, tandis que l'homme-tigre se voit lui affligé d'un problème autre⁶⁸ : « 'We're going to bust out of here before they turn us into anything worse. Every night I feel a different piece of me beginning to change. I've started, for example, to break wind continually... I beg your pardon' » (*TSV*, 168). La transformation des personnages affecte donc leurs corps non seulement en terme d'apparence, mais également dans leur fonctionnement même, soulignant ainsi le dérèglement auxquels ils sont soumis. Pour Marc Porée et Alexis Massery, ces êtres, mi-humains mi-bêtes, aux corps grotesques, à l'image de la manticore, font de fait partie de la représentation traditionnelle de l'Inde, qui, depuis toujours, est associée à d'étranges créatures :

Sur les cartes du monde les plus anciennes prolifèrent les animaux en tous genres et les créatures mythiques. L'Inde, depuis Hérodote, accueille plus particulièrement ces représentations, car elle est identifiée au pays des merveilles, du fantastique, des monstres, fonction que les *Mille et Une Nuits* ont contribué à raviver.⁶⁹

Faisant écho à cette tradition iconographique, Salman Rushdie peuple ainsi son roman de transformations grotesques, et il semble que l'excès, central au grotesque, contamine peu à peu les représentations des personnages, celles-ci penchant de plus en plus vers le monstrueux, comme l'illustre le passage suivant où la frontière entre humain et animal est peu à peu brouillée par l'auteur, pour donner naissance à une armée de monstres :

Then, from another direction, he heard a woman grunting and shrieking, at what sounded like the end of a painful labour; followed by the yowling of a new-born baby. However, the woman's cries did not subside when the baby's

⁶⁷ « c'est la bouche qui joue le rôle le plus important dans le corps grotesque, puisqu'elle engloutit le monde ; et ensuite le derrière. Toutes ces excroissances et orifices sont caractérisés par le fait qu'ils sont le lieu où sont surmontées les frontières ». Bakhtin, Mikhail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*. Trad. Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1970. 315-316. Italique dans le texte original.

⁶⁸ « Increasing quantities of green mouthwash were required to keep his [Saladin's] breath within acceptable limits. It really was too grievous to be borne » (*TSV*, 275).

⁶⁹ Porée, Marc et Alexis Massery. *op. cit.*, 103.

began; if anything, they redoubled in their intensity, and perhaps fifteen minutes later Chamcha distinctly heard a second infant's voice joining the first. Still the woman's birth-agony refused to end, and [...] for what seemed like an endless time she continued to add new babies to the already improbable numbers marching, like conquering armies, from her womb. (TSV,166)

Dans ce passage, les termes employés par Salman Rushdie sont extrêmement ambigus, avec, par exemple, les géronatifs « grunting » et « yowling », qui évoquent traditionnellement des cris d'origine animale, contrairement à « shrieking », qui désigne, selon l'*Oxford English Dictionary*, « a high-pitched piercing sound, cry or words »⁷⁰. Par ailleurs, les noms « woman » et « baby », répétés à plusieurs reprises dans l'extrait, renvoient également à des référents humains, ce qui pourrait laisser penser au lecteur qu'il s'agit d'un accouchement normal. Cependant, la multiplication des naissances vient au contraire évoquer l'image d'une portée animale, et celle-ci en devient extrêmement inquiétante, d'une part par son caractère interminable (« the woman's birth-agony refused to end », « for what seemed like an endless time she continued »), et d'autre part par la tonalité guerrière, évoquée par le terme « marching », que revêt cette scène de naissance à l'issue de laquelle les nourrissons sont comparés à des soldats. Du fait de ce mélange, il est impossible pour le lecteur de parvenir à une représentation stable de la femme et de sa progéniture, qui deviennent dès lors monstrueux. Le récit frôle, ici, l'irreprésentable, une idée qu'illustre également la violence de la citation suivante : « 'Her skin turned to glass,' the manticore explained impatiently, [...]. 'And the bastards smashed it up for her. Now she can't even walk to the toilet » (TSV, 169). Martine Hennard Dutheil de la Rochère livre une fascinante analyse de ce passage, soulignant la brutalité inhérente à l'image évoquée :

Rushdie's Bertha is caught in the mirror at the moment when she steps through. Victimized by the racist imagery of the police officers, she freezes into the stereotype they project on her. Their gaze, but also their language, petrifies her living movement so that she is denied the most elementary and intimate of activities, that of going to the toilet.⁷¹

Il est par ailleurs possible de voir dans cet extrait un exemple de « grotesque tragique », qui a pour principe le « le démantèlement des formes, leur désagrégation »⁷². Objet d'une violence innommable, le corps se fait dès lors fragment, et il semble qu'ici le grotesque

⁷⁰ Soanes, Catherine et Angus Stevenson, ed. *Concise Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2006. 1335.

⁷¹ Hennard Dutheil de la Rochère, Martine. *op. cit.*, 137.

⁷² Ost, Isabelle. *op. cit.*, 32.

devient « répressif », pour reprendre l'expression de Gaurav Majumdar, qui le définit de la façon suivante : « In sharp contrast, the 'repressive grotesque' asserts a repressive violence, either through the agency of a single subject [...], or through the repressions exercised by state-power and other forms of institutionalized power... »⁷³. Ce que la silhouette de ces êtres, mi-humains, mi-bêtes, avait de risible disparaît entièrement au profit d'un grotesque qui pousse la violence à son paroxysme, plaçant ainsi l'irreprésentable au cœur même de la représentation des personnages. Salman Rushdie montre cependant que cette violence au cœur du regard colonial n'est de fait pas un phénomène exclusif à la relation colonisateurs/colonisés, mais qu'au contraire, celle-ci peut se reproduire dans la relation entre migrants de différentes communautés.

3. « Revulsion seized him » : Hyacinth et le pouvoir des stéréotypes

Salman Rushdie ne se contente pas de dénoncer explicitement le racisme et les stéréotypes au cœur de la vision des immigrants en Grande-Bretagne, il va plus loin en soulignant la persistance des stéréotypes dans la perception de l'altérité, y compris entre immigrants. Il semble que le pouvoir de description soit le centre d'un cercle vicieux où les victimes deviennent à leur tour les coupables. Rushdie construit ainsi une relation entre Saladin Chamcha et une autre immigrée, Hyacinth Phillips, dans laquelle l'attraction initiale sera remplacée par une répulsion totale au cours d'un cauchemar effrayant. La rencontre entre Saladin Chamcha et Hyacinth Phillips est d'emblée placée par l'auteur sous le signe d'une certaine corporalité, puisque Hyacinth, dont le prénom annonce un certain dévouement⁷⁴, est de fait kinésithérapeute, et celle-ci, après avoir enjambé Saladin comme « s'il était un cheval qu'elle avait l'intention de monter »⁷⁵, le roue de coups afin qu'il crache le fluide présent dans ses poumons suite à l'agression dont il a été victime : « Without further preamble, she began pummeling him briskly about the middle body, with lightly clenched, but evidently expert, fists » (*TSV*, 165). Le motif de la rencontre amoureuse est traité ici d'une manière pour le moins inhabituelle, la scène est éminemment corporelle mais toute forme de douceur en est

⁷³ Majumdar, Gaurav. *op. cit.*, 36.

⁷⁴ « In Greek mythology, Hyacinth was a beloved friend of Apollo. Supposedly when Apollo's tears blended with the dying Hyacinth's blood as the god embraced him they created the flower we now call Hyacinth, so the name may be plausibly linked to caring for the sick ». Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

⁷⁵ « With that, she [Hyacinth] rolled him over on to his side, [...], hitched up her white housecoat, kicked off her shoes, and leaped athletically on to the bed to sit astride him, for all the world as if he were a horse that she meant to ride » (*TSV*, 165).

exclue, la main tendue à l'autre se changeant en poing fermé. Aussi brutaux que soient les gestes de Hyacinth, Saladin est très vite séduit par la jeune femme et envisage de le lui faire savoir : « Chamcha felt a warmth filling him up, and he began to wonder about taking hold of one of the physiotherapist's exceedingly dainty, albeit powerful, little fists » (*TSV*, 169). Cependant, le narrateur fait très vite remarquer au lecteur l'aspect problématique et inhabituel de cette attirance pour Saladin Chamcha, qui, comme souligné précédemment, est obsédé par l'Angleterre et par la pâleur de la peau de son épouse. Or, Hyacinth Phillips, quant à elle, a la peau noire : « When she [Hyacinth] had gone he [Saladin] lay back and smiled for the first time in a long while. It did not occur to him that his metamorphosis must be continuing, because he was actually entertaining romantic notions about a black woman » (*TSV*, 170). Il semble que dans un premier temps, la transformation de Saladin Chamcha lui permette, inconsciemment, de se libérer des fantasmes qui l'obnubilient et de s'ouvrir aux autres. Hyacinth, de son côté, paraît également très désireuse de satisfaire les besoins de Saladin, comme le souligne l'expression suivante : « 'Whatever your heart desires, you just ask me, Hyacinth, and we'll see what we can fix' » (*TSV*, 167). Ainsi s'instaure entre les deux personnages une certaine complicité, qui pourrait, semble-t-il, évoluer vers une relation amoureuse. Cependant, suite à leur évasion commune, le rapport entre les deux personnages change radicalement, comme le révèle l'un des cauchemars de Saladin, dont celui-ci reconnaît le fond de vérité : « Dreams put things in their own way; but Chamcha [...] was bitterly aware that the nightmare had not been so very far from the truth ; the spirit, at least, was right » (*TSV*, 256). Par le biais de ce cauchemar, Salman Rushdie propose un nouveau portrait surréaliste et grotesque d'un de ses personnages, au cours d'un passage profondément effrayant :

as captivity receded and the city drew nearer, Hyacinth's face and body had seemed to change. He saw the gap opening and widening between her central upper incisors, and the way her hair knotted and plaited itself into medusas, and the strange triangularity of her profile, which sloped outwards from her hairline to the tip of her nose, swung about and headed in an unbroken line inwards to her neck. He saw in the yellow light that her skin was growing darker by the minute, and her teeth more prominent, and her body as long as a child's stick-figure drawing. (*TSV*, 254)

Salman Rushdie, dans cet extrait, défigure littéralement le personnage de Hyacinth, dont plus un seul trait physique n'est fixe, pour mieux la changer en monstre. La référence à Méduse, figure féminine mythologique d'une laideur effrayante, notamment connue pour sa

chevelure serpentine, assimile Hyacinth à un monstre et dit implicitement le danger qu'elle représente. La définition de l'*Oxford English Dictionary* souligne ces caractéristiques : « a fierce, frightening or repulsive woman »⁷⁶. La référence mythologique place donc d'emblée Hyacinth sous le signe d'une laideur repoussante. Par la suite une longue énumération permet au lecteur d'assister à la transformation du corps de Hyacinth dans le regard de Saladin. La polysyndète de la conjonction de coordination « and » renforce l'impression d'un corps qui se déforme en continu dans cet extrait. La minutieuse description de la nouvelle silhouette de Hyacinth, de la naissance de ses cheveux à son cou, donne également le sentiment au lecteur de suivre le regard de Saladin sur le corps de la jeune femme. A l'opposé du corps voluptueux qui avait séduit Saladin, le corps de Hyacinth devient presque géométrique à mesure qu'il se transforme en un amas de formes incohérentes, ce qu'illustrent les termes « the strange triangularity of her profile », « an unbroken line » et « her body as long as a child's stick-figure drawing ». D'après Isabelle Ost, ce processus de déformation s'inscrit dans le fonctionnement même du grotesque, dont le but est de « mettre fin à l'ordre symétrique, briser le miroir, défigurer les reflets »⁷⁷. Confronté au miroir déformant du grotesque rushdien, le corps de Hyacinth se fait aberration, terme d'autant plus intéressant ici qu'il vient du latin *aberratio*, lui-même composé du préfixe *ab-*, qui indique l'éloignement, et du verbe *errare*, qui signifie sans surprise « errer ». L'aberration serait dès lors, dans le physique de ce personnage, une autre forme de sa migration. Néanmoins, s'agissant d'un cauchemar, il semble que la transformation physique de Hyacinth n'est en fait que le reflet du changement dans la façon dont Saladin perçoit Hyacinth à mesure que ceux-ci approchent de Londres (« as captivity receded and the city drew nearer »). La référence à la peau de Hyacinth, qui devient de plus en plus foncée aux yeux de Saladin, n'est alors pas innocente. Il semble, de fait, que Saladin ait retrouvé sa vision biaisée, ce qui l'amène à nier qu'il ait un jour pu désirer Hyacinth : « revulsion seized him. How could he ever have thought her attractive, even desired her, even gone so far as to fantasize, while she straddled him and pummelled fluid from his lungs, that they were lovers in the violent throes of sexual congress? » (*TSV*, 255). Les stéréotypes reviennent dès lors plus forts que jamais, tandis que Hyacinth perd peu à peu son identité pour ne devenir qu'une simple immigrante parmi les autres, ou plutôt l'archétype de l'immigrante : « Inside, however, the pews were full of Hyacinths, young and old,

⁷⁶ Soanes, Catherine et Angus Stevenson, ed. *op. cit.*, 614.

⁷⁷ Ost, Isabelle. *op. cit.*, 32.

Hyacinths wearing shapeless blue two-piece suits, false pearls, and little pill-box hats decked out with bits of gauze, Hyacinths wearing virginal white nightgowns, every imaginable form of Hyacinth » (*TSV*, 255). Accentuant encore l'aspect surréaliste du cauchemar de Saladin, l'image de Hyacinth vient contaminer le récit, ce que souligne la quadruple répétition du terme dans la phrase. Par ailleurs, l'énumération des attributs vestimentaires des différentes Hyacinth renforce encore l'aspect oppressant du passage, une oppression qui conduit Saladin à l'explosion, révélant ainsi son vrai visage :

Troublemakers and savages, he called them. 'I feel sorry for you,' he pronounced. 'Every morning you have to look at yourself in the mirror and see, staring back, the darkness: the stain, the proof that you're the lowest of the low.' They rounded upon him then, that congregation of Hyacinths, his own Hyacinth now lost among them, indistinguishable, no longer an individual but a woman-likethem. (*TSV*, 255)

Avec cette citation, Salman Rushdie place dans la bouche de Saladin Chamcha une rhétorique typiquement raciste. En effet, la couleur noire de la peau des femmes est perçue comme le symbole incarné de leur infériorité et de leur immoralité, ce que soulignent les expressions « savages », « the darkness », « the stain » et enfin « the proof that you are the lowest of the low », la répétition de l'adjectif « low » renforçant encore la dureté du propos de Saladin et l'aspect très rhétorique de son discours. Ce symbolisme extrêmement négatif de la couleur noire est très ancien puisque, selon Ania Loomba, il était déjà présent dans la littérature du dixième-septième siècle⁷⁸. En faisant de Saladin, homme indien et immigrant au même titre que Hyacinth, le porte-parole de ces insultes, Salman Rushdie souligne la persistance de ces images racistes et le cercle vicieux que celles-ci alimentent en opposant une communauté migrante à une autre. Stade final de cette contamination du regard par les stéréotypes, il est maintenant impossible pour Saladin Chamcha de reconnaître la Hyacinth originale (« his own Hyacinth now lost among them », « a woman-likethem »). L'expression « that congregation of Hyacinths », qui insiste sur l'idée d'une assemblée d'individus identiques, renforce alors cette image d'une foule indissociable. Pour Martine Hennard Dutheil de la Rochère, cette figure de la foule correspond à un autre cliché quand il s'agit de décrire l'immigration : « The imagery on immigration invariably plays on the trope of

⁷⁸ « For example, in *The Triumphs of Honour and Virtue*, a pageant [...] written in 1622, an Indian Queen celebrates her own conversion to Christianity [...]. She also asks the viewer to observe her 'with an intellectual eye', to see beyond her blackness and its associations with depravity, sin and filth ». Loomba, Ania. *op. cit.*, 114. Je souligne.

invasion by a threatening, undifferentiated, dehumanized mass of people... »⁷⁹. Salman Rushdie inscrit ainsi dans son texte de nombreux clichés coloniaux, et l'emploi du grotesque permet dès lors de rendre visible la violence inhérente à ce genre de discours qui prive les immigrants de leur identité. Salman Rushdie pointe pourtant le caractère inexorable de cette violence en soulignant la répulsion qu'éprouve à son tour Hyacinth à l'égard de Saladin: « Now it became clear that the Hyacinth with whom he'd entered was looking at him with new eyes, [...] ; that she, too, had started seeing something that made her feel pretty sick » (*TSV*, 255). Le dégoût est ainsi mutuel entre les deux personnages et il est dès lors impossible d'échapper à la prison des stéréotypes, ainsi que le souligne Paul Veyret : « Chacun est prisonnier d'une définition, d'un discours aliénant qui l'enferme dans le cadre d'un récit colonialiste »⁸⁰. Cependant, si le pouvoir de ces définitions aliénantes semble ici inéluctable, Salman Rushdie révèle dans son écriture la puissance subversive au cœur des stéréotypes, stéréotypes qu'il n'évoque que pour mieux les renverser.

B. ... POUR MIEUX LES RENVERSER.

Si la notion de renversement est aussi centrale à l'écriture de Salman Rushdie dans *The Satanic Verses*, c'est que l'auteur confère une portée profondément politique aux images qu'il utilise, comme le démontre Linda Hutcheon : « [Rushdie] exploit[s] the power of familiar images, [yet he] also de-naturalises them, makes visible the concealed mechanisms which work to make them seem transparent, and brings to the fore their politics, that is to say, the interests in which they operate and the power they wield »⁸¹. A l'image des corps grotesques des personnages migrants du roman, dont les corps se transformaient à mesure qu'ils étaient mis au contact de l'Angleterre, l'écriture de Salman Rushdie révèle le pouvoir et la violence qui résident au cœur des images préétablies. Après avoir dévoilé le potentiel destructeur des stéréotypes, il semble que l'auteur, dans un second temps, cherche à les déstabiliser. Salman Rushdie se plaît en effet, dans son roman, à souligner la dualité, voire la polysémie, qui existe au sein de chaque signe, ce qu'illustre par exemple le nouveau sens qui est associé, dans le roman, à l'effigie diabolique de Saladin Chamcha, et plus particulièrement à ses cornes.

⁷⁹ Hennard Dutheil de la Rochère, Martine. *op. cit.*, xxii.

⁸⁰ Veyret, Paul. *op. cit.*, 92.

⁸¹ Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London; New York: Routledge, 1993. 44. Cité dans Hennard Dutheil de la Rochère, Martine. *op. cit.*, 102.

Celles-ci deviennent de fait un symbole de rébellion et de résistance, comme l'exprime la citation suivante :

all of a sudden he was everywhere, on the chests of young girls and in the windows protected against bricks by metal grilles, he was a defiance and a warning. [...]. The kids in the Street started wearing rubber devil--horns on their heads, [...] The symbol of the Goatman, his fist raised in might, began to crop up on banners at political demonstrations. (TSV, 286)

Ainsi, la transformation infligée à Saladin Chamcha par le regard britannique, lieu de l'humiliation et de l'aliénation, est, dans un mouvement de renversement, à son tour « recodée » : l'apparence monstrueuse du migrant devient le symbole de sa force et d'une différence revendiquée. Ce processus de réappropriation d'une image négative est clairement explicité, dans le récit, par le personnage de Mishal Sufyan, jeune femme britannique d'origine indienne : « 'Chamcha,' Mishal said excitedly, 'you're a hero. I mean, people can really identify with you. It's an image white society has rejected for so long that we can really take it, you know, occupy it, inhabit it, reclaim it and make it our own' » (TSV, 286). Mishal, par ses propos, se réjouit ainsi à l'idée de subvertir un symbole rejeté par la population britannique. Cette idée d'une récupération symbolique n'est pas sans évoquer les notions d'abrogation et d'appropriation telles que Ashcroft, Griffiths et Tiffin les théoriseront en 1989, soit un an après la publication de *The Satanic Verses* :

post-colonial writing define[s] itself by seizing the language at 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.⁸²

Bien que cette citation se concentre sur les aspects langagiers de l'appropriation, qui vient saisir la langue du colonisateur et la remodeler, elle illustre cependant parfaitement la façon dont l'image traditionnelle et occidentale du diable, dans le récit, est invoquée mais pour mieux être finalement « déplacée » par la communauté asiatique du roman qui en subvertit la signification profondément négative, privant de ce fait l'Occident du privilège de la définition. Rushdie s'empare ainsi du langage et des images de l'ancien colonisateur et les retourne à l'envoyeur, un processus qu'il décrit comme primordial pour son roman :

⁸² Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back*. London and New York: Routledge, 1989. 38.

« Central to the purposes of *The Satanic Verses* is the process of **reclaiming** language from one's opponents »⁸³. Nous démontrerons ici comment Salman Rushdie prend à rebours des images préexistantes qu'il vient apposer sur d'autres objets, qu'il s'agisse de la représentation des personnages britanniques du roman ou encore des rôles quasi canoniques que sont censés tenir hommes et femmes au sein d'une relation amoureuse. Manipulant les clichés, Salman Rushdie bouscule et renverse, dans *The Satanic Verses*, toute distinction préétablie dans un jeu qui ébranle, profondément, les représentations des personnages, et dont personne, pour ainsi dire, ne sort indemne. De ce fait, si la bestialité et le grotesque tenaient un rôle central dans la représentation des migrants dans le roman, c'est au tour des personnages britanniques, dans *The Satanic Verses*, de pencher vers l'animalité.

a. « The Empire writes back with a vengeance »⁸⁴ : caricaturer l'Occident

1. « 'I smell their putrefaction here' » : inverser le regard colonial

Après avoir infligé à ses personnages les pires transformations pour traduire la violence du regard colonial, Salman Rushdie renvoie ce regard animalisant et dégradant à ses personnages anglais. Ainsi, la remarque de Nasreen Chamchawala, la mère de Saladin, à la veille du départ en Angleterre de ce dernier, dénote ce regard inversé sur la civilisation britannique, comme l'illustre la citation suivante : « 'Don't go dirty like those English,' she warned him. 'They wipe their bee tee ems with paper only. Also, they get into each other's dirty bathwater' » (*TSV*, 39). Il est intéressant ici de noter que l'accusation de saleté, défaut souvent attaché à la figure de l'indigène, est retourné contre les anciens colonisateurs, avec la double répétition de l'adjectif « dirty » et l'emploi du pronom « those » qui désigne, de façon péjorative, les Anglais. Ce passage révèle ainsi comment des habitudes hygiéniques perçues comme occidentales, telles qu'utiliser l'eau du bain pour plusieurs membres de la famille, peuvent sembler profondément impures d'un point de vue indien. En effet, l'eau, dans la religion hindouiste, tient un rôle profondément purificateur et a pour fonction d'effacer les différentes pollutions auxquelles le corps est soumis, comme l'a analysé Mary Douglas : « On enlève les pollutions mineures à l'eau ; les pollutions les plus graves s'enlèvent avec de l'eau et de la

⁸³ Rushdie, Salman. « In Good Faith ». *op. cit.*, 402.

⁸⁴ L'expression est empruntée au titre d'un article de Salman Rushdie pour le *London Times*. Rushdie, Salman. « The Empire Writes Back with a Vengeance ». *London Times*. 3 Juillet 1982: 8.

bouse de vache »⁸⁵. Cette critique, dans la bouche de Nasreen Chamchawala, offre un point de vue décentré sur la culture occidentale, tout en reprenant les images péjoratives que l'Occident entretenait vis-à-vis des colonisés. Le lecteur occidental ne peut ainsi qu'être désorienté par la définition de l'Angleterre qu'offrent les paroles catégoriques de la mère de Saladin. Il n'est d'ailleurs pas seul à être déstabilisé, puisque le jeune Salahuddin lui-même refuse de croire sa mère, préférant penser qu'elle a tout inventé : « 'It is inconceivable, Ammi, what you say. England is a great civilization, what are you talking, bunk' » (TSV, 39).

Cette vision décentrée de l'Occident est également perceptible dans les nombreuses images de bestialité qui émaillent les descriptions des personnages britanniques. Ainsi, quand Gibreel et Saladin se voient confrontés à un trio de jeunes Anglais racistes, une métaphore associe immédiatement leur leader à un rongeur, comme le souligne l'expression suivante «The little rat-faced speaker came over » (TSV, 441), dans laquelle l'adjectif composé « rat-faced » pose d'emblée l'aspect animal comme une caractéristique du visage de l'agresseur, qui devient dès lors « Ratboy » (TSV, 441). Dans une autre rencontre fâcheuse, Saladin est importuné par une jeune femme nationaliste dont l'attitude quasi prédatrice est assimilée à celle d'un cobra : « he, mongoose to her cobra, stands there transfixed » (TSV, 424). Avec cette métaphore, Salman Rushdie présente, avec humour, Saladin comme une potentielle victime, hypnotisée par les charmes de la femme-serpent, éternelle tentatrice. Enfin, un petit Londonien déplaisant prend des airs porcins dans le récit, comme le souligne l'extrait suivant : « an **evil-looking piggy-eyed** lout of nine or ten, pointed an imaginary video remote control at Chamcha and yelled: 'Fast forward!' » (TSV, 402). Ici encore, il est intéressant d'observer que l'association à un animal renvoie une image péjorative est présente dans le cas d'un individu qui, comme les trois jeunes racistes, est décrit de façon négative par le narrateur, l'attribut animal venant renforcer la laideur de l'enfant, évoquée par l'adjectif « evil-looking », que l'on traduirait, de façon amusante, par « laid comme un pou » en français.

Cependant, le bestiaire rushdien ne s'arrête pas à quelques individus isolés : il s'étend à l'ensemble de la ville de Londres, au sein d'un passage dans lequel Gibreel, schizophrène, s'imagine être un colosse surplombant la ville de Londres et ses habitants : « 'Well, there they were, the masters of the earth, canned like tuna on wheels and blind as bats, their heads full of

⁸⁵ Douglas, Mary. *De la souillure : Essai sur les notions de pollution et de tabou*. Paris : La Découverte, 2001. 31.

mischief and their newspapers of blood' » (TSV, 336). De façon significative, les deux comparaisons qui figurent dans cet extrait, « canned like tunna on wheels » et « blind as bats », assimilent clairement les Londoniens à des animaux, ce qui renforce l'ironie de l'expression « the masters of the earth ». Quelques lignes plus tard, c'est à présent à des insectes que sont comparés les Londoniens : « It really was incredible. Here appeared a celestial being, all radiance, effulgence and goodness, [...] capable of straddling the Thames colossus-style, and these little **ants** remained immersed in drive-time radio and quarrels with fellowmotorists » (TSV, 337, je souligne). Salman Rushdie réinscrit donc la bestialité au cœur de la représentation de l'Occident. De plus, il est tout à fait révélateur que Salman Rushdie place ce discours dans la bouche de Gibreel, personnage qui symbolise, selon Joel Kuortti, une conception immuable de l'identité: « He [Saladin] embodies several antagonistic views of the world from those represented by Gibreel, especially so in their approaches to identity : fixed (Gibreel) and fluid (Saladin) »⁸⁶. En effet, cette vision monolithique de l'identité peut être perçue comme le simple prolongement des théories essentialistes de l'époque coloniale. Salman Rushdie recrée ainsi, dans la bouche de Gibreel, les mécanismes rhétoriques de la période coloniale qui ont conduit à une certaine aliénation de l'Orient, ce que renforcent les multiples références, dans le récit, à l'idée d'une dégénérescence de la population londonienne, comme l'illustre l'épisode suivant dans lequel celle-ci se transforme en une horde de zombies :

Some days he [Gibreel] finds himself among walking corpses, great crowds of the dead, all of them refusing to admit they're done for, corpses mutinously continuing to behave like living people, shopping, catching buses, flirting, going home to make love, smoking cigarettes. *But you're dead*, he shouts at them. *Zombies, get into your graves*. They ignore him, or laugh, or look embarrassed, or menace him with their fists. He falls silent, and hurries on. (TSV, 458, italique dans le texte original)

Dans ce passage frappant où la ville se voit envahie d'une multitude de zombies, les Londoniens sont non seulement assimilés à des morts-vivants qui hantent la ville (« walking corpses », « great crowds of the dead », « corpses », « zombies ») mais Gibreel est également décrit comme le seul à percevoir leur nature réelle, ceux-ci refusant obstinément d'accepter leur déchéance (« all of them refusing to admit they're done for », « mutinously continuing to behave like living people »). Salman Rushdie, par la réaction désabusée des Londoniens (« They ignore him, or laugh, or look embarrassed, or menace him with their fists »),

⁸⁶ Kuortti, Joel. *op. cit.*, 126.

ridiculise complètement les affirmations enflammées et l'attitude presque messianique de son personnage (n'oublions pas que celui-ci se prend pour l'archange Gabriel) et invite à une double lecture du passage. En effet, face aux réactions de la foule, le lecteur comprend que la clairvoyance extraordinaire dont Gibreel se croit pourvu n'est en fait que pure folie, celui-ci ne devenant alors qu'un dément de plus à arpenter les rues de la ville. Une fois confronté à l'altérité, la conception d'une identité « pure » et immuable conduit ainsi Gibreel à ne voir autrui que comme une forme de dégénérescence, comme le souligne l'extrait suivant dans lequel il s'adresse à Saladin : « 'I sometimes look at these pink people and instead of skin, Spoono, what I see is rotting meat; I smell their putrefaction here,' he tapped his nostrils fervently, as if revealing a mystery, 'in my nose' » (*TSV*, 437, italique dans le texte original). Cette citation met une nouvelle fois l'accent sur la couleur de peau des Britanniques (« these pink people ») mais la peau blanche, présentée pendant la période coloniale comme le signe d'une certaine supériorité, devient ici le symbole d'une décomposition morbide, comme en témoignent les expressions « rotting meat » et « putrefaction ». Ici encore, le décalage entre la fébrilité du personnage et ses affirmations complètement loufoques permet à Salman Rushdie de tourner son héros en ridicule, ce qui atténue la violence de ses paroles. Le personnage de S.S. Sisodia, réalisateur indien installé en Angleterre, dont la particularité est un bégaiement permanent, évoque également cette idée d'une certaine décadence anglaise: « 'Go to the Ché Ché Chamber of Horrors and you'll see what's rah rah wrong with the English. That's what they rereally like, caw corpses in bubloodbaths, mad barbers, etc. etc. etera. Their pay papers full of kinky sex and death' » (*TSV*, 343). Ce passage, critique virulente des Anglais, dépeint une nation fascinée par le sang et le sexe, dont les goûts tendent vers le pervers, mais le bégaiement très fort du personnage atténue la crédibilité de ses propos. Du point de vue du lecteur, la fragmentation de la phrase, engendrée par le bégaiement de Sisodia, en « sape » pour ainsi dire le sens tandis que la répétition phonétique des syllabes problématiques (« the Ché Ché Chamber », « what's rah rah wrong ») leur confère un effet comique indéniable. L'attention du lecteur, obligé de déchiffrer les paroles de Sisodia, est ainsi détournée de la critique formulée à l'égard des Britanniques. Il semble ainsi que, bien qu'il se plaise à retourner contre les Anglais les images et la rhétorique du discours colonialiste, Salman Rushdie désamorce parfois, grâce à l'humour, la violence contenue au sein de ce discours. Néanmoins, dans certains passages, elle est telle que rien ne peut l'atténuer, et l'apparence bestiale des personnages traduit dès lors leur profonde inhumanité.

2. Bestialité, civilisation et brutalité policière

Si l'on peut lire, dans les métamorphoses bestiales imposées à certains personnages britanniques, une volonté de répondre avec humour aux accusations de sauvagerie de la période coloniale, ces images sont néanmoins porteuses d'une violence telle que celle-ci prive ceux qui la perpétuent de toute humanité. Salman Rushdie impose dès lors à ces protagonistes britanniques le traitement déshumanisant qui était autrefois réservé aux peuples colonisés, dans un style typique des récits coloniaux : « colonial narratives have a long history of portraying African and Asian individuals in grotesque ways, reifying the Western fear of and repugnance for non-Westerners by ascribing inhuman, animalistic attributes to their physicality »⁸⁷. Rushdie dépeint ainsi un « monde à l'envers », où les policiers deviennent les envahisseurs et où les britanniques sont, à leur tour, des êtres semi-humains, comme en témoigne la description de l'arrestation de Saladin Chamcha, suite à son arrivée illégale sur le territoire britannique, qui constitue l'une des scènes les plus brutales du roman :

At once, she [Rosa Diamond] saw the shapes moving on the beach [...] Not again, she thought, and went for her opera-glasses. She returned to find the beach full of shadows, and this time she was afraid, because whereas the Norman fleet came sailing, when it came, proudly and openly and without recourse to subterfuge, these shades were sneaky, emitting stifled imprecations and alarming, muted yaps and barks, they seemed headless, crouching, arms and legs a-dangle like giant, unshelled crabs. Scuttling, sidelong, heavy boots crunching on shingle. Lots of them. (TSV, 138)

Dans cette scène, décrite par Rosa Diamond qui en est le témoin, les policiers apparaissent comme des entités maléfiques, ombres effrayantes aux caractéristiques animales. En effet, les termes « shapes », « shadows » et « shades » insistent sur l'aspect quasi spectral des nouveaux arrivants. A mesure que Salman Rushdie ajoute des éléments à la description, la silhouette qui se dessine se fait de plus en plus inquiétante, comme le soulignent les expressions « they seemed headless » et « arms and legs a-dangle like giants, unshelled crabs ». Par ailleurs, l'ensemble de termes au pluriel (« the shapes », « these shades », « they », « arms and legs ») prive les sournoises créatures qui envahissent peu à peu la plage de toute individualité (« Scuttling sidelong [...]. Lots of them ») et les confondent en une masse indifférenciée. Ce portrait de la police rappelle celui de la foule de Hyacinth évoqué précédemment, mais c'est avec ironie que Salman Rushdie utilise à nouveau cette rhétorique typique des discours sur

⁸⁷ Rubinson, Gregory J. *op. cit.*, 37.

l'immigration. La comparaison avec l'invasion de Guillaume le Conquérant (« whereas the Norman fleet came sailing ») place d'ailleurs les policiers sur un pied d'égalité avec ces migrants du passé, les policiers prenant la place des envahisseurs. Loin de regagner leur humanité quand ils sont pris individuellement, les policiers gagnent au contraire des traits canins, comme en témoigne la rencontre entre Rosa Diamond et trois des policiers :

just then the three men with the plain faces drew themselves up and seemed to stiffen, each of them with one leg slightly raised, like pointer dogs; the first began to emit an unusual hiss of what sounded like pleasure, while a soft moan escaped from the lips of the second, and the third commenced to roll his eyes in an oddly contented way. (*TSV*, 139)

Dans ce passage, Salman Rushdie semble une nouvelle fois refuser la moindre individualité aux trois policiers, d'une part en les décrivant comme quelconques (« with the plain faces ») et, d'autre part, en insistant sur l'aspect indissociable des policiers dont les actions sont synchrones, ceux-ci adoptant simultanément la même position (« each of them with one legs slightly raised »). Cette position, qui semble tenir du réflexe animal, souligne ainsi leur aspect prédateur, ce qu'accentue la comparaison à des chiens d'arrêt (« like pointer dogs »). Par ailleurs, cette volonté de l'auteur de déshumaniser les trois policiers est également visible par leur anonymat (« the first », « the second », « and the third ») ainsi que dans leur absence de parole. La communication se réduit en effet, chez ses trois protagonistes, à l'émission de bruits inarticulés, comme l'indiquent les expressions « an unusual hiss » et « a soft moan », bruits qui permettent même dans un second temps de les identifier⁸⁸. Leur bestialité transparait notamment dans la satisfaction que ceux-ci ressentent à l'idée d'avoir trouvé leur proie (« an unusual hiss of what sounded like pleasure », « in an oddly contented way »). L'immigrant n'est dès lors plus qu'une proie qu'il faut attraper, vision déshumanisante que la narration critique fortement.

Cette animalité prend tout son sens dans la rencontre entre Saladin l'immigré et les policiers. En effet, cette confrontation entre les agents de police et Saladin permet à Rushdie d'élaborer une véritable réflexion autour des notions de civilisation et de bestialité, comme l'illustre l'extrait suivant dans lequel la métamorphose de Saladin en bouc, sous les yeux des policiers, lui vaut de violentes remarques, empreintes d'un racisme flagrant :

⁸⁸ « 'Bingo,' said **the hissing man**, while **the moaner** clasped his hands beneath his chin to indicate that all his prayers had been answered, and **the roller of eyes** shouldered past Rosa Diamond » (*TSV*, 140). Je souligne.

‘Animal’, Stein cursed him as he administered a series of kicks, and Bruno joined him: ‘You’re all the same. Can’t expect animals to observe civilized standards. Eh?’ And Novak took up the thread: ‘We’re talking about fucking personal hygiene here, you little fuck.’ (TSV, 159)

Dans cet extrait d’une extrême brutalité, Salman Rushdie utilise plusieurs des tropes liés à une rhétorique raciste : le premier est l’accusation de sauvagerie, soulignée par la double répétition du terme « animal ». Le second consiste dans la privation d’une identité singulière (« You’re all the same »). Le coup final, pour ainsi dire, est porté par l’agent Novak qui insiste sur le manque d’hygiène de Saladin, s’inscrivant ainsi dans les clichés de saleté associés à la figure du migrant. La conclusion est ainsi sans appel pour les trois policiers : « Can’t expect animals to observe civilized standards ». Cependant, le vrai tour de force de l’écriture de Salman Rushdie, dans ce passage, tient à la façon dont celui-ci, sans faire de commentaire, retourne l’accusation de sauvagerie contre les trois policiers. En effet, la vulgarité du langage employé (« fucking personal hygiene », « you little fuck ») ainsi que le style très oralisé des énoncés, avec par exemple l’interjection « Eh ? » et l’omission du sujet dans le segment « Can’t expect », soulignent la grossièreté des trois individus. De plus, l’enchaînement presque automatique des différents abus, souligné par la polysyndète en « and », renforce cette impression d’une sauvagerie quasi instinctive pour les trois hommes. Enfin, la brutalité au cœur de l’extrait (« a series of kicks »), décrite de façon graphique dans le reste du chapitre⁸⁹, achève de montrer les trois hommes, malgré eux, comme les véritables monstres de cette scène, eux dont l’agressivité et l’irrespect sont d’autant plus choquants qu’ils sont censés représenter l’ordre et la loi anglaise. Laurence Kohn-Pireaux a également souligné ce renversement: « L’attitude raciste des *bobbies* – qui sont loin d’être de pure souche anglo-saxonne – en fait les véritables créatures démoniaques, ancrées solidement dans un univers certes absurde, mais qui les accepte et les intègre »⁹⁰. Ces symboles vivants d’une nation qui s’est toujours présentée comme un modèle de civilisation permettent ainsi à Salman Rushdie de renvoyer certains préjugés coloniaux à l’ancienne métropole, et il n’est de ce fait pas étonnant que le roman soit le lieu d’un abus proche du viol. Les trois policiers vont en effet forcer Saladin à avaler ses propres excréments, dans une scène d’une cruauté inouïe :

⁸⁹ « Well, the ruckus in that police van grew noisier and noisier, – and it’s true to say that Chamcha was partly to blame, because he had started squealing like a pig, – and the young bobbies were thumping and gouging various parts of his anatomy, using him both as a guinea-pig and a safety-valve, remaining careful, in spite of their excitement, to confine their blows to his softer, more fleshy parts, to minimize the risk of breakages and bruises » (TSV,161).

⁹⁰ Kohn-Pireaux, Laurence. *op. cit.*, 100.

The officer, Stein, who appeared to be the leader of the trinity, [...] returned abruptly to the subject of the pellety refuse rolling around the floor of the moving van. 'In this country,' he informed Saladin, 'we clean up our messes.' The policemen stopped holding him down and pulled him into a kneeling position. 'That's right,' said Novak, 'clean it up.' Joe Bruno placed a large hand behind Chamcha's neck and pushed his head down towards the pellet-littered floor. 'Off you go,' he said, in a conversational voice. 'Sooner you start, sooner you'll polish it off.' (TSV, 159-160)

Le corps, dans ce passage, devient le lieu de l'humiliation et de la violence. Saladin Chamcha n'est ici qu'un objet subissant les « manipulations » des policiers, comme le soulignent ces expressions dans lequel il n'est que complément d'objet : « holding him down », « pulled him into », « pushed his head down ». La violence de l'acte qui lui est infligé est d'autant plus choquante qu'elle est en décalage total avec le vocabulaire employé par les policiers, qui se retranchent derrière des formules « toutes faites » (« Off you go ») et des phrases d'une banalité affligeante (« 'Sooner you start, sooner you'll polish it off ») qui masquent l'ignominie de leur geste. L'emploi répété du pronom personnel « it » neutralise également l'abjection des excréments dont il est question. En inscrivant ce décalage entre le discours des policiers et l'abominable torture qu'ils infligent à Saladin Chamcha, Salman Rushdie dénonce par là-même l'hypocrisie et la violence au cœur de la perception des immigrants en Angleterre, ce « we » dont l'officier Stein revendique avec vigueur les valeurs. Cette critique vaudra d'ailleurs à l'auteur une certaine désaffection d'une partie du public britannique, dont le porte-parole ne sera autre que le Ministre des Affaires Etrangères de l'époque, Geoffrey Howe⁹¹. Salman Rushdie souligne par ailleurs l'effet profondément destructeur de l'agression des policiers sur l'identité de Saladin, qui, sous le coup du choc, n'aspire plus qu'à disparaître:

The blows raining down on him [Saladin] now felt as soft as a lover's caresses; the grotesque sight of his own metamorphosed body no longer appalled him; even the last pellets of goat-excrement failed to stir his much-abused stomach. Numbly, he crouched down in his little world, trying to make himself smaller and smaller, in the hope that he might eventually disappear altogether, and so regain his freedom. (TSV, 162)

Dans cet extrait, le narrateur décrit avec minutie l'impact du traumatisme sur Saladin, qui se détache de lui-même à mesure qu'il est l'objet d'une violence sans nom, comme l'a analysé Hassan Ben-Deggoun : « La dégradation du corps opère une espèce de détachement de la

⁹¹ « The British government, the British people, don't have any affection for the book. The book is extremely critical, rude about us. It compares Britain with Hitler's Germany ». Howe, Geoffrey cité par Barnes, Julian. *Letters from London*. New York: Vintage, 1995. 269. Cité dans Rubison, Gregory J. *op. cit.*, 48.

réalité qui suspend tout jugement moral. Pire encore, elle entraîne une vision corrompue allant à l'opposé des faits énoncés »⁹². Exemple de cette vision corrompue, les coups qui pleuvent sur Saladin sont comparés à des caresses (« as soft as a lover's caresses »), tandis que celui-ci ne rejette même plus l'apparence monstrueuse que le regard anglais lui a imposée (« the sight of his own metamorphosed body no longer appalled him »). En position de faiblesse et dans l'impossibilité de résister, la seule issue envisageable semble dès lors la désintégration, ce qui renforce l'extrême violence de cette rencontre où, entre l'ancien centre « civilisé » et la marge « sauvage », les rôles s'inversent. Salman Rushdie inscrit ainsi dans le corps de Saladin Chamcha la brutalité qui perdure au sein d'un monde postcolonial. Cette critique du racisme inhérent à la société britannique représente, avec la réécriture de certains épisodes du Coran, l'un des aspects les plus corrosifs de l'écriture de Salman Rushdie dans *The Satanic Verses*. Animalisés puis déshumanisés, les personnages britanniques du roman sont également largement caricaturés par l'auteur qui dresse le portrait d'une nation du tape-à-l'œil et de la démesure. L'ancienne métropole devient ainsi à son tour un lieu de décadence et d'excès.

3. Des personnages de publicité : caricaturer l'opulence

Autre objet de la satire rushdienne, le consumérisme occidental, dont *The Satanic Verses* se moque clairement à travers l'apparence de certains personnages qui s'apparentent de plus en plus, au sein du récit, à des caricatures vivantes. Salman Rushdie, dans les années quatre-vingt, est connu pour son engagement politique de gauche, qui se concrétise, en 1987, par l'écriture de *The Jaguar Smile: A Nicaraguan Journey*, compte-rendu de son séjour au Nicaragua, entre carnet de voyage et essai politique⁹³. L'année suivante, il forme, avec d'autres intellectuels, un groupe contestataire à la sensibilité marxiste, nommé « the 20th June Groupe », qui se caractérise par une opposition ferme à la politique de Margaret Thatcher⁹⁴. Ces quelques éléments contextuels se révèlent d'autant plus intéressants que *The Jaguar*

⁹² Ben-Deggoun, Hassan. « L'Étranger métamorphique ou la célébration d'une écriture carnavalesque chez Salman Rushdie ». *Poétique de l'étranger*. 1 (2001) : 32.

⁹³ « *The Jaguar Smile* (1987) is the product of Rushdie's three-week visit to Nicaragua. It is more than a travelogue, given its political commentary, but not a tract either, and occupies an intermediate position between these two forms ». Goonetilleken D.C.R.A. *Salman Rushdie*. New York: Saint Martin Press, 1998. 70.

⁹⁴ « In 1988, John Mortimer suggested to Pinter that meetings of the anti-Establishmentarians should be convened to express their mounting dissatisfaction with Margaret Thatcher. Because of the date of the first meeting, the colloquy came to be known as the 20th June Group. Besides the Pinters and the Mortimers, among those who participated were David Hare, Margaret Drabble, [...], Ian McEwan, Angela Carter and Rushdie ». *Ibid.*, 69.

Smile fut écrit lors d'une pause durant la rédaction de *The Satanic Verses*⁹⁵. Il est ainsi légitime de penser que la conscience politique accrue de Salman Rushdie ait eu une influence sur les thématiques abordées par le roman. Margaret Thatcher, par exemple, surnommée « Maggie the Bitch » (*TSV*, 269), n'est nullement épargnée dans *The Satanic Verses*. De ce fait, la représentation de certains personnages, tels que John Maslama et Hal Valance, apparaît emblématique d'une critique d'un certain matérialisme et du culte de l'apparence propres aux sociétés occidentales. Il est ainsi révélateur que ces deux protagonistes travaillent dans la publicité, un milieu que Salman Rushdie connaît bien pour avoir lui-même exercé en agence publicitaire⁹⁶. Dans les deux cas, la publicité est présentée comme une pratique nocive et trompeuse, dont le but est de manipuler les foules, comme le souligne le « premier coup » de John Maslama : « He made what he called his *first pile* producing advertising jingles, 'that ol' devil music', leading women into lingerie and lipgloss and men into temptation » (*TSV*, 191, italique dans le texte). Cette vision très péjorative de l'univers publicitaire est également renforcée par la description qu'en fait Hal Valance, dans une tirade où la couleur de peau semble de nouveau prendre une importance particulière :

'Let me tell you some facts. Within the last three months, we re-shot a peanut-butter poster because it researched better without the black kid in the background. We re-recorded a building society jingle because T'Chairman thought the singer sounded black, even though he was white as a sodding sheet, and even though, the year before, we'd used a black boy who, luckily for him, didn't suffer from an excess of soul. We were told by a major airline that we couldn't use any blacks in their ads, even though they were actually employees of the airline.' (*TSV*, 267)

Salman Rushdie décrit dans ce passage un certain nombre de paradoxes qui, par un phénomène d'accumulation, souligne l'absurdité du milieu publicitaire. Le monde de la publicité apparaît en effet comme une sorte de monde à l'envers, exempt de toute moralité, où la forme prédomine toujours sur le fond. Une chanson peut ainsi être rejetée car le chanteur sonne trop « noir », alors qu'il est lui-même « white as a sodding sheet ». Il est d'ailleurs possible de discerner une certaine ironie de la part de Rushdie dans le fait que Hal Valance

⁹⁵ Teverson, Andrew. « The Jaguar Smile ». *The Literary Encyclopedia*. 13 Octobre 2004. <http://www.litencyc.com/php/sworcs.php?rec=true&UID=16596>. Consulté le 2 Avril 2015.

⁹⁶ « Salman tried to find employment in the well-known J. Walter Thompson advertising agency but failed the test [...]. Soon afterwards, he was employde by a small agency called Sharp MacManus, but quit it to work on a novel [...]. He went back to advertising and joined Ogilvy & Mather as a copywriter ». Goonetilleken D.C.R.A. *op. cit.*, 4-5.

présente ces paradoxes comme des « faits » indiscutables⁹⁷ (« let me tell you the facts »), alors que ses propos révèlent le racisme flagrant d'un milieu dont les personnes de couleur, aussi expérimentées soient-elles, sont bannies. A cet égard, l'exemple de la compagnie aérienne qui refuse de faire apparaître ses propres employés dans une publicité, car ceux-ci sont noirs, est probant, exemple que Rushdie emprunte de fait à sa propre expérience⁹⁸. Hal Valance fait ainsi le portrait d'un monde où les apparences sont premières, tout en décrivant, sans faux semblant, le racisme latent de la société anglaise, pour laquelle la présence d'un enfant noir en arrière plan d'une publicité aurait un impact négatif sur les ventes du produit (« it researched better without the black kid in the background »). Salman Rushdie formule ainsi une critique très virulente de ce qu'on pourrait appeler la politique de représentation du milieu publicitaire anglais, laquelle exclut systématiquement les personnes de couleur. Il n'est pas surprenant que Saladin Chamcha lui-même travaille en tant que doublure vocale dans différentes publicités et séries télévisées⁹⁹, ce qui lui vaut les moqueries de sa maîtresse Zeenat Vakil : « 'They pay you to imitate them, as long as they don't have to look at you. Your voice becomes famous but they hide your face. Got any ideas why? Warts on your nose, cross-eyes, what? Anything come to mind, baby? You goddamn lettuce brain, I swear' » (*TSV*, 60). Par ses propos, Zeenat souligne l'hypocrisie de la situation de Saladin, qui, s'il est connu partout pour ses multiples voix, reste pourtant caché de tous, lui que sa couleur de peau condamne à l'invisibilité.

Outre une critique profonde de la représentation nationale, Salman Rushdie s'attaque au culte de l'apparence qui s'est emparé du monde occidental et l'amène à rejeter, une nouvelle fois, la différence. L'auteur cherche par là à montrer le revers d'un monde de l'image afin de souligner les mécanismes d'exclusion qui lui sont intrinsèques, comme le souligne Sadik J. Al-Azm : « [Rushdie] expose[s] the racism inherent in the reigning beauty-standards of the host society and ridicule[s] the aesthetics ideals of a sweeping, officially sanctioned commercial high ideology »¹⁰⁰. Il n'est ainsi pas étonnant que John Maslama et Hal Valance se transforment en véritables incarnations de cette idéologie de l'apparence, comme l'illustre

⁹⁷ « With Hal, all explanations were post facto rationalizations » (*TSV*, 265).

⁹⁸ « There were a few hiccups, such as the time an American airline refused to allow him to feature black stewardesses in their ads, even though the women in question actually were members of the airline's staff ». Rushdie, Salman. *Joseph Anton: A Memoir*. New York: Random House, 2012. 51.

⁹⁹ « If you wanted to know how your ketchup bottle should talk in its television commercial, if you were unsure as to the ideal voice for your packet of garlicflavoured crisps, he was your very man. He made carpets speak in warehouse advertisements, he did celebrity impersonations, baked beans, frozen peas » (*TSV*, 60).

¹⁰⁰ Al-Azm, Sadik J. « The Importance of Being Earnest about Salman Rushdie ». Fletcher D.M., ed. *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Amsterdam: Rodopi, 1994. 260.

la première apparition, dans le récit, de John Maslama dont la quête insatiable d'anglicité témoigne d'une certaine démesure:

'I have done well for myself, sir,' Maslama was boasting in his well-modulated Oxford drawl. 'For a brown man, exceptionally well, considering the quiddity of the circumstances in which we live ; as I hope you will allow.' With a small but eloquent sweep of his thick ham of a hand, he indicated the opulence of his attire: the bespoke tailoring of his three-piece pin-stripe, the gold watch with its fob and chain, Italian shoes, the crested silk tie, the jewelled links at his starched white cuffs. (TSV, 191)

Par son accoutrement, Maslama cherche à tout prix à imiter le chic anglais, sa voix même adoptant un accent typique d'Oxford. De plus, le maniérisme verbal et gestuel de Maslama (« as I hope you will allow », « with a small but eloquent sweep ») ainsi que le registre soutenu de son vocabulaire (« the quiddity », « the circumstances ») soulignent le manque de naturel du protagoniste. La narration semble d'ailleurs également subir ce « relooking » précieux, comme le suggère l'emploi de termes d'origine latine « eloquent » et « opulence » et le formel « attire » bien que l'auteur désamorce presque aussitôt l'élégance désirée par l'expression assez comique « his thick ham of a hand », qui prive Maslama de toute grâce. Salman Rushdie poursuit ensuite la description de ce personnage en détaillant de façon très précise la composition de sa tenue qui semble aussi désuète qu'onéreuse, comme l'indiquent la montre à gousset en or et les boutons de manchettes ornés, ainsi que la référence au costume trois pièces sur mesure. Cette accumulation souligne ainsi l'aspect m'as-tu-vu du personnage, proche en cela de la figure traditionnelle du parvenu¹⁰¹. Salman Rushdie pointe de fait du doigt la vanité au cœur de cette poursuite de l'anglicité, tout en soulignant l'absence de sens des paroles de Maslama, qui, à force de vouloir imiter les Anglais, semble avoir assimilé leur racisme (« 'I have done well for myself, sir,' Maslama was boasting [...]. 'For a brown man, exceptionally well' »). John Maslama devient ainsi une véritable parodie de dandy, à l'anglicité aussi idéalisée qu'obsolete. Les efforts du personnage pour échapper à ses origines sont d'ailleurs anéantis par une description dont Salman Rushdie se plaît à souligner le ridicule, comme l'illustre la suite de notre citation : « Above this costume of an English milord there stood a head of startling size, covered with thick, slicked-down hair, and sprouting implausibly luxuriant eyebrows beneath which blazed the ferocious eyes of which

¹⁰¹ « Parvenu : qualifie, de façon péjorative, la personne qui s'est élevée à une situation sociale importante sans en avoir acquis les manières ». Rey, Alain. *Dictionnaire Historique de la langue française*. Tome 2. Paris : Le Robert, 1998. 2593.

Gibreel had already taken careful note » (TSV, 191). En effet, par la disproportion comique que Salman Rushdie inscrit dans le physique de son personnage, celui-ci devient une figure aussi ridicule que grotesque, marquée par un certain excès, comme en témoignent les expressions suivantes qui font référence à sa pilosité démesurée avec, par exemple, « covered with thick [...] hair » ou encore l'expression « sprouting implausibly luxuriant eyebrows » dans laquelle le gérondif, l'adverbe et l'adjectif renvoient tous à l'idée d'une pilosité abondante et hirsute. Ainsi jamais John Maslama ne sera le « milord » anglais dont il rêve, ce à quoi fait également écho la référence au déguisement présente dans le terme « costume ». Le personnage est ainsi est l'incarnation vivante d'un modèle d'immigration qui ne proposerait que l'assimilation, où le migrant est condamné à l'imitation de la population d'accueil.

Cette critique du culte de l'apparence transparait également dans les descriptions de Hal Valance, l'agent impitoyable de Saladin Chamcha, qui, grâce à son argent, s'est entièrement réinventé : «By the time he met Hal Valance (how many years ago? Five, maybe six), over lunch at the White Tower, the man was already a monster: pure, self-created image, a set of attributes plastered thickly over a body that was, in Hal's own words, 'in training to be Orson Welles' » (TSV, 265). Cet extrait exprime, de façon frappante, la recreation au cœur de ce personnage, ce que soulignent les expressions « pure, self-created image » et « a set of attributes plastered thickly over a body ». La participe passé « plastered » est particulièrement intéressant ici car il renforce l'idée d'une construction artificielle et grossière (« thickly ») engendrée par les ajouts successifs qui sont venus modifier l'apparence et l'identité de Hal Valance, une transformation présentée par la narration comme monstrueuse (« the man was already a monster »). Cette référence à la monstruosité du personnage semble d'autant plus significative que Salman Rushdie associe, plus tôt dans le roman, économie et monstruosité : « how bloody romantic to suppose economics cannot make men into beasts » (TSV, 57). Il est aussi intéressant de remarquer que l'opulence financière du personnage se traduit par une certaine opulence physique, comme le suggère la référence au célèbre réalisateur Orson Welles, connu tant pour son chef-d'œuvre *Citizen Kane* que pour sa forte corpulence, référence qui place de fait Hal Valance dans une logique d'imitation, à l'image de Maslama et ses cheveux « à la de Niro »¹⁰², autre personnage dont l'embonpoint est mentionné dans le

¹⁰² « with his [Maslama's] two-tone patent leather shoes, Armani suit and slicked down Robert de Niro hair above proliferating eyebrows » (TSV, 447-8).

récit¹⁰³. Salman Rushdie, au travers du personnage de Hal Valance, remet en cause la réinvention promise par une société matérialiste où il serait possible de remodeler son image à l'infini. Les « attributs » dont il est question dans la citation sont explicités un peu plus loin dans le récit, dans une nouvelle description du flamboyant Hal:

He [Hal Valance] smoked absurd, caricature cigars, refusing all Cuban brands, however, on account of his uncompromisingly capitalistic stance. He owned a Union Jack waistcoat and insisted on flying the flag over his agency and also above the door of his Highgate home [...]; The personification of philistine triumphalism, midatlantic-accented Hal was one of the glories of the age, the creative half of the city's hottest agency, the Valance & Lang Partnership. (TSV, 266)

Dans ce passage, il semble que les objets dont Hal Valance s'entourent deviennent systématiquement porteurs d'une signification, qu'il s'agisse des cigares que le narrateur qualifie, de façon intéressante, de « caricaturaux », ou encore du drapeau du Royaume-Uni, porté sous toutes ses formes, symbole du patriotisme exacerbé du personnage. Ici encore, la voix du personnage, à l'accent américanisé, comme le sous-entend le terme « midatlantic », est associée à l'identité que celui-ci cherche tant à conquérir. Pour le narrateur, Hal Valance se fait ainsi le porte-parole, voire la personnification selon l'expression du texte, d'un certain « philistine triumphalism », ce qui souligne la vision péjorative qui en est offerte. L'ensemble de signes dont Hal Valance se couvre le transforme alors en véritable symbole d'une époque (« he was one of the glories of the age ») dont il est le fleuron. Qu'il s'agisse de Maslama ou de Valance, Salman Rushdie problématise le rôle du corps dans la représentation sociale, symbole d'une richesse nouvelle ou encore emblème patriotique, et souligne l'aspect malsain du consumérisme occidental, qui, sous couvert de réinvention, amène les individus à perdre leur identité dans un tourbillon d'images. Hal Valance, qui s'est forgé une réputation de « méchant » de la publicité, tout droit sortie d'un film de James Bond¹⁰⁴, n'exerce ainsi sa passion pour la fabrication de clavicores que dans le plus grand secret, une passion qui, pour Saladin, est une relique de l'identité première de Valance : « and Saladin understood that he

¹⁰³ « Gibreel got to his feet, but the other was **filling almost all the available standing room**, and he, Gibreel, had to lean over awkwardly to one side **to escape Maslama's windmilling arms**, one of which knocked off his grey trilby » (TSV, 193). Je souligne.

¹⁰⁴ « Valance, whose agency went in for cheap and cheerful vulgarity, all bums and honky-tonk, was renowned in the business for this (probably apocryphal) 'I'm going to have you killed', a turn of phrase which proved, to those in the know, that the guy really was a genius. Chamcha had long suspected he'd made up the story, with its perfect ad-land components - Scandinavian icequeen, two thugs, expensive cars, **Valance in the Blofeld role and 007 nowhere on the scene** - and put it about himself, knowing it to be good for business » (TSV, 266-7). Je souligne.

had been granted a privileged glimpse into the only piece that remained of Valance's original self, the Harold that derived from history and blood and not from his own frenetic brain » (TSV, 269). Loin d'ériger les sociétés occidentales en modèles, Salman Rushdie pointe les dangers d'un sentiment de soi toujours plus fluctuant face à la tyrannie du désir et la multiplication des images publicitaires dont Salman Rushdie imite les rimes faciles, en inscrivant dans son roman des slogans vides de sens : « Cigarette advertisements smoking past: SCISSORS - FOR THE MAN OF ACTION, SATISFACTION. And, more improbably: PANAMA - PART OF THE GREAT INDIAN SCENE » (TSV, 55). Le capitalisme occidental, souvent présenté comme le modèle économique à privilégier pour rejoindre la catégorie des « pays développés », est ainsi raillé par Salman Rushdie au travers de ces deux personnages hauts-en-couleurs, leurs accoutrements respectifs venant révéler les excès d'une société de la consommation où l'individu perd, peu à peu, son identité. Salman Rushdie renverse ainsi des images contemporaines de réussite pour mieux en signaler le ridicule et la superficialité. Cette attitude de remise en cause des images traditionnelles est également visible dans la façon dont Salman Rushdie joue à bousculer les codes de la relation amoureuse, et inverse, par ce biais, les représentations des genres.

b. Inverser les genres :

1. Violence et décomposition : Tavleen, Hind et Pamela

La représentation des personnages féminins, dans les différents romans de Salman Rushdie, a animé de nombreux débats entre chercheurs, à partir d'un constat simple : la position de Salman Rushdie envers ses personnages féminins est foncièrement ambiguë. Dans son article intitulé « (De)centring women in Salman Rushdie's *The Satanic Verses* », Zubaidah M. Shaburidin insiste sur la complexité de la représentation féminine dans l'œuvre rushdienne : « Arguably, Rushdie's novels are an uncomfortable meeting place of patriarchal and anti-patriarchal sentiments. The representations of female characters in many of his novels are frequently ambiguous and confusing »¹⁰⁵. Catherine Cundy avait, par ailleurs, souligné la centralité du motif féminin dans le roman, qu'il est possible de déceler dans le titre même de l'œuvre : « The incident of the « satanic verses », around which the text is structured

¹⁰⁵ Shaburidin, Zubaidah. « (De)centring women in Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». *Interdisciplinary.net*. 2013.

https://www.academia.edu/3988094/_De_centring_women_in_Salman_Rushdies_The_Satanic_Verses. Consulté le 7 avril 2015.

[...] in itself draws attention to this question of woman's 'value' »¹⁰⁶. En effet, l'épisode coranique dit des « versets sataniques » repose sur une première acceptation, par le Prophète, des déesses féminines païennes Al-Lat, Al-Manat et Uzza, avant que les vers en question (« these exalted females whose intercession is to be desired » [TSV, 340]) ne soient finalement perçus comme sataniques¹⁰⁷. La question du rôle des figures féminines, ici au sein des débuts de l'Islam, s'avère tout aussi controversée que l'épisode coranique mentionné. En effet, la représentation des personnages féminins, dans *The Satanic Verses*, est extrêmement paradoxale, comme le démontre Ambreen Hai :

'feminist/revisionist impulse in Rushdie is countered by another quite contradictory though changing one. His narratives undermine their own (proto)feminist strains by regressing (perhaps because of a concurrent anxiety about effeminisation/emasculatation) into reifications of stereotypes of gender and sexuality, or odd ways of asserting a beleaguered masculinity, and into replaying surprisingly parochial and patriarchal discourses of gender and sexuality.'¹⁰⁸

Cette citation offre une vision extrêmement synthétique des problèmes qu'offre la thématique du genre dans *The Satanic Verses*, roman empreint par ce que Gayatri Spivak perçoit comme une véritable « anxiété » de la part de l'auteur de réinscrire les femmes dans l'histoire¹⁰⁹, projet qui, selon elle, « échoue honorablement »¹¹⁰. Ambreen Hai souligne, quant à elle, les efforts que déploie l'auteur pour proposer des visions, pour ainsi dire, alternatives de la féminité, comme elle l'exprime dans le passage suivant : « [Rushdie] attempt[s] to protest and revise the misogynistic construction of women not only in Islam but also in the Judeo-Christian tradition [...] and to transform female representation by offering alternative

¹⁰⁶ Cundy, Catherine. « Rushdie's Women ». *Salman Rushdie: Midnight Children: The Satanic Verses*. ed. David Smale. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2001. 132.

¹⁰⁷ « As Rushdie's novel too records, these verses are said to have been added to the fifty-three sura of the Qur'an entitled *Surat-annajm*, The Star, in order to acknowledge the validity of the goddesses Al-Lat, Al-Manat and 'Uzza. The tradition goes on to say that the verses were later withdrawn and denounced as 'satanic' ». Kuortti, Joel. *op. cit.*, 134.

¹⁰⁸ Hai, Ambreen. « Marching in from the Peripheries: Rushdie's Feminised Artistry and Ambivalent Feminism ». *Critical Essays on Salman Rushdie*. éd. M. Keith Booker. New York: G.K Hall & Co, 1999. 18. Cité dans Shaburidin, Zubaidah. « (De)centring women in Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». *Inter-disciplinary.net*. 2013.

https://www.academia.edu/3988094/_De_centring_women_in_Salman_Rushdie's_The_Satanic_Verses. Consulté le 7 avril 2015.

¹⁰⁹ « one of the most interesting features about much of Rushdie's work is his anxiety to write woman into the narrative of history. Here again we have to record an honourable failure ». Spivak, Gayatri C. « Reading *The Satanic Verses*. » *Outside in the Teaching Machine*. New York ; London : Routledge, 1993. 223. Cité dans Shaburidin, Zubaidah. « (De)centring women in Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». *Inter-disciplinary.net*. 2013. https://www.academia.edu/3988094/_De_centring_women_in_Salman_Rushdie's_The_Satanic_Verses. Consulté le 7 avril 2015.

¹¹⁰ « Here again we have to record an honourable failure ». Spivak, Gayatri. *Ibid.*

possibilités »¹¹¹. Salman Rushdie, de son côté, a très clairement exprimé l'idée que *The Satanic Verses* contenait une critique de la vision des femmes contenue dans certains passages du Coran, comme l'illustre cet extrait de son essai « In Good Faith » :

The rejection of the three goddesses in the novel's dream-version of the 'satanic verses' story is also intended to make other points, for example about the religion's attitude to women. 'Shall He [God] have daughters while you have sons? That would be an unjust division,' read the verses still to be found in the Qu'ran. I thought it was at least worth pointing out that one of the reasons for rejecting these goddesses was that they were female. [...]. I suggest that such highlighting is a proper function of literature.¹¹²

S'il semblait nécessaire de rappeler brièvement les débats qu'a suscités la complexité des figures féminines dans le roman, il ne s'agira pas ici de « mesurer » le féminisme de Salman Rushdie mais bien de révéler comment celui-ci propose des images inédites de la féminité, qu'elles soient positives ou négatives, dans le même mouvement de renversement central au reste du roman. L'ambiguïté, que certains critiques perçoivent comme involontaire de la part de l'auteur¹¹³, semble pourtant au cœur même de projet de Salman Rushdie qui inscrit un certain nombre de paradoxes dans ses personnages féminins. Un exemple frappant de ce renversement est ainsi le fait que l'auteur donne aux douze prostituées du Hijab, la maison close de Jahilia, les noms des douze femmes du Prophète¹¹⁴, faisant du bordel, lieu profane par excellence, l'exact reflet de la mosquée de Yathrib où vivent Mahound et ses épouses dans le roman¹¹⁵. Il est intéressant ici de voir comment Rushdie assigne à un même référent une signification à la fois sacrée et profane, et donc extrêmement ambiguë. Cette ambivalence est également présente dans l'onomastique du nom de l'un des principaux personnages féminins du roman, Pamela Lovelace, nom dont la composition est tout à fait paradoxale, comme le souligne Srinivas Aravamudan : « a Richardsonian composite, combining the name of *Clarissa's* rapist with that of the victim-protagonist in *Pamela* »¹¹⁶. Cette combinaison

¹¹¹ Hai, Ambreen. *op. cit.*, 38.

¹¹² Rushdie, Salman. « In Good Faith ». *op. cit.*, 399-400.

¹¹³ « Whether Rushdie is aware of this anxiety is something that one can only assume ». Shaburidin, Zubaidah. « (De)centring women in Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». *Inter-disciplinary.net*. 2013. https://www.academia.edu/3988094/_De_centring_women_in_Salman_Rushdies_The_Satanic_Verses. Consulté le 7 avril 2015.

¹¹⁴ « *Aysha, Hafsa, Ram lah, Sawdah, Zainab, Zainab, Maimunah, Safia, Juwairiyah, Umm Salamah the Makhzumite, Rehana the Jew, and the beautiful Mary the Copt* ». (TSV, 460). Italique dans le texte original.

¹¹⁵ « as the twelve entered into the spirit of their roles the alliances in the brothel came to mirror the political cliques at the Yathrib mosque » (TSV, 382).

¹¹⁶ Aravamudan, Srinivas. « 'Being God's Postman is no Fun, Yaar': Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». Fletcher D.M., ed. *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Amsterdam: Rodopi, 1994. 200.

presque oxymorique est tout à fait significative car si Pamela est un personnage féminin sensuel, elle est également décrite comme porteuse d'une certaine violence qu'elle ne réussit pas toujours à contenir, comme dans ce passage où elle roue Jumpy Joshi de coups :

without warning, she [Pamela] began to hit out at him [Jumpy], punching him on the chest and arms and shoulders and even his face, as hard as she could hit. He sat down on the bed beside her, looking ridiculous [...], while she beat him; he allowed his body to go loose, to receive the blows, to submit. When she ran out of punches her body was covered in perspiration and he thought she might have broken one of his arms. She sat down beside him, panting, and they were silent. (*TSV*, 176)

Dans cet extrait, l'agression Pamela se caractérise par son aspect imprévisible et presque incontrôlable, ce que souligne la polysyndète en « and » dans l'énoncé « on the chest and arms and shoulders and even his face », qui reproduit la pluie de coups qui tombent sur Jumpy. Salman Rushdie insiste sur l'extrême violence qui est infligée au personnage maculin par Pamela, ce que traduisent les expressions « as hard as she could hit », et « he thought she might have broken one of his arms ». Les références à la transpiration et à l'essoufflement de Pamela (« her body was covered in perspiration », « she sat down beside him, panting ») confèrent à ce passage une certaine sauvagerie. Le récit inverse ainsi le cliché d'une agression commise par l'individu masculin à l'encontre du personnage féminin, ce que renforce l'insistance de Salman Rushdie sur la passivité de Jumpy : « he allowed his body to go loose, to receive the blows, to submit ». La femme, dans le roman, devient ainsi celle qui perpétue la violence, une idée qui s'incarne dans le personnage de Tavleen, terroriste Sikh qui retient Saladin et Gibreel otages au début du roman, et qui s'inscrit même dans le corps de la jeune femme :

she [Tavleen] quickly lifted the loose black djellabah that was her only garment and stood before them stark naked, so that they could see the arsenal of her body, the grenades like extra breasts nestling in her cleavage, the gelignite taped around her thighs, just the way it had been in Chamcha's dream. [...]. 'When a great idea comes into the world, a great cause, certain crucial questions are asked of it,' she murmured. 'History asks us: what manner of cause are we?' [...] Her body had provided the answer.' (*TSV*, 81)

Dans ce passage, le corps de Tavleen, personnage prêt à tout, devient le symbole de sa violence. Le corps se fait arme de destruction, ce que soulignent les expressions « the arsenal of her body », « the gelignite taped around her thighs » et la comparaison « the grenades like extra breasts nestling in her cleavage ». Cette image d'une poitrine démultipliée par les grenades est extrêmement frappante, d'autant plus que le personnage féminin semble assumer

avec fierté ce corps qu'elle expose (« and [she] **stood** before them, so that they could **see** », je souligne) qui devient même le symbole de son engagement absolu (« Her body had provided the answer »). Pour Catherine Cundy, cette description est dérangeante dans le sens où elle sexualise le corps de Tavleen, tout en évoquant sa dangerosité, ce qui nous ramène ainsi au cliché de la femme fatale : « Beauty and destructiveness, fear and desire, coincide in an image that is, to put it mildly, 'sexually overdetermined' »¹¹⁷. Si l'analyse de Catherine Cundy est tout à fait juste, il semble que Salman Rushdie soit loin de présenter ce personnage féminin comme un simple objet de désir, puisqu'au contraire, Tavleen est celle qui prend les décisions à bord de l'avion et qui, la première, agit, allant même jusqu'à exécuter un des otages : « Jalandri had fallen to his knees, [...] she [Tavleen] was dragging him to the door by his hair. Nobody moved. [...] He was kneeling with his back to the open door; she made him turn round, shot him in the back of the head, and he toppled out on the tarmac. Tavleen shut the door » (TSV, 86). Dans ce passage d'une extrême violence, l'auteur insiste sur la soumission du personnage masculin (« Jalandri had fallen to his knees », « he was kneeling ») ainsi que sur la toute puissance et la force de Tavleen (« she was dragging him [...] by his hair », « she **made him** turn round »). Le récit se poursuit par l'enchaînement d'actions dont Tavleen est le sujet et s'achève sans aucun commentaire, marquant ainsi l'absence d'émotion du personnage : « Tavleen shut the door ». Ainsi, selon Zubaidah Shaburidin, « it can be argued that Rushdie's attempt at feminist revisions have instead reinforced the orientalist notion of the dangerous but erotic and exotic Eastern women »¹¹⁸. Si exotisme, danger et érotisme sont bien présents dans la description de Tavleen, ce n'est pas la femme orientale passive et lascive à laquelle la tradition orientaliste nous a habitués que Salman Rushdie peint : c'est son opposé. Il souligne ainsi le détachement de Tavleen vis-à-vis de sa propre apparence et son engagement total, à l'inverse de ses comparses masculins :

She [Tavleen] seemed insensible to her own beauty, which made her the most dangerous of the four. It struck Saladin Chamcha that the young men were too squeamish, too narcissistic, to want blood on their hands. They would find it difficult to kill; they were here to be on television. But Tavleen was here on business. He kept his eyes on her. (TSV, 78)

¹¹⁷ Cundy Catherine. *op. cit.*, 133.

¹¹⁸ Shaburidin, Zubaidah. « (De)centring women in Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». *Interdisciplinary.net*. 2013.

https://www.academia.edu/3988094/_De_centring_women_in_Salman_Rushdies_The_Satanic_Verses. Consulté le 7 avril 2015.

Loin de présenter Tavleen comme une séductrice usant de ses charmes, Salman Rushdie la donne au contraire à voir comme la véritable source de danger dans ce passage, à l'opposé de l'attitude superficielle (« the young men were too squeamish, too narcissitic [...] they were here to be on television ») de ses complices masculins. Salman Rushdie propose ainsi un renversement de la traditionnelle image de l'odalisque se prélassant¹¹⁹, en décrivant Tavleen comme un personnage fort et absolu, dont le corps révèle, plus qu'une certaine sensualité, une violence sans limite, qui aboutira, sans surprise, à l'explosion de l'avion des otages, dont Tavleen elle-même sera l'auteur¹²⁰.

Cette supériorité, dans le roman, du féminin sur le masculin est également visible dans le personnage de Hind, l'épouse d'Abu Simbel. Si celui-ci est le dirigeant officiel de la ville de Jahilia, l'image de Hind prend peu à peu possession de la ville, aux dépens de celle de son mari :

'So it was that Hind and not Abu Simbel came to be thought of by Jahilians as the embodiment of the city, its living avatar, because they found in her physical unchangingness and in the unflinching resolve of her proclamations a description of themselves far more palatable than the picture they saw in the mirror of Simbel's crumbling face. (TSV, 360-1)

Hind devient à son tour, dans cet extrait, un symbole d'absolu et de fixité (« her physical unchangingness », « the unflinching resolve of her proclamations ») tandis que la décadence de son époux semble s'inscrire dans son physique (« Simbel's crumbling face »)¹²¹. Elle est par ailleurs également associée à une thématique guerrière et à des attributs typiquement masculins, comme l'illustre la citation suivante : « With sword as well as pen. She was Hind, who had joined the Jahilian army disguised as a man, using sorcery to deflect all spears and swords, seeking out her brothers' killer through the storm of war. Hind, who butchered the Prophet's uncle, and ate old Hamza's liver and his heart » (TSV, 361). Véritable combattante, dotée d'une puissance surnaturelle, Hind apparaît capable de manier les deux instruments virils que sont la plume et l'épée. Ici encore, le personnage féminin est un sujet agissant, ce que soulignent les prétérits « butchered » et « ate », dans des images d'une grande violence. Il

¹¹⁹ Nous pensons, par exemple, ici à la célèbre *Grande Odalisque* (1814) de Jean Auguste Dominique Ingres.

¹²⁰ « She [Tavleen] was going through with it, all the way, she was holding in her hand the wire that connected all the pins of all the grenades beneath her gown, all those fatal breasts, and although at that moment Buta and Dara rushed at her she pulled the wire anyway, and the walls came tumbling down » (TSV, 87).

¹²¹ « Even the Grandee himself had acquired a theadbare look, **his white hair as full of gaps as his teeth**. His concubines were dying of old age, and he lacked the energy – or, so the rumours murmured in the desultory alleys of the city, the need – to replace them. Some days **he forgot to shave**, which added to **his look of dilapidation and defeat** » (TSV, 360). Je souligne.

est intéressant de voir que la peur de la dévoration se transforme, dans ce passage, en un acte réel de cannibalisme, qui n'a rien de sensuel. Ce fantasme de la dévoration est d'ailleurs complètement renversé par Salman Rushdie, dans un passage fortement burlesque :

A veiled woman kneels before him, kissing his [Mahound's] feet. 'You must stop,' he enjoins. 'It is only God who must be worshipped.' But what foot-kissery this is! Toe by toe, joint by joint, the woman licks, kisses, sucks. And Mahound, unnerved, repeats: 'Stop. This is incorrect.' Now, however, the woman is attending to the soles of his feet, cupping her hands beneath his heel . . . he kicks out, in his confusion, and catches her in the throat. (TSV, 374)

Dans cet extrait, la femme voilée n'est autre que Hind qui est forcée, après que son mari, Abu Simbel, a accepté de se convertir à la nouvelle religion, de se rendre à son tour pour signifier sa capitulation à Mahound. Hind s'agenouille donc devant le Prophète, mais transforme ce qui aurait du être le lieu de son humiliation en un moment d'une sensualité embarrassante, caricature de l'idolâtrie qui entoure le Prophète. Rushdie décrit cette scène avec beaucoup d'humour, soulignant la réaction effarouchée de Mahound, qui, malgré une tentative solennelle pour garder le contrôle (« 'You must stop,' he **enjoins** »), est de moins en moins maître de sa gêne (« unnerved », « in his confusion »), gêne que son discours, de plus en plus succinct (« 'Stop. This is incorrect.' »), et ses gestes traduisent : il finit en effet par donner un coup de pied involontaire à la femme. La scène est d'autant plus comique que l'écriture même de Salman Rushdie semble mimer les mouvements répétitifs des baisers, comme le souligne l'expression « toe by toe, joint by joint » ainsi que l'énumération marquée par l'allitération en [k] des verbes « licks, kisses, sucks ». Ainsi, non content d'offrir au lecteur un portrait extrêmement visuel (« the soles of his feet », « cupping her hands beneath his heels »), Salman Rushdie fait entendre à son lecteur, par des sonorités suggestives, de grotesques bruits de succion. Ce passage souligne ainsi la dimension profondément subversive du personnage de Hind, qui use de sa sensualité comme d'une arme pour désarçonner son adversaire, en lui suçant les pieds avec délectation. L'aspect quasi irrationnel de la scène et la réaction mi-offusquée, mi-tentée de Mahound en font un passage profondément burlesque, plus humiliant pour le protagoniste masculin que pour l'héroïne agenouillée. Il est ainsi intéressant d'observer que c'est bien Hind qui, bien qu'elle ait dû lui baiser les pieds, sort victorieuse de cette scène et non Mahound, surpris de découvrir que c'est Hind qui se cache sous le voile :

‘No harm will come to you,’ he assures her. ‘All who Submit are spared.’ But there is a strange confusion in him, and now he understands why, understands the anger, the bitter irony in her overwhelming, excessive, sensual adoration of his feet. The woman throws off her veil: Hind. (TSV, 374)

Symbole de puissance, puis de subversion, le personnage féminin de Hind propose, dans le roman, une représentation féminine inhabituelle, dont les excès sont aussi dérangeants pour le lecteur que pour le personnage de Mahound. Ici encore, Salman Rushdie est loin de réduire la représentation de son personnage féminin à une femme objet exotique, mais insiste sur le potentiel subversif de cette figure, qui célébrera, par un banquet qualifié « d’obscène », le décès de Mahound¹²².

Néanmoins, le personnage féminin qui subit le renversement le plus important semble être celui de Pamela Chamcha, dont nous mentionnions ci-dessus la violence intrinsèque. En effet, si Pamela est présentée dans une première partie du récit comme un véritable objet de fantasme, incarnant à elle seule le rêve britannique de Saladin Chamcha, son physique, dans un second temps, se dégrade profondément. Premier signe de cette déchéance, les cheveux de Pamela blanchissent soudainement, changement qui amène Pamela à se raser la tête : « When Pamela Chamcha answered the door he found that her hair had gone snow-white overnight, and that her response to this inexplicable calamity had been to shave her head right down to the scalp and then conceal it inside an absurd burgundy turban which she refused to remove » (TSV, 281). Cet acte est tout à fait significatif puisque, selon Frigga Haud, la chevelure de la femme a toujours été associée à son pouvoir de séduction : « It is not only in fairy tales (Rapunzel, Snow White) that the seductive power of hair is evoked, nor is it celebrated in sagas [...]. In popular wisdom too, hair appears as something at once desirable and dangerous, as something magical and mystically powerful »¹²³. Salman Rushdie semble alors priver Pamela de ce pouvoir, ce que renforce le fait qu’elle choisisse, de façon comique, de porter un turban, qui n’est pas sans évoquer, d’une part les récits orientalistes, et d’autre part, celui que

¹²² « ‘What have we got to celebrate?’ the former Grandee of Jahilia asked, [...]. Hind replied: ‘I may not be able to reverse the flow of history, but revenge, at least, is sweet.’ Within an hour the news arrived that the Prophet, Mahound, had fallen into a fatal sickness, [...]. In the evening Hind sat alone in the great hall of her home, amid the golden plates and crystal glasses of her revenge, eating a simple plate of couscous while surrounded by glistening, steaming, aromatic dishes of every imaginable type. Abu Simbel had refused to join her, calling her eating an **obscenity** » (TSV, 393). Je souligne.

¹²³ Haug, Frigga et al. « The Hair Project ». *Female Sexualization: A Collective Work of Memory*. Trad. E. Carter. London: Verso, 1987. 103.

son mari est obligé d'arborer pour cacher ses cornes¹²⁴. Si la tête rasée de Pamela mutilée, d'une certaine façon, sa féminité, la description suivante, qui prend son origine dans le regard de Saladin, constitue une véritable descente aux enfers physique pour ce personnage féminin tant idéalisé par le héros du roman :

he had realized, on seeing Pamela, with her too-bright brightness, her face like a saintly mask behind which who knows what worms feasted on rotting meat [...], her shaven head under its absurd turban, her whisky breath, and the hard thing that had entered the little lines around her mouth, that he had quite simply fallen out of love [...]. (*TSV*, 402)

Le portrait de Pamela qui résulte de ce passage, en comparaison avec les descriptions précédentes, fait, pour ainsi dire, froid dans le dos. Le visage de Pamela se fige dans une grimace austère, ce que souligne la comparaison à un masque de saint (« a saintly mask ») et la référence aux nouvelles rides qui durcissent son visage (« the hard thing that had entered the little lines around her mouth »). L'artificialité de ses traits est de plus accentuée par le polyptote « too-bright brightness » dont la répétition interne renforce la notion d'excès contenue dans l'adverbe « too ». Par ailleurs, l'image très frappante de décomposition, contenue dans la référence aux vers (« worms feasted on rotting meat »), est extrêmement péjorative et révèle la déchéance physique au cœur du personnage de Pamela. Il n'est d'ailleurs pas innocent que Salman Rushdie fasse subir un tel sort à ce protagoniste qui, comme nous l'avons souligné plus tôt, est érigé en véritable symbole de l'Angleterre. Ainsi, il semble qu'en dépeignant le pourrissement intérieur et le déclin physique de ce personnage, Salman Rushdie propose une métaphore corporelle pour décrire ce qu'il perçoit comme une crise globale de l'Angleterre, une idée que l'auteur exprime dans un essai intitulé « The New Empire within Britain » : « I believe that Britain is undergoing a critical phase of its post-colonial period, and this crisis is not simply economic or political. It's a crisis of the whole culture, of society's entire sense of itself »¹²⁵. Salman Rushdie insiste ainsi à plusieurs reprises sur le déclin de Pamela, dont le symbole principal semble être le crâne dénudé, comme dans la citation suivante, où Pamela est à nouveau montrée sous un jour peu flatteur : « Some moments later, however, Saladin was visited by the purple-faced figure of his estranged and naked-headed wife, who spoke thickly through clamped teeth. [...] She had, as usual, been drinking » (*TSV*, 410). Il est particulièrement intéressant ici que la blancheur de l'épiderme de

¹²⁴ « His [Chamcha's] head wrapped in a borrowed turban, his body concealed in borrowed trousers (Jumpy's) and Mishal's shoes, Chamcha dialled the past » (*TSV*, 259).

¹²⁵ Salman, Rushdie. « The New Empire within Britain ». *Imaginary Homelands. op.cit.*, 129.

Pamela, qui la rendait si attractive aux yeux de Saladin, prene des tonalités cramoisies. La blancheur, dans le roman, semble ainsi condamnée à se ternir, comme l'a souligné Marc Porée :

Opportune et ironique blancheur : idéale pour un recommencement radical, cette page vierge de toute empreinte apparaît propice à l'écriture d'un nouveau chapitre [...]. Mais la blancheur ne tient pas : la neige qui faisait à la capitale une tenue de deuil fond en longues trainées de boue sale et Chamcha découvre que sa femme le trompe avec son meilleur ami.¹²⁶

Le meilleur ami en question, Jumpy Joshi, semble lui-même bientôt dégoûtée par cette femme qu'il désirait tant, notamment à cause de son addiction à l'alcool: « She was still drinking heavily, scotch bourbon rye, a stripe of redness spreading across the centre of her face. Under the influence of alcohol her right eye narrowed to half the size of the left, and she began, to his horror, to disgust him » (TSV, 269). Dans cet extrait, l'alcool défigure presque les traits de Pamela par le déséquilibre qu'il y crée (« her right eye narrowed to half the size of the left ») au point que Jumpy en éprouve une certaine répulsion. L'alcoolisme de Pamela est d'autant plus gênant, dans le récit, qu'elle est enceinte de Jumpy, mais continue néanmoins à boire. Pamela s'inscrit donc, dans le roman, comme une figure toxique qui met en péril l'espoir de renouveau que représente sa grossesse. Il est ainsi révélateur que cette lente descente aux enfers du personnage de Pamela s'achève par sa mort accidentelle et celle de son compagnon, dans un incendie qui consumera presque entièrement leurs corps¹²⁷. Après avoir physiquement défiguré le fantasme que Pamela incarnait, Salman Rushdie, en la réduisant en cendres, détruit par la même occasion l'Angleterre idéalisée qu'elle était censée représenter, et qui disparaît ainsi dans un nuage de fumée. La représentation féminine, dans *The Satanic Verses*, est, on le voit, porteuse d'enjeux complexes parfois difficiles à décrypter. Une lecture féministe plus radicale pourrait la qualifier de misogynie ou rétrograde. Cependant, par ces images tantôt burlesques, tantôt répugnantes, Salman Rushdie cherche avant tout à bousculer les codes de la représentation des genres. Ce traitement littéraire ne s'applique d'ailleurs pas seulement aux personnages féminins du roman mais également aux protagonistes masculins, qui sont tout aussi déstabilisés.

¹²⁶ Porée, Marc et Alexis Massery. *op. cit.*, 92.

¹²⁷ « The corpses, which had been so badly burned that dental records had been required for identification purposes, had been found in the photocopying room » (TSV, 465).

2. « 'A man can't hide behind skirts forever' » : de la nouvelle garde-robe rushdienne aux larmes des personnages masculins

La représentation des personnages masculins, dans *The Satanic Verses*, est fortement bouleversée par Salman Rushdie qui semble presque s'amuser à malmener ses protagonistes. En effet, certains personnages masculins du roman sont dépeints par des images toujours plus ridicules, à l'opposé des stéréotypes traditionnellement associés à la masculinité. A cet égard, le personnage de Jumpy Joshi est particulièrement intéressant et ambigu. En effet, si contrairement à Saladin, Jumpy Joshi réussit à concevoir un enfant avec Pamela¹²⁸, Salman Rushdie le présente et à de nombreuses reprises comme un personnage risible et efféminé. L'emblème de ce protagoniste serait ainsi son pouce, qu'il ne cesse de sucer¹²⁹, comme l'illustre la première description détaillée du physique de Jumpy :

then he had to do the worrying all by himself, sitting up in bed, naked, and sucking, for comfort, as he had all his life, the thumb on his right hand. He was a small person with wire coathanger shoulders and an enormous capacity for nervous agitation, evidenced by his pale, sunken-eyed face; his thinning hair [...] which had been ruffled so often by his frenzied hands that it no longer took the slightest notice of brushes or combs and his endearingly high, shy and self-deprecating, but also hiccougthy and over-excited, giggle [...]. (TSV, 172)

Tout, dans ce passage, contribue à établir un portrait somme toute peu flatteur de Jumpy Joshi, qui se distingue par une certaine nervosité, voire vulnérabilité, à l'opposé de la fermeté et du dynamisme traditionnellement associés à la virilité¹³⁰. Ainsi, les expressions « worrying », « an enormous capacity for nervous agitation » et l'adjectif « frenzied » insistent sur l'extrême nervosité du personnage. La fébrilité de Jumpy semble même être « palpable » dans le physique du protagoniste, à l'image de ses cheveux que d'incessants ébouriffements ont rendu indomptables (« it [Jumpy's hair] no longer took the slightest notice of brushes or combs »). Par ailleurs, la petite taille du personnage, ainsi que sa silhouette rachitique et raide, que Salman Rushdie rend merveilleusement dans la métaphore du cintre

¹²⁸ « But the fellow [Jumpy] has a whole body, after all, Saladin thought bitterly. He made Pamela's baby with no trouble at all: no broken sticks on his damn chromosomes » (TSV, 405-6).

¹²⁹ Voir, par exemple, les énoncés suivants : « sucking away feverishly » (TSV, 112), « quaking with his thumb stuck in his mouth » (409), « he [Jumpy] shook his head wildly, and removed his thumb long enough to gibber » (409-10) et « thumb homing in on mouth » (430).

¹³⁰ « Le mot est d'abord attesté au figuré, au sens de « fermeté, énergie », attributs traditionnels de l'homme. Puis il désigne l'ensemble des attributs physiques et sexuels de l'homme, puis l'âge adulte en parlant d'un garçon (v.1560). Rey, Alain. *op. cit.*, 4085.

(« wire coathanger shoulders »), auxquelles s'ajoute le rire teinté d'hystérisme de Jumpy (« his endearingly high, [...] but also hiccoughy and over-excited, giggle »), forment un ensemble assez peu attirant, à l'opposé des canons de la masculinité, et mettent en avant la fragilité du personnage. Cette fébrilité est en fait présente dans son surnom même, l'adjectif « jumpy », composé à partir du verbe « to jump » qui signifie littéralement « sauter », ayant pour sens ici « nerveux, agité », un surnom adopté presque à l'unanimité par l'entourage du protagoniste¹³¹. Créant un personnage à l'opposé des canons esthétiques et moraux de virilité, Salman Rushdie ne cesse de ridiculiser ce protagoniste, qu'il décrit comme particulièrement peureux¹³², ce qu'illustre l'épisode suivant dans lequel Jumpy, alors qu'il est en sécurité dans sa chambre, bondit littéralement d'effroi et reste nu, tremblant et suçant son pouce: « On the first night - she had decided not to tell him until they were safely in bed - he leaped, on hearing the news, a good three feet clear of the bed and stood on the pale blue carpet, stark naked and quaking with his thumb stuck in his mouth ». Jumpy Joshi, rapidement associé à une certaine lâcheté et à une pseudo-vulnérabilité risible, perd ainsi toute crédibilité auprès du lecteur, pour être peu à peu perçu comme souffrant d'hystérie, maladie psychiatrique, à l'origine, réservée aux femmes, comme le souligne l'étymologie du terme¹³³. Seul personnage procréateur du récit, Jumpy Joshi est pourtant constamment ramené à des attributs supposés féminins, et il est significatif que Salman Rushdie, au cours d'un nouveau moment de panique, l'affuble d'une robe de chambre pour femme, dans un passage où Jumpy s'illustre à nouveau par sa couardise :

In the end they both [Jumpy and Pamela] crept downstairs, each wearing one of Pamela's frilly dressing-gowns, each with a hand on the hockey-stick that neither felt brave enough to use. [...] They reached the foot of the stairs. Somebody turned on the lights. Pamela and Jumpy screamed in unison, dropped the hockeystick and ran upstairs as fast as they could go. (TSV, 187-8)

Dans cet extrait, Salman Rushdie s'aventure clairement du côté de la farce en créant un duo ridicule dont le mimétisme, souligné par les actions coordonnées des deux personnages

¹³¹ « all of which had helped turn his name, Jamshed, into this Jumpy that everybody, even first-time acquaintances, now automatically used; everybody, that is, except Pamela Chamcha. » (TSV, 172).

¹³² Voir également : « 'Jumpy Joshi, who saw the expression in her eyes and **spilled the coffee** he had been bringing her because **his limbs began to tremble in fright** » (TSV, 178). Je souligne.

¹³³ « Hystérique : adj. et n. est emprunté au bas latin *hystericus*, du grec *husterikos* « qui concerne la matrice », « (femme) malade de l'utérus » de *hustera* « utérus ». [...]. Hystérique s'est d'abord employé uniquement en parlant des femmes, au sens de « qui présente des troubles psychiques », parce qu'on pensait que cette maladie avait son siège dans l'utérus ». Rey, Alain. *op. cit.*, 1767.

(« each wearing », « each with a hand on », « they reached », « screamed in unison », « as fast as they could go ») est hilarant. Ce mimétisme est, de fait, poussé à l'extrême puisque les deux protagonistes sont habillés de la même façon, une robe de chambre « à froufrous » venant achever la féminisation, dans le récit, de Jumpy. Salman Rushdie démythifie ainsi complètement les traditionnelles images de bravoure associées aux figures masculines et propose un portrait beaucoup plus ambigu de ce protagoniste masculin.

Ce portrait d'une masculinité à rebours des stéréotypes n'est pas sans évoquer le personnage de Gibreel. Celui-ci partage en effet avec Jumpy un goût prononcé pour les réactions démesurées, comme au sein de cet extrait où Gibreel, piqué au vif par une anecdote vaguement grivoise de sa compagne, enrage : « 'You want men down on their knees,' he screamed, every scrap of his selfcontrol long gone. 'Me, I do not kneel' » (TSV, 318). Salman Rushdie tourne ici en dérision son personnage qui apparaît proche de l'hystérie (« he screamed », « his selfcontrol long gone »), dérision qui est encore renforcée par la tournure aussi grandiloquente qu'incorrecte « Me, I do not kneel », celle-ci plaçant sous le signe de la résistance une réaction purement injustifiée. De façon significative, le ridicule du personnage masculin est à nouveau symbolisé par un élément vestimentaire, avec ici la prétendue « toge »¹³⁴ dans laquelle Gibreel se drape, tel un sénateur romain, et qui représente, à elle seule, l'égo disproportionné du personnage, la toge n'étant de fait qu'un vulgaire drap¹³⁵. Celle-ci n'est d'ailleurs pas le seul drap dont Gibreel se pare puisqu'il apparaît, afin de protéger son anonymat (rappelons que Gibreel est une star du cinéma bollywoodien), recouvert d'un voile, dans une image surprenante d'ambiguïté : « 'Gibreel had to enter the Earls Court stage-door dressed in a burqa. So that even his sex remained a mystery » (TSV, 350). Il semble ainsi que ce retournement symbolique de la burqa, imposée à un personnage masculin dont l'identité sexuelle devient, dès lors, indiscernable, soit un renversement particulièrement significatif des codes du genre au sein de la religion islamique. De la robe de chambre, à la burqa, en passant par la toge, les personnages masculins dans *The Satanic Verses* se voient dotés d'une toute nouvelle garde-robe qui ébranle les représentations classiques de la masculinité. En décrivant certains protagonistes masculins comme peureux, à fleur de peau, voire même proches de l'hystérie, alors que les figures féminines du roman deviennent des

¹³⁴ « His anger redoubled. Clutching **his toga** around him, he stalked into the bedroom » (TSV, 318). Je souligne.

¹³⁵ « When Gibreel noticed these inscriptions he demanded an explanation, pointing furiously at the cartoons with fully extended arm, while with his free hand he clutched **a bedsheet** around him » (TSV, 318). Je souligne.

forces subversives, Salman Rushdie inverse, dans son roman, les clichés habituellement associés aux deux genres et perturbe, avec humour, la distinction entre les deux genres, révélant ainsi le non-sens de ces stéréotypes.

Ce rejet des normes établies semble également se traduire, dans *The Satanic Verses*, par le fait que Salman Rushdie place les larmes au cœur de la représentation de ses personnages masculins, le sexe féminin n'ayant plus le monopole de l'émotion. Cette abondance de larmes est, bien entendu, aussi l'occasion pour l'auteur de tourner en ridicule ses personnages masculins dont la caractéristique commune semble être la propension à éclater en larmes : « Whereupon Saladin Chamcha coughed, spluttered, opened his eyes, and [...] burst into foolish tears » (*TSV*,10), « Osman burst into tears » (*TSV*, 235) ou encore « Saladin Chamcha burst into tears » (251-2). D'autres personnages masculins sont encore régulièrement présentés comme au bord des larmes, ou en train de sangloter, et l'on retrouve, sans surprise, Jumpy Joshi et Gibreel Farishta, que Rushdie moquait ci-dessus: « Jumpy felt tears coming on once again » (*TSV*, 173), « Jumpy, who was close to tears » (*TSV*,173), « Farishta [...] would lose control and place his sobbing head on Chamcha's shoulder » (*TSV*, 84), « Saladin: was not dead, but weeping » (*TSV*, 131), ou enfin « Chamcha was reminded unexpectedly of the society ladies of Bombay [...] and fought back tears of surprise » (*TSV*, 517). Ces énumérations d'exemples soulignent ainsi comment Salman Rushdie inscrit ce signe dans la représentation des figures masculines de son roman, dans des passages parfois touchants, avec, par exemple, la nostalgie que ressent Saladin pour Bombay, mais également dans des scènes profondément comiques, dans lesquelles Salman Rushdie raille la sensiblerie de certains protagonistes. Ainsi, dans la citation suivante, Jumpy se met soudainement à pleurer en écoutant une chanson de Boney M : « Jesus, Jumpy thought, *Boney M?* Give me a break. [...]. Then, without warning, he was crying, provoked into real tears by counterfeit emotion, by a disco-beat imitation of pain » (*TSV*, 175). Les termes « counterfeit » et « a disco-beat imitation of pain » qui, tous deux, évoquent la notion de simulacre, insistent sur l'artificialité de l'émotion de la chanson, ce qui rend les larmes bien réelles de Gibreel complètement risibles.

Si Salman Rushdie utilise les pleurs pour tourner en dérision ces personnages masculins, il semble néanmoins que cette omniprésence des larmes dans la représentation masculine soit également porteuse de sens, l'auteur citant même la célèbre expression de Virgile : « *Sunt*

lacrimae rerum, [...], and Saladin had ample opportunity in the next many days to contemplate the tears in things » (*TSV*, 404-5). Peut-être l'auteur invite-il ainsi son lecteur à contempler, lui aussi, les larmes de ses personnages? Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que le rapport entre virilité et larmes est problématisé dans le récit, notamment au travers du personnage de Saladin qui est incapable de pleurer : « He swept out, making an exit before he got the shakes, and made it to his den just before they hit him. Pamela, downstairs, would be weeping; he had never found crying easy, but he was a champion shaker » (*TSV*, 403). Dans cette citation, il apparaît que si Saladin ne peut pleurer, ce n'est pas qu'il ne ressente rien, puisque celui se désigne lui-même comme un « champion shaker », mais car il a intériorisé l'interdit lié aux larmes dans la masculinité traditionnelle. Les tremblements de Saladin viennent ainsi exprimer l'immense trouble que celui-ci ressent, d'une façon qui est moins perçue comme un signe de faiblesse que de pudeur, celui-ci se retirant dans sa chambre. Il est possible de retrouver cette même retenue, dans un premier temps, dans le personnage de Mirza Saeed, le zamindar du village de Titlipur, comme en témoigne cet exemple dans lequel celui-ci est informé par une note manuscrite que sa femme, Mishal, est atteinte d'un cancer incurable : « When he [Mirza] read her [Mishal's] death sentence, written in her own hand, he wanted very badly to burst into tears, but his eyes remained obstinately dry » (*TSV*, 233). Dans ce passage, le personnage masculin est à nouveau décrit sous le coup d'une forte émotion, soulignée, d'une part, par l'expression « to burst into tears » qui évoque une émotion plus intense que le verbe « to cry », et, d'autre part, par l'adverbe « badly », lui-même intensifié par l'adverbe « very ». Cependant, ici encore, le protagoniste masculin n'est pas capable d'exprimer son émotion, les yeux de celui-ci semblant presque s'y refuser, comme le souligne l'adverbe « obstinately » qui, dans un hypallage, attribue aux yeux de Mirza l'obstination qui est celle du personnage. Mirza Saeed perdra néanmoins peu à peu le contrôle de lui-même, à mesure qu'il sera confronté à la foi absolue de sa femme en l'étrange Ayesha :

Saeed lost control of himself. 'Mishal? Mishal?' he shrieked. 'Commanded? Archangels, Mishu? *Gibreel*? God with a long beard and angels with wings? Heaven and hell, Mishal? The Devil with a pointy tail and cloven hoofs? How far are you going with this? [...] Mishal? Answer me. Are there miracles? Do you believe in Paradise? Will I be forgiven my sins?' He began to cry, and fell on to his knees, with his forehead still pressed against the wall. (*TSV*, 239)

Dans cet extrait, les répétitions insistantes du prénom « Mishal », ainsi que l'avalanche de questions rhétoriques, dont le but est de souligner l'absurdité du projet de Mishal, témoignent

de l'incompréhension totale du personnage face au départ en pèlerinage de son épouse. Le ton de Mirza Saeed se fait même autoritaire, comme le montre l'impératif « Answer me ». Face à la démonstration de force « verbale » que représente cette tirade, dont l'objectif est de convaincre Mishal de renoncer à sa lubie, il est intéressant de remarquer que les larmes viennent finalement exprimer l'affliction profonde du personnage, que révèle également sa posture prostrée (« fell on to his knees », « his forehead still pressed against the wall »). Il semble dès lors que les larmes symbolisent l'ébranlement des certitudes du personnage qui, s'il se refusait obstinément à pleurer malgré l'annonce du décès à venir de sa femme, ne peut supporter que celle-ci se réfugie dans la religion, Rushdie soulignant à plusieurs reprises le désespoir du personnage¹³⁶. Il est ainsi significatif qu'après le décès de sa femme dans d'étranges circonstances, Mirza Saeed semble plus touché par le fait qu'il est le seul à ne pas avoir vu le miracle que par la disparition de son épouse :

When he found out that he was the only survivor of the Ayesha Haj not to have witnessed the parting of the waves [...] Mirza Saeed broke down and wept for a week and a day, the dry sobs continuing to shake his body long after his tear ducts had run out of salt. (*TSV*, 505)

Dans cette citation, le choc représenté par le prétendu miracle a un impact profondément traumatique sur le personnage qui est si ébranlé dans ses certitudes qu'il en devient inconsolable. L'adverbe « obstinately », évoqué un peu plus tôt, prend dès lors une signification plus profonde, soulignant le lien entre rationalité et émotion chez ce personnage. Les larmes deviennent ainsi l'incarnation physique d'un doute métaphysique, l'une des thématiques majeures du roman¹³⁷, particulièrement présente dans les rêves de Gibreel, comme l'a exprimé Salman Rushdie, dans son essai intitulé « In Good Faith » : « All the dreams do, however, dramatize the struggle between faith and doubt [...]. The first purpose of these sequences is not to vilify or 'disprove' Islam, but to portray a soul in crisis, to show how the loss of God can destroy a man's life »¹³⁸. Cette interprétation symbolique des larmes est également renforcée par la façon dont Salman Rushdie décrit l'un des disciples de Mahound, après que celui-ci a accepté le compromis religieux du Grandee de Jahilia : « Bursting into tears, the water-carrier flees into the empty heart of the city of the sands. His teardrops, as he

¹³⁶ « now that he'd [Mirza] proved her [Mishal's] point by losing [control and speaking the unspeakable he fell to his knees and wept » (*TSV*, 485).

¹³⁷ Voir par exemple cette réflexion du narrateur, se trouvant au début du chapitre « Mahound » qui explore les origines de la religion islamique : « Question: What is the opposite of faith? Not disbelief. Too final, certain, closed. Itself a kind of belief. Doubt » (*TSV*, 92).

¹³⁸ Rushdie, Salman. « In Good Faith. ». *op. cit.*, 398-9.

runs, burn holes in the earth [...]. Mahound remains motionless. No trace of moisture can be detected on the lashes of his unopened eyes » (*TSV*, 115). Salman Rushdie établit clairement dans cet extrait un parallèle entre les réactions des deux personnages, les larmes devenant un symbole de la foi blessée du premier tandis que les yeux « intacts » du second révèlent l'implacabilité d'un prophète stratège. Salman Rushdie utilise à nouveau cette image quand le scripte de Mahound, prénommé Salman et dont le nom et la fonction sont un clin d'œil évident à l'auteur, se rend compte que le prophète est incapable de discerner les modifications que Salman a introduites dans les écritures sacrées : « 'But when I read him the chapter he nodded and thanked me politely, and I went out of his tent with tears in my eyes' » (*TSV*, 368). Les larmes semblent ainsi symboliser le caractère profondément intime et fragile de la foi religieuse, Rushdie ayant souvent mentionné le « God-shaped hole » qui a remplacé sa foi en Dieu¹³⁹.

Que les larmes soient le symbole d'une rationalité ou d'une foi en souffrance, ou qu'elles révèlent le désespoir – plus ou moins réel – de certains personnages, celles-ci font partie intégrante de la représentation masculine dans *The Satanic Verses*, de même qu'une certaine violence semble inhérente aux personnages féminins. Salman Rushdie bouleverse ainsi complètement les codes traditionnellement associés aux deux genres, et offrent des personnages à rebours des attentes du lecteur, celui-ci étant constamment obligé de réviser son jugement pour s'adapter aux retournements de situation offerts par l'auteur. Il est ainsi évocateur que la seule demande en mariage du roman soit faite, non par un homme, mais par une jeune femme, qui demande à son compagnon de l'épouser, celui-ci étant, sous le coup de l'émotion, incapable de lui répondre : « whereupon Mishal telephoned Hanif and asked him to marry her. He was too surprised to reply, and had to pass the telephone to a colleague who [...] accepted Mishal's offer on the dumbstruck lawyer's behalf » (*TSV*, 515). Salman Rushdie émancipe ainsi ses personnages des codes genrés et leur offre une nouvelle liberté d'action. Il est également intéressant que Rushdie place certains personnages féminins dans le rôle du « sauveur », ce que souligne cette scène dans laquelle Allie découvre son « prince », égaré et inconscient, Blanche-Neige d'un genre nouveau :

Then there he [Gibreel] lay at her [Allie's] feet, unconscious in the snow,
taking her breath away [...]. The effort of raising him, slinging his arm

¹³⁹ « But perhaps I write, in part, to fill up that emptied God-chamber with other dreams. Because it is, after all, a room for dreaming in ». Rushdie, Salman. « In God We Trust ». *Imaginary Homelands. op. cit.*, 377.

around her shoulders and half-carrying him to her flat – more than half, if the truth be told – fully persuaded her that he was no chimera, but heavy flesh and blood. (TSV, 301)

Dans cet extrait, Gibreel prend le rôle de la belle endormie (« unconscious », « taking her breath away ») tandis qu'Allie se fait surhomme (« the effort », « half-carrying him [...] – more than half if truth be told») pour parvenir à le porter jusqu'à chez elle. Cette image est tout à fait symbolique de la représentation des deux sexes que Salman Rushdie offre dans son roman, dans lequel il réutilise sans cesse des images pour mieux les inverser et, par là, les réinventer, un processus que cette citation par Georges Canguilhem semble parfaitement illustrer : « L'imagination est une fonction sans organe. [...]. Elle ne s'alimente que de son activité. [...] elle déforme ou réforme incessamment les vieilles images pour en former de nouvelles »¹⁴⁰.

II. CHIMERES HYBRIDES : METAMORPHOSE(S) ET MOUVEMENT

Par la représentation de ses personnages, Salman Rushdie élabore, dans *The Satanic Verses*, un vaste tableau dans lequel clichés et stéréotypes en tout genre s'affrontent et se renversent constamment. Face aux silhouettes, tantôt grotesques, tantôt séduisantes, qui se dessinent dans son esprit, le lecteur oscille à son tour entre plaisir et répulsion. Cependant, si Salman Rushdie juxtapose, dans son écriture, des représentations diverses et variées, il semble que, plus profondément, ce soit la notion même de représentation que l'auteur cherche à déstabiliser. Une représentation, nous dit l'*Oxford English Dictionary*, peut être « an image, model, or other depiction of something »¹⁴¹. Qu'il s'agisse d'une image ou d'un modèle, les deux termes évoquent l'idée d'une certaine fixité d'un autre référentiel, qui rend possible l'observation de l'image, ou encore la copie du modèle. Une représentation implique ainsi qu'il y a un représentable, donné à représenter à ce qu'on appellera un « acteur représentant », puis offerte à un observateur qui reçoit la dite représentation. Dans le cas de la représentation littéraire, l'opération se complique puisque, contrairement aux arts picturaux, l'image créée est seulement mentale, comme l'explique Vincent Jouve :

En raison de leur nature linguistique, les contours du personnage ne peuvent se prêter à une perception directe: ils exigent de la part du lecteur une véritable « récréation » imaginaire. Le personnage romanesque, autrement dit, n'est jamais le produit d'une perception mais d'une représentation. [...]

¹⁴⁰ Canguilhem, Georges. *La Connaissance de la vie*. Paris, J. Vrin, 1992. 183.

¹⁴¹ Soanes, Catherine et Angus Stevenson, ed. *op. cit.*, 1220.

C'est donc au lecteur qu'il appartient de construire la représentation à partir des **instructions du texte**.¹⁴²

Les « instructions du texte » sont ainsi censées donner au lecteur le cadre nécessaire à ce qu'une image mentale se forme dans son esprit. Cependant, dans le cas de *The Satanic Verses*, Salman Rushdie déstabilise profondément ce cadre en créant des personnages dont les contours sont en mouvement permanent et sont, de ce fait, quasi impossibles à figer dans une récréation imaginaire. Ainsi, selon Rachel Trousdale, c'est la notion même de représentation que Salman Rushdie met à mal dans *The Satanic Verses* :

If *Midnight's Children* challenges the idea that individuals can represent a nation, *The Satanic Verses* goes further, destabilizing not only its characters' representations but also the very notion that there is an absolute truth to represent. The status of « fact », of objectively verifiable truth, is assigned in the novel almost entirely to internal, personal experience, while the physical truths central to [...] *Midnight's Children* become unstable.¹⁴³

Nous montrerons ainsi comment Salman Rushdie inscrit cette instabilité dans les corps mêmes de ses personnages, en créant des protagonistes qui changent constamment d'apparence, que cela soit par le biais de costumes ou, de façon plus extrême, par un processus métamorphique infini. Les corps des personnages sont ainsi pris dans un mouvement permanent et soumis à une constante redéfinition, à un rythme parfois déroutant pour le lecteur. Face à la stabilité des images essentialistes de la période coloniale, Salman Rushdie propose ainsi ses propres chimères, combinaisons improbables, capables de toutes sortes de transformations et de mélanges, dans un incroyable « hotchpotch » rushdien¹⁴⁴. Nous étudierons ainsi, dans ce chapitre, comment la notion de mouvement permet d'incarner, dans les corps mêmes des personnages, l'hybridité si chère à Salman Rushdie. Il s'agira, dans un premier temps, d'insister sur la malléabilité des corps dans l'œuvre, pour lesquels le plus grand danger semble d'être pris dans une fixité emprisonnante ou, à l'inverse, de devenir informes. Ensuite, nous porterons notre attention sur le motif de la transformation dans le roman, qui permet à Salman Rushdie d'inscrire un certain mouvement au cœur même de la représentation de ses personnages. Enfin, ce chapitre étudiera la question d'une potentielle

¹⁴² Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992. 40. Je souligne. Italique dans le texte original.

¹⁴³ Trousdale, Rachel. « Authority, Self, and Community in *The Satanic Verses*. » *Nabokov, Rushdie and the Transnational Imagination: Novels of Exile and Alternate Worlds*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. 119.

¹⁴⁴ « *The Satanic Verses* rejoices in **mongrelization** and fears the absolutism of the Pure. *Mélange*, hotchpotch, a bit of this and a bit of that is *how newness enters the world* ». Rushdie, Salman. « In Good Faith ». *op. cit.*, 394.

chimère génétique, évoquée à de nombreuses reprises dans le roman, mais qui semble, contre toute attente, vouée à l'échec.

A. DES CORPS MALLEABLES

Si le corps est souvent présenté comme un espace bien défini, dont les contours forment la démarcation entre soi et autrui, leur description par Salman Rushdie, dans *The Satanic Verses*, contredit cette idée d'un corps bien délimité. En effet, les corps de plusieurs personnages, dans le roman, semblent être voués à fusionner, de façon tantôt temporaire, tantôt permanente. Salman Rushdie se plaît ainsi à brouiller les frontières et dépeint un corps à la forme profondément adaptable, dont la fluidité semble correspondre au profond changement que constitue la migration pour les personnages, comme l'illustre la citation suivante : «This is Rushdie's fundamental idea of what it is to be a migrant: out of place with one's surroundings, but also hybrid, metamorphic, adaptable. And so, adapting to their new environment, Saladin and Gibreel begin to fly »¹⁴⁵. A l'image des transformations endurées par les mutants du centre de détention suite à leur contact avec le regard anglais, Salman Rushdie utilise une nouvelle fois le corps de ses personnages pour rendre compte de l'influence des changements que ceux-ci subissent, créant un lien entre forme et migration. Le migrant acquiert ainsi la qualité d'un être profondément métamorphique, tandis que son corps devient le symbole de cette nouvelle capacité. Selon Paul Veyret, Salman Rushdie se fait ainsi le porte-parole du nomadisme prôné par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* :

Pour lui [Rushdie] l'homme habite en nomade. Son essence se manifeste dans le voyage. Cette éthique du nomadisme, pour reprendre Deleuze, est ce qui donne corps à l'individu et à sa parole. [...]. Le migrant trouve ses racines dans le déplacement permanent, dans la fluidité des frontières et des définitions.¹⁴⁶

Dans ce passage extrêmement significatif, Paul Veyret insiste sur l'importance du mouvement, sous toutes ses formes, dans l'écriture de Salman Rushdie. Qu'il s'incarne dans un déplacement physique ou dans un certain effacement des frontières, le mouvement semble profondément inscrit dans les représentations rushdiennes, une idée qu'illustre parfaitement la scène inaugurale du roman, dans laquelle le lecteur, impuissant, assiste à la chute vertigineuse de Gibreel et Saladin après l'explosion de leur avion.

¹⁴⁵ Rubinson, Gregory J. *op. cit.*, 44.

¹⁴⁶ Veyret, Paul. *op. cit.*, 96.

a. « Navel to navel » : fusion et symbiose dans le roman

1. « Gibreelsaladin Farishtachamcha » : renaissance et fusion dans la scène inaugurale

Cette esthétique d'un corps nomade est perceptible dès les premières pages du roman, au sein desquelles Gibreel et Saladin sont en chute libre vers la terre ferme. En effet, au fur et à mesure de leur plongeon céleste, les corps de Gibreel et Saladin deviennent de plus en plus flexibles. Le corps de Gibreel se plie ainsi dans de multiples arabesques, comme l'illustre l'exemple suivant :

Gibreel, the tuneless soloist, had been cavorting in moonlight as he sang his impromptu gazal, swimming in the air, butterfly-stroke, breast-stroke, bunching himself into a ball, spreadeagling himself against the almost-infinity of the almost-dawn, adopting heraldic postures, rampant, couchant, pitting levity against gravity. (*TSV*, 3)

Dans ce passage, Salman Rushdie insiste sur l'aspect protéiforme de son personnage, capable d'adopter toutes sortes de positions avec une incroyable fluidité de mouvement, ce que souligne la juxtaposition des propositions subordonnées qui s'accumulent dans une avalanche de virgules. La double répétition de certains termes (« -stroke », « himself », « almost ») et de certaines sonorités, telles que les assonances en [ã] de la fin du passage (« rampant, couchant ») et en [i] de l'expression « pitting levity against gravity », renforce cette impression de juxtaposition et de fluidité dans un récit par ailleurs marqué par l'absence de rupture. A travers les postures adoptées par Gibreel, c'est une véritable fusion culturelle qui s'opère, ce que souligne la juxtaposition de termes appartenant au vocabulaire de l'héraldique (« rampant », « couchant ») et d'expressions évoquant le champ de la physique (« gravity »). Le récit semble ainsi lui-même se plier aux cabrioles du protagoniste, ce qu'illustre l'allitération en [b] de l'expression « bunching himself into a ball ». Par ailleurs, les nombreux gérondifs de l'extrait « cavorting », « swimming », « bunching himself » ainsi que le très visuel « spreadeagling » mettent en lumière la variété des postures adoptées par Gibreel. Le corps de Gibreel semble ainsi quasi élastique dans les pirouettes qu'il réalise. Véritable objet de la description, le corps est de fait inscrit d'une double façon dans l'ensemble de la scène inaugurale. En effet, Salman Rushdie adopte, d'une part, un point de vue très pragmatique en décrivant les corps de ceux dont l'avion vient d'exploser, avec des expressions telles que « the thin air was full of bodies » (*TSV*, 4) ou encore « the rain of limbs and babies of which they [Saladin and Gibreel] were a part » (*TSV*, 6). Néanmoins, le motif

du corps est également présent en creux au sein même de la narration, comme en témoigne le passage suivant :

Knocked a little silly by the blast, Gibreel and Saladin plummeted like bundles dropped by some carelessly open-beaked stork, and because Chamcha was going down head first, in the recommended position for babies entering the birth canal, he commenced to feel a low irritation at the other's refusal to fall in plain fashion. Saladin nosedived while Farishta embraced air, hugging it with his arms and legs [...]. (TSV, 4)

Cet extrait est tout à fait représentatif de la façon dont le corps est inscrit en creux dans l'incipit de *The Satanic Verses*. En effet, la chute vertigineuse des deux personnages devient explicitement ici une scène de mise au monde, décrite une nouvelle fois à travers la juxtaposition de différents discours. L'image d'Epinal de la cigogne, qui nie toute dimension corporelle à la naissance, se voit associer à une image autrement plus viscérale à travers la référence au domaine de l'obstétrique (« in the recommended position for babies entering the birth canal »). L'espace aérien devient ainsi par métaphore canal utérin. Comparés aux systèmes reproducteurs de l'homme et de la femme, les avions eux-mêmes revêtent un caractère symbolique, comme l'a souligné Mariana Boeru :

Airplanes are described by Rushdie as facilitating the rebirth of the migrant traveller. The imagery of airplanes connotes pregnancy and the process of giving birth. Thus airplanes are 'a seed-pod giving up its spores, an egg yielding its mystery', 'a flying womb' 'a metallic phallus' while the passengers are 'spermatozoa waiting to be spilt' (TSV, 41).¹⁴⁷

Dans les exemples cités ci-dessus, la métaphore corporelle constitue une véritable grille de lecture que Salman Rushdie appose sur le phénomène migratoire. Le narrateur semble ainsi utiliser le motif du corps afin de mieux faire saisir à son lecteur l'enjeu réel de la migration, à savoir un recommencement proche de la renaissance, dans lequel l'individu perd tout ce qui constituait son identité première : « mingling with the remnants of the plane, equally fragmented, equally absurd, there floated the debris of the soul, broken memories, sloughed-off selves, severed mother-tongues, [...] the forgotten meaning of hollow, booming words, *land, belonging, home* » (TSV, 4). Cette longue énumération propose une accumulation saisissante d'expressions oxymoriques qui appliquent des termes concrets (« debris », « broken », « severed ») à des concepts abstraits (« the soul », « memories », « selves), ce qui a pour effet de rendre palpable la violence inhérente à un tel recommencement. Si renaissance

¹⁴⁷ Boeru, Mariana. « Constructing Postcolonial Migrant Identities in Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». *International Journal of Crosscultural Studies and Environmental Communication*. 1 (2012) : 10.

il y a, celle-ci est donc douloureuse, et n'est possible, selon Mariana Boeru, que parce que le migrant a pénétré un espace d'une fluidité la plus totale, à savoir l'air :

in Rushdie's novel the *home* of the migrant people is seen to be the element of air, this being the site of their death and rebirth at the same time. The concept of home for the migrant has become thus symbolically ephemeral and immaterial, without strict boundaries offering both the freedom to wander and the curse of rootlessness and instability.¹⁴⁸

Prenant à rebours la tradition qui veut que l'on associe la notion de « chez soi » à une zone géographique délimitée, les migrants de Salman Rushdie ne sont chez eux qu'en l'air, dans un espace aussi fluide qu'impalpable. Comme l'exprimait déjà l'épigraphe même du roman¹⁴⁹, l'extrême liberté que propose cet espace aérien est cependant à double tranchant, puisqu'il peut devenir le lieu du déracinement et de l'errance : « Up there in air-space [...], the place of movement and of war, the planet-shrinker and power-vacuum, most insecure and transitory of zones, illusory, discontinuous, metamorphic » (*TSV*, 5). Dans cette citation, Salman Rushdie insiste sur l'idée que l'espace aérien est un espace potentiellement trompeur, ce dont témoigne l'agglutinement d'adjectifs ambivalents tels que « insecure », « illusory » et « discontinuous ». Le ciel, dans *The Satanic Verses*, est de fait un espace profondément hybride, où se forment et s'entremêlent toutes sortes de chimères nuageuses :

while pushing their [Gibreel and Saladin's] way out of the white came a succession of cloudforms, ceaselessly metamorphosing, gods into bulls, women into spiders, men into wolves. Hybrid cloud-creatures pressed in upon them, gigantic flowers with human breasts dangling from fleshy stalks, winged cats, centaurs. (*TSV*, 6)

Quoi de plus emblématique de la représentation du corps dans *The Satanic Verses* que ce passage dans lequel des créatures se forment et se déforment sans cesse, dans un mouvement infini (« ceaselessly metamorphosing ») ? Cet extrait dévoile la dimension profondément hybride des représentations élaborées par l'auteur, qui composent un patchwork mêlant références mythologiques (« gods into bulls, women into spiders », « men into wolves », « centaurs »), hommages aux *Métamorphoses* d'Ovide¹⁵⁰, et images surréalistes, des seins

¹⁴⁸ *Ibid.*, 8.

¹⁴⁹ « Satan, being thus confined to a vagabond, wandering, unsettled condition, is without any certain abode; for though he has, in consequence of his angelic nature, a kind of empire in the liquid waste or air, yet this is certainly part of his punishment, that he is... without any fixed place, or space, allowed him to rest the sole of his foot upon » (*TSV*, 1).

¹⁵⁰ « 'cloudforms, ceaselessly metamorphosing': alludes to Ovid's *Metamorphoses* (1st century BC), which recounts many examples of people being transformed into other beings. Rushdie says of the *Metamorphoses*: 'It's one of my favourite books and after all this is a novel about metamorphosis. It's a novel in which people

humains se greffant ici sur de gigantesques fleurs¹⁵¹. Déstabilisé par ce changement perpétuel, le lecteur semble presque être mis au défi de se représenter les étranges créatures dont les personnages sont entourés.

C'est dans cet espace ambigu que commence la transformation de Saladin et Gibreel, par un processus fusionnel au sein duquel le corps joue de nouveau un rôle prédominant, dans une étrange chorégraphie aérienne :

instead of uttering words of rejection he [Saladin] opened his arms and Farishta swam into them until they were embracing head-to-tail, and the force of their collision sent them tumbling end over end, performing their geminate cartwheels all the way down and along the hole that went to Wonderland. (TSV, 6)

La fusion entre Gibreel et Saladin est ainsi d'abord physique (« they were embracing », « their collision ») et placée d'emblée sous le signe de la gémellité (« their geminate cartwheels »). Par une espèce d'attraction inexplicée, les deux hommes s'assemblent comme pour former une improbable créature à deux têtes (« they were embracing head-to-tail ») mais conservent leur individualité, ce qu'illustre l'emploi du pronom de la troisième personne du pluriel tout au long du passage (« they », « their », « them », « their »). Dans ce passage associé à la thématique du renversement par la référence au tunnel (« cloud-walled funnel ») d'*Alice in Wonderland*, les deux personnages perdent cependant peu à peu leur identité propre pour mieux fusionner l'un avec l'autre :

Chamcha in his semi-consciousness was seized by the notion that he, too, had acquired the quality of cloudiness, becoming metamorphic, hybrid, as if he were growing into the person whose head nestled now between his legs and whose legs were wrapped around his long patrician neck. (TSV, 6-7)

Dans cet extrait, le narrateur insiste sur la façon dont les personnages eux-mêmes sont gagnés par la nature hybride et le mouvement incessant des nuages, ce que souligne l'expression « the quality of cloudiness ». La tournure chiasmatisée (« whose head/his legs/whose legs/his neck ») suggère la fusion des deux personnages, fusion physique qui engendre néanmoins une certaine confusion mentale, qu'illustrent les expressions « in his

change shape, and which addresses the great questions about a change of shape, about change, which were posed by Ovid: about whether a change in form was a change in kind. Whether there is an essence in us which survives transmutation ». Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

¹⁵¹ Nous pensons par exemple ici à la célèbre *Chimère* (1928) de Max Ernst, ou encore au tableau *Les Trois sphinx de Bikini* de Dali, deux œuvres tout à fait représentatives de la fusion opérée par le surréalisme entre humain, animal et végétal.

semi-consciousness » ainsi que « as if he were growing into the person whose head nestled now between his legs ». Par l'emploi du mot-valise « Gibreelsaladin Farishtachamcha » (*TSV*, 5), Salman Rushdie inscrit, dans les noms mêmes des personnages, cette fusion quasi totale qui menace jusqu'à leur perception d'eux-mêmes. Les deux personnages deviennent ainsi de plus en plus difficiles à distinguer, ce qu'illustre, dans le récit, la phrase suivante : « But they had fallen through the transformations of the clouds, Chamcha and Farishta, and there was a fluidity, an indistinctness at the edges of them » (*TSV*, 8). Cette description renforce l'idée que Salman Rushdie tente d'inscrire, dans les contours mêmes de ses personnages, une certaine esthétique du mouvement, qui tend à les rendre fluides, changeants. Le physique des deux personnages, en constante reconfiguration, échappe ainsi à chaque fois au lecteur. Poussant la fusion à l'extrême, Salman Rushdie va même jusqu'à échanger certains attributs de ses deux protagonistes, un échange ici commenté par le facétieux narrateur : « One man's breath was sweetened, while another's, by an equal and opposite mystery, was soured. [...] under the stress of a long plunge, I was saying, mutations are to be expected, not all of them random » (133). Des caractéristiques physiques des personnages (ici, la mauvaise haleine de Gibreel devenant celle de Saladin) à leurs personnalités respectives, Salman Rushdie dépeint ainsi des individus profondément interchangeable, capables de toutes sortes de mutation, remplaçant la fixité inhérente à la notion de représentation par une esthétique profondément dynamique. Cette volonté de « brouiller les pistes » et d'offrir au lecteur des images toujours plus mouvantes est également perceptible dans la façon dont Salman Rushdie revisite le thème de la révélation à travers le pseudo-archange du roman, Gibreel.

2. « Along the umbilical cord » : fusion et révélation(s)

Egalement centrales à la thématique de la fusion, les scènes de révélation, au sein des rêves de Gibreel, ont toutes en commun d'être d'une extrême corporalité, qui se définit notamment par une étonnante fusion entre les deux êtres concernés. A l'opposé de la vision traditionnelle d'une révélation d'origine divine, Salman Rushdie décrit au contraire la révélation comme un processus à double sens, mutuel entre les deux êtres concernés. Cette réciprocité de la révélation est ainsi symbolisée, dans le récit, par l'image du cordon ombilical, comme le souligne l'exemple suivant dans lequel Gibreel, se rêvant archange, est soumis aux questions de Mahound, le prophète de Jahilia:

and he [Gibreel] feels a dragging pain in the gut, like something trying to be born, and now Gibreel, [...], feels a confusion, *who am I*, in these moments

it begins to seem that the archangel is actually *inside the Prophet*, I am the dragging in the gut, I am the angel being extruded from the sleeper's navel, I emerge, Gibreel Farishta, while my other self, Mahound, lies *listening*, entranced, I am bound to him, navel to navel, by a shining cord of light, not possible to say which of us is dreaming the other. We flow in both directions along the umbilical cord. (TSV, 110, italique dans le texte original)

Dans ce passage extrêmement significatif, le lecteur assiste véritablement au processus fusionnel qui va unir les deux personnages aussi bien physiquement que mentalement, ce que révèle, dans le texte, l'évolution de la référence personnelle. En effet, l'extrait commence dans le cadre d'une narration hétérodiégétique, ce dont témoignent les références à la troisième personne du singulier (« he » et « Gibreel »). Cependant, à partir de la troisième ligne de notre exemple, Gibreel prend en charge la narration, comme le souligne l'emploi de la première personne du singulier (« I am », « I emerge », « I am bound »), la narration devenant dès lors homodiégétique. La fusion mentale se fait ainsi fusion narrative, ce que renforce, à la fin du passage, l'emploi du pronom personnel « we », et de son dérivé « us », symbole de la fusion nouvelle de Mahound et Gibreel. Ce basculement narratif, par ailleurs, donne l'impression d'un corps fluide, métamorphique, ce que souligne le fait que Gibreel passe de l'individu subissant la douleur (« **he feels** a dragging pain ») à l'incarnation de la douleur même (« **I am** the dragging»). Cette idée d'une fusion totale, qui suscite la confusion chez le protagoniste (« Who am I ? ») est d'ailleurs reprise par le syntagme nominal « my other self », qui établit clairement un lien de coexistence entre les consciences des deux personnages. Cette fusion semble de fait constituer une véritable renaissance pour les deux personnages, ce dont témoigne l'imagerie de la naissance fortement présente dans ce passage (« the sleeper's navel », « navel to navel », « the umbilical cord »). De plus, les syntagmes verbaux « something trying to be born », « the angel being extruded » et « I emerge » renvoient tous à l'idée d'un mouvement vers l'extérieur dans une symbolique très proche de l'accouchement. La description ne met ainsi pas l'accent sur les contours du corps mais bien sur le fonctionnement interne de celui-ci tandis que le passage de la narration à la première personne du singulier place le lecteur au plus près de cet étrange processus maïeutique, comme s'il était, lui aussi, « *inside the Prophet* ». Gibreel et Mahound semblent alors devenir deux figures gémellaires et indissociables: « I am bound to him, navel to navel, by a shining cord of light, not possible to say which of us is dreaming the other. We flow **in both directions** along the umbilical cord » (TSV, 110, je souligne). Aussi intéressante que problématique, la référence au cordon ombilical concrétise l'idée que la révélation, au lieu

d'être un processus « autoritaire » dans lequel la parole de Dieu est transmise à un tiers, est de fait un processus mutuel de création et d'échange entre le porte-parole divin et le récepteur de la révélation. On voit ici l'aspect profondément polémique d'une telle image qui prive, d'une certaine façon, la parole divine de son origine sacrée, le texte questionnant souvent l'origine même des paroles reçues par Gibreel¹⁵². A l'issue de ce processus, la symbiose entre les deux personnages est totale, comme l'illustrent le jeu des pronoms personnels et la syntaxe déstructurée de l'exemple suivant :

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

Dans cet extrait, le lecteur, plongé tantôt directement dans les pensées de Gibreel (« at my own jaw », « my vocal cords »), tantôt dans la description de la scène par le narrateur (« Gibreel begins to feel that strength »), est à nouveau confronté au mélange des voix narratives. Le récit mime alors les méandres des pensées confuses de Gibreel à travers la répétition de certains termes ou notions (« the dragging », « that strength that force ») au sein d'une syntaxe démultipliée (« in his my our guts »). Ce procédé linguistique est d'autant plus intéressant que, dans le combat qui a opposé les deux personnages avant la révélation, Gibreel s'exprimait en ces termes : « let me tell you he [Mahound]'s getting in *everywhere*, **his** tongue in **my** ear **his** fist around **my** balls » (TSV, 122, je souligne). Les pronoms personnels possessifs de la première personne du singulier s'opposent ici clairement à ceux de la troisième personne. L'emploi du pronom possessif « our » traduit ainsi la nouvelle unité des deux protagonistes à l'issue de ce processus fusionnel par lequel Salman Rushdie repousse une nouvelle fois les délimitations habituelles en plaçant au cœur de certains personnages une fusion à la fois physique et mentale, à laquelle ceux-ci ne peuvent résister («Gibreel begins to feel **that strength that force**, here it is *at my own jaw* working it, opening shutting; and **the power** reaching up»). En effet, la fusion entre Gibreel et Mahoud semble presque résulter d'un processus extérieur qui amène ces personnages, malgré eux, à entrer en symbiose. Le récit lui-même, de fait, est fortement contaminé par cette fusion forcée, ce que souligne la juxtaposition, presque violente, des voix narratives. Par ailleurs, il est intéressant de constater

¹⁵² « Which was the miracle worker? Of what type – angelic, satanic – was Farishta's song ? » (TSV, 10).

que Gibreel, dans le roman, est relié par ce même processus à des personnages très différents, qui sont tantôt issus d'un de ses rêves (comme dans le cas de Mahound), tantôt présents dans l'intrigue principale du roman, tels les personnages de Rosa Diamond ou encore Orphia Phillips. La révélation semble ainsi devenir contamination, comme le souligne le passage suivant, dans lequel Gibreel essaye d'aider Orphia Phillips à reconquérir son amant perdu :

He [Gibreel] reached in through the booth's window and took her [Orphia's] unresisting hand. – Yes, this was it, the force of her desires filling him up [...]; this was what he remembered, **this quality of being joined** to the one to whom he appeared, so that what followed was the product of **their joining**. At last, he thought, the archangelic functions return. – Inside the ticket booth, the clerk Orphia Phillips had her eyes closed, her body had slumped down in her chair, looking slow and heavy, and her lips were moving. – **And his own, in unison with hers.**' (TSV, 329-330, je souligne)

Cette nouvelle scène de symbiose accentue la fusion entre les deux personnages, comme en témoignent les expressions « this quality of being joined », « their joining » et « and his own, in unison with hers ». Par son geste de la main (« [he] took her unresisting hand »), Gibreel génère une certaine porosité entre les identités des deux individus qui se mêlent le temps du processus. Soumise à cette fusion (« her eyes closed, her body had slumped down », « looking slow and heavy »), Orphia n'est sans évoquer une personne sous hypnose, ce que renforce la référence à ses lèvres qui s'animent en même temps que celles de Gibreel, dans une nouvelle image de fusion.

Salman Rushdie propose par ailleurs une autre version de la révélation, **tout aussi** intéressante, dans laquelle les rôles s'inversent, Gibreel devenant le récepteur du message. Cette symbiose inversée est d'autant plus significative qu'elle a lieu entre Gibreel et Rosa Diamond, une vieille femme britannique recluse dans une maison au bord de la mer. Contrairement aux autres cas, ici c'est le personnage de Rosa qui est à l'origine de la symbiose entre les deux protagonistes, et l'on retrouve, sans surprise, l'image du cordon ombilical reliant les deux individus:

Rosa Diamond was sitting bolt upright in bed, staring at him wide-eyed, making him understand that she [...] needed him to help her complete the last revelation. As with the businessman of his dreams, he felt helpless, ignorant... she seemed to know, however, how to draw the images from him. Linking the two of them, navel to navel, he saw a shining cord. (TSV, 154)

Cet extrait propose un véritable renversement des scènes précédentes dans la mesure où ce n'est plus Gibreel qui est porteur de la révélation mais bien Rosa elle-même (« she [...] need

him to help her complete the last revelation »), tandis que Gibreel est suffoqué par le poids de la révélation¹⁵³. Ici encore, la fusion entre les deux personnages s'incarne dans le corps de Gibreel, mais d'une façon étonnamment douloureuse, comme l'illustrent les expressions « a tugging in the region of his navel » (*TSV*, 147), «Gibreel felt so violent a pain in his navel » (*TSV*, 148), ou encore la comparaison suivante « a pulling pain, as if somebody had stuck a hook in his stomach » (*TSV*, 148). Gibreel est ainsi pris à son tour dans le filet d'or de Rosa dont il ne peut s'échapper. Tous ces liens de « nombril à nombril » ne formeraient-ils pas ainsi, d'une certaine façon, un rhizome d'un nouveau genre dont Gibreel serait l'un des carrefours ? Salman Rushdie, en faisant de la révélation le lieu de la symbiose, semble ainsi proposer une nouvelle relation à l'altérité. Ce motif essentiel de la symbiose, Nathalie Merrien le qualifie de véritable « impératif artistique » pour les auteurs indiens de langue anglaise :

Ce qui, au départ, relevait de la pure logique – l'arrivée d'un corps étranger (les Britanniques et leur politique coloniale) en Inde, dont l'installation dans l'espace et dans le temps a inévitablement laissé des traces – est devenu une ligne de conduite chez les écrivains transcoloniaux. Le métissage subi, c'est-à-dire provoqué par la présence britannique, s'est transformé en symbiose plus ou moins consciente.¹⁵⁴

A la lumière de cette citation, ce motif de la symbiose, au sein de *The Satanic Verses*, s'éclaire d'un sens plus riche. En effet, le terme « symbiose » est synonyme « d'association » et non de « croisement » comme le terme hybridité¹⁵⁵. L'esthétique de Salman Rushdie se fonde dès lors sur l'idée d'un mélange à part égal, au sein duquel les deux identités deviennent indissociables. La symbiose apparaît alors comme un autre moyen pour Salman Rushdie de brouiller les frontières entre individus, réel et fiction, soi et autrui, par une fusion poussée parfois jusqu'à l'extrême. La scène durant laquelle Gibreel est amené à s'unir charnellement avec la nonagénaire Rosa Diamond en est une illustration parfaite : « now he [Gibreel] was embracing her [Rosa], loosening her garments and her hair, and now they were making love » (*TSV*, 154). La fusion entre Gibreel et Mahound paraît de fait, elle aussi, quasi charnelle, comme le montre l'exemple suivant: « and then Gibreel and the Prophet are wrestling, both naked, rolling over and over, in the cave of the fine white sand that rises

¹⁵³ « Even in these intervals between the visions his [Gibreel's] body remained impossibly heavy. As if a boulder had been placed upon his chest » (*TSV*, 153).

¹⁵⁴ Merrien, Nathalie. *De Kipling à Rushdie : le postcolonialisme en question*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009. 175.

¹⁵⁵ « Rappelons que ce mot vient du grec *sumbiōsis* signifiant 'vivre ensemble'. [...]. Les définitions de l'hybridité soulignent les croisements tandis que celles de la symbiose évoquent l'association ». Merrien, Nathalie. *op. cit.*, 174.

around them like a veil » (*TSV*, 122). Dans ce passage lourd de sous-entendus, Salman Rushdie mélange ainsi profane et sacré dans une étreinte sensuelle, ultime barrière à s'effacer face à la symbiose. Si la symbiose, dans le roman est associée à une dimension positive, notamment par sa propension à engendrer de la nouveauté¹⁵⁶, le motif du dédoublement est à l'inverse, dans le récit, synonyme d'un certain effacement, que les traits indistincts des personnages viennent incarner.

b. Des contours en danger : dédoublement et destruction

1. « Their edges blurred » : effacement et dédoublement

A l'opposé de la dimension positive que la symbiose revêt dans l'écriture de Salman Rushdie, il semble que l'effacement physique des personnages, dans *The Satanic Verses*, soit une métaphore de leur perte d'identité, comme l'illustre l'exemple du zamindar Mirza Saeed, dans une scène au cours de laquelle celui-ci observe, de façon significative, son reflet dans le miroir :

He [Mirza Saeed] walked down the corridor in which his ancestors hung in baleful, gilded frames, and contemplated the mirror which he kept hanging in the last space as a reminder that one day he, too, must step up on to this wall. He was a man without sharp corners or rough edges; even his elbows were covered by little pads of flesh. In the mirror he saw the thin moustache, the weak chin, the lips stained by paan. Cheeks, nose, forehead: all soft, soft, soft. (*TSV*, 229)

Le visage de Mirza Saeed se caractérise, dans cet extrait, par une douceur presque insupportable pour le personnage. Les expressions « He was a man **without sharp corners or rough edges** » et « he saw [...] **the weak chin** » soulignent en effet l'arrondi de ses traits, dont l'effémination semble traduire une certaine décadence. Dans la phrase nominale « Cheeks, nose, forehead : all soft, soft, soft », la triple répétition de l'adjectif « soft » vient faire écho aux trois parties du visage évoquées par la description et souligne le désespoir du personnage face au manque de caractère de son visage. Dépourvu d'angles, le physique de Mirza Saeed, dans ce passage, est étroitement lié à celui de ses ancêtres ainsi qu'à la notion de lignée, que la galerie de portraits (« the corridor in which his ancestors hung in baleful, gilded frames ») incarne de façon symbolique dans l'extrait, le dernier espace libre soulignant la place que Mirza Saeed occupe dans cette filiation. Ainsi, pour Martine Hennard Dutheil de la

¹⁵⁶ « How does newness come into the world? How is it born? Of what **fusions**, translations, conjoining is it made? » (*TSV*, 8). Je souligne.

Rochère, les traits effacés de Mirza Saeed ne sont que le reflet du passé colonial de sa famille :

By siding with the colonial power, Saeed's 'great-great-great-great-grandfather' initiates a genealogy of *chamchas* who endorse colonial politics and the ideology, culture and values that accompany and sustain it. Even the soft features of the last descendant betray the pusillanimity of his ancestor.¹⁵⁷

Le visage de Mirza Saeed reflète ainsi dans cet extrait la perte d'identité d'une famille qui trahit ses origines pour embrasser la cause coloniale. Le protagoniste reconnaît lui-même l'étrange malédiction qui hante l'héritage de sa famille : « In my family, too, Mirza Saeed in his insomnia answered the sleeping toy merchant, we have suffered from a kind of **disease**: one of detachment, of being unable to connect ourselves to things, events, feelings » (*TSV*, 490, je souligne). De façon intéressante, le terme « disease » inscrit dans le texte l'idée de la maladie, d'une potentielle dégénérescence familiale, dont l'une des conséquences pourrait être, dans le récit, l'incapacité du personnage à concevoir avec sa femme Mishal¹⁵⁸, la stérilité du personnage incarnant l'obsolescence des valeurs coloniales en Inde. Le reflet dans le miroir du visage de Mirza Saeed symbolise dès lors la perte d'identité de ce personnage si effacé que son corps n'est plus qu'arrondi. Le personnage de Mishal, qui, à cause de sa maladie, s'efface peu à peu au profit de la jeune prophétesse Ayesha incarne également cette même perte d'identité :

Mishal Akhtar was clearly close to death; she had begun to smell of it, and had turned a chalky white colour [...]. But Mishal wouldn't let him [Mirza] come near her. [...] 'Things have come to the point,' she announced, 'where only the pure can be with the pure.' When Mirza Saeed heard the diction of Ayesha the prophetess emerging from his wife's mouth he lost all but the tiniest speck of hope. (*TSV*, 496)

Dans ce passage, la référence à la craie fait allusion au teint translucide de la malade, dont le déclin physique s'apparente à une lente disparition, déjà évoquée à plusieurs reprises dans le récit par l'image des cendres : « in spite of the cancer that had turned her as grey as funeral ash » (*TSV*, 484) ou encore « he prophetess was supporting the other, ashen woman, holding her around the waist » (*TSV*, 494). Un lien spécial semble ainsi unir Mishal et Ayesha, celle-ci allant même jusqu'à imiter la parole de l'autre, comme l'illustre l'expression « when Mirza Saeed heard the diction of Ayesha emerging from his wife's mouth », dans laquelle Mishal

¹⁵⁷ Hennard Dutheil de la Rochère, Martine. *op. cit.*, 150.

¹⁵⁸ « Mishal still prayed for a child, although she no longer mentioned the fact to Saeed so as to spare him the sense of having failed in this respect » (*TSV*, 227).

semble presque être devenue une marionnette. Mishal constitue ainsi le double de la jeune prophétesse, comme en témoigne l'étrange ressemblance physique entre les deux femmes, évoquée dans l'extrait suivant : « He [Mirza] noticed for the first time that the mistress of the butterflies had eyes of the same lustrous grey shade as his wife » (*TSV*, 231). Plus qu'un double, Mishal devient de fait le simple reflet d'Ayesha : « Mishal and Ayesha sat cross-legged on the bed, facing each other, grey eyes staring into grey, and Mishal's face was cradled between Ayesha's outstretched palms » (*TSV*, 232). Ce passage révèle l'emprise et la fascination qu'exerce Ayesha sur Mishal, dans une image de symétrie que la langue elle-même reflète, comme le souligne la structure binaire des énoncés (« grey eyes » / « grey », « Mishal's face » / « Ayesha's outstretched palms »). A mesure que l'état physique de Mishal s'affaiblit, l'emprise d'Ayesha sur cette dernière semble se renforcer¹⁵⁹, au point que le personnage de Mirza va même jusqu'à imaginer une Ayesha vampirique, qui après avoir gobé des papillons, se serait nourrie de l'énergie vitale de Mishal : « Ayesha was beside her [Mishal], and Saeed had the idea that the prophetess had somehow stepped out of the dying woman, that all the brightness of Mishal had hopped out of her body and taken this mythological shape, leaving a husk behind to die » (*TSV*, 500-1). Le thème du dédoublement est à nouveau présent dans cette citation dans laquelle Ayesha se rapproche d'un papillon sortant du cocon formé par le corps de Mishal. Le désagrégement identitaire et corporel de Mishal apparaît ainsi comme le résultat d'une fusion toxique qui s'inscrit dans le physique même du personnage.

Le lien entre dédoublement et identité est également présent, de façon significative, dans l'épisode des douze prostituées du bordel de Jahilia, dans lequel le poète Baal, recherché par Mahound pour ses écrits satiriques, s'est réfugié. Celui-ci propose dès lors aux douze prostituées une idée extrêmement provocante, à savoir que chacune d'entre elles prennent l'identité d'une des douze femmes de Mahound¹⁶⁰. Si l'idée de Baal s'avère être un succès

¹⁵⁹ « in spite of the cancer that had turned her as grey as funeral ash, **Mishal had become Ayesha's chief lieutenant and most devoted disciple** » (*TSV*, 484). Je souligne.

¹⁶⁰ « How many wives? Twelve, and one old lady, long dead. How many whores behind The Curtain? Twelve again; and, secret on her black-tented throne, the ancient Madam, still defying death. Where there is no belief, there is no blasphemy. Baal told the Madam of his idea; she settled matters in her voice of a laryngitic frog. 'It is very dangerous,' she pronounced, 'but it could be damn good for business. We will go carefully; but we will go' » (*TSV*, 380).

commercial¹⁶¹, les douze prostituées, quant à elles, deviennent vite, plus que des actrices jouant un rôle, de véritables doubles des femmes du Prophète :

The whore 'Hafsah' grew as hot-tempered as her namesake, and as the twelve entered into the spirit of their roles the alliances in the brothel came to mirror the political cliques at the Yathrib mosque; 'Ayesha' and 'Hafsah', for example, engaged in constant, petty rivalries against the two haughtiest whores. (*TSV*, 382)

C'est bien, encore une fois, la notion d'identité flexible que Salman Rushdie développe dans ce passage par le biais du jeu de rôles. En effet, les prostituées semblent ici profondément influencées par les personnalités de celles qu'elles sont censées imiter, ce qu'illustrent la comparaison « 'Hafsah' grew as hot-tempered as her namesake » ainsi que la phrase « as the twelve entered the spirit of their roles the alliances in the brothel came to mirror the political cliques at the Yathrib Mosque ». Cette dernière citation est tout à fait intéressante dans la mesure où elle établit clairement un parallèle entre les deux espaces mentionnés (« in the brothel »/« at the Yathrib mosque »). De plus, le verbe « to mirror », au sein de cet extrait, est particulièrement représentatif du lien très spécial qui vient unir, d'une part, le bordel et, d'autre part, le harem de Mahound, l'un semblant être l'exact reflet de l'autre. Salman Rushdie place ainsi ces deux espaces sous le signe du dédoublement, un dédoublement qui n'est pas sans affecter profondément la personnalité des prostituées du bordel, comme le souligne l'exemple suivant :

By the end of the first year the twelve had grown so skilful in their roles that their previous selves began to fade away. Baal, more myopic and deaf by the month, saw the shapes of the girls moving past him, their edges blurred, their images somehow doubled, like shadows superimposed on shadows. (*TSV*, 382)

Le trouble identitaire des douze prostituées s'inscrit, à nouveau ici, dans une image liée à un certain flou des contours, comme l'illustrent les expressions suivantes qui introduisent l'idée d'un certain brouillage, voire d'un dédoublement, dans les formes corporelles des douze femmes : « their edges blurred » et « their images somehow doubled ». La duplication physique des femmes du bordel, qui oublie peu à peu leur identité réelle (« their previous selves had begun to fade away ») semble ainsi correspondre à un dédoublement physique que la vision défaillante de Baal révèle. Les prostituées, dont les véritables prénoms ne sont

¹⁶¹ « When the news got around Jahilia that the whores of The Curtain had each assumed the identity of one of Mahound's wives, the clandestine excitement of the city's males was intense » (*TSV*, 381).

jamais mentionnés dans le roman, subissent dès lors un double effacement : en effet, prostituées, elles étaient déjà marginales ; devenues des « doubles » des femmes de Mahound, elles perdent une seconde fois leur identité, ce qu'illustre, dans le récit, la comparaison à des ombres (« like shadows superimposed on shadows »). Notons que Salman Rushdie dote ici le quasi aveugle Baal d'une clairvoyance plus profonde, qui lui permet de saisir le processus interne aux prostituées. Cette importance donnée à la vision, qu'elle soit correcte, aveuglée ou encore hallucinatoire, est tout à fait riche et mériterait de plus amples considérations, notamment dans le parallèle que Salman Rushdie établit entre vision et écriture¹⁶², ou encore entre Baal et Saladin dans un passage où celui-ci expérimente « the kind of blurring associated with double vision »¹⁶³. Suite aux rôles endossés par les prostituées, le dédoublement qui leur est interne est tel qu'il aboutit, de fait, à une perte d'identité proche de l'amnésie, symbolisée dans le roman par le fait que celles-ci, lors de leur arrestation, sont incapables de se souvenir de leur identité originelle : « The twelve whores realized, soon after their arrest, that they had grown so accustomed to their new names that they couldn't remember the old ones » (*TSV*, 390). Quoi de plus significatif que d'oublier son propre prénom ? Ainsi l'imitation, qu'elle ait des raisons coloniale, religieuse ou financière est dangereuse car elle aboutit invariablement, dans le récit, à une perte d'identité qui s'inscrit dans les corps des personnages. Si les contours sont flous ici, ce n'est plus parce qu'ils fusionnent, mais bien parce qu'ils s'effacent. Salman Rushdie pousse, de fait, ce motif de l'effacement à l'extrême, dans une scène où toutes les distinctions s'effondrent pour laisser place à l'informe.

¹⁶² Voir l'exemple suivant : « For some time now he had been conscious that the world was closing around him. He could no longer pretend that **his eyes** were what they ought to be, and their dimness made his life even more **shadowy**, harder to grasp. All **this blurring** and loss of detail: **no wonder his poetry had gone down the drain**. His ears were getting to be unreliable, too. At this rate he'd soon end up sealed off from everything by the loss of his senses...but maybe he'd never get the chance » (*TSV*, 369). Je souligne.

¹⁶³ Voici le passage entier, dans lequel le regard est central : « Saladin Chamcha, **looking** in her direction, **saw** a blazing fire burning in the centre of her forehead; and felt, in the same moment, the beating, and the icy shadow, of a pair of gigantic wings. – He experienced the kind of blurring associated with **double vision**, seeming to **look** into two worlds at once; one was the brightly lit, no-smoking-allowed meeting hall, but the other was a world of phantoms, in which Azrael, the exterminating angel, was swooping towards him, and a girl's forehead could burn with ominous flames » (*TSV*, 416). Je souligne.

2. Les statues de cire et Elena Cone : de l'informe à la prison des images

Cette idée d'un corps malléable atteint son paroxysme dans la fameuse scène du Club Hot Wax, boîte de nuit dont la spécialité consiste, comme son nom l'indique, à faire fondre des effigies de cire à taille humaine. Le club en lui-même apparaît comme un endroit où les identités s'effacent et où les individus sont réduits à des silhouettes dansantes : « What's within? Lights, fluids, powders, bodies shaking themselves, singly, in pairs, in threes [...]. But what, then, are these other figures, obscure in the on-off rainbow brilliance of the space, these forms frozen in their attitudes amid the frenzied dancers? » (*TSV*, 291). Ici, les termes au pluriel « bodies », « other figures » et « these forms » refusent toute individualité aux danseurs ainsi qu'aux statues de cire qui ne forment plus que deux groupes indistincts. L'extrait suivant où les danseurs, sorte de communauté informe, semblent se fondre en un seul et même être reprend cette idée d'une communauté uniforme : « And now a murmur begins in the belly of the Club, mounting, becoming a single word, chanted over and over: 'Meltdown,' the customers demand. 'Meltdown, meltdown, melt' » (*TSV*, 292). Dans ce moment presque incantatoire (« chanted »), les danseurs du club sont unis dans leur désir de voir fondre l'une des « hate-figures » (*TSV*, 293) du club : « from a different part of the crowded room, bathed in evil green light, wax villains cower and grimace : Mosley, Powell, Edward Long, all the local avatars of Legree » (*TSV*, 292). Ces personnalités politiques ont en commun leur rejet des minorités ethniques britanniques¹⁶⁴, et les danseurs du club, en condamnant l'une de ces effigies à fondre, inversent ainsi la hiérarchie habituelle de la société britannique dans un rituel profondément carnavalesque, comme l'a souligné Blair Mahoney :

The melting of the effigy is a carnivalesque celebration, and as such provides a 'temporary liberation from the prevailing truth of the established order,' and a 'suspension of all hierarchical rank, privileges, norms and prohibitions' (Bakhtin, 10). In Club Hot Wax, [...] all rank is suspended and they [the dancers] can invert the power relations between the Prime Minister

¹⁶⁴ « Mosley, Powell, Edward Long, all the local avatars of Legree. Racist British politicians. On April 20, 1968, the racist British politician Enoch Powell, recently returned from observing the riotous aftermath of the assassination of Martin Luther King in the U.S., gave in Birmingham an inflammatory diatribe against a proposed race relations measure which vaulted him to instant prominence ». Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

and themselves, exercising their power over her image and exacting their symbolic revenge.¹⁶⁵

Le Club Hot Wax qui permet à ces jeunes, issus de minorités ethniques et rejetés par l'*establishment* politique, de prendre une revanche symbolique sur leurs oppresseurs devient ainsi le lieu de l'inversement et de la libération dans une célébration carnavalesque au rituel théâtral. Ainsi un seul geste de l'exubérant Pinkwalla, dj et maître de cérémonie, suffit à déclencher le processus cathartique : « Pinkwalla claps his hands. Curtains part behind him, allowing female attendants in shiny pink shorts [...] to wheel out a fearsome cabinet: man-sized, glass-fronted, internally-illuminated - the microwave oven, [...] known to Club regulars as: Hell's Kitchen » (TSV, 293). Dans cet extrait, les références aux rideaux ainsi qu'aux hôtes qui amènent, vêtues de shorts à paillettes (« in shiny pink shorts »), la machine soulignent explicitement l'aspect théâtral, mais aussi factice de la cérémonie et font de la scène un espace profondément carnavalesque, dans lequel les rôles s'inversent. Le rituel est ainsi clairement codifié, qu'il s'agisse des gestes de Pinkwalla (« Pinkwalla clasps his hands. Curtains part ») ou encore de la machine permettant de faire fondre les statues surnommée « Hell's Kitchen ». La vengeance se fait ainsi rituel, entre résistance et divertissement, et il est particulièrement évocateur que la revanche en question consiste à priver la personnalité choisie de toute forme en la transformant en une mare de cire. Ce corps changeant, malléable, tant revendiqué par Salman Rushdie dans *The Satanic Verses*, connaît alors l'annihilation suprême, un supplice qui, de façon significative, est infligé au Premier Ministre de l'époque, Margaret Thatcher :

Attendants move towards the tableau of hate-figures, pounce upon the night's sacrificial offering, the one most often selected, if truth be told; at least three times a week. Her permawaved coiffure, her pearls, her suit of blue. *Maggie-maggie-maggie*, bays the crowd. *Burn-burn-burn*. The doll, - the *guy*, - is strapped into the Hot Seat. Pinkwalla throws the switch. And O how prettily she melts, from the inside out, **crumpling into formlessness**. Then she is a puddle, and the crowd sighs its ecstasy: done. (TSV, 293, je souligne)

Dans ce passage, les attributs physiques bien particuliers de Margaret Thatcher (« her permawaved coiffure, her pearls, her suit of blue »), qui évoquent l'aspect très soigné et apprêté du premier ministre, sont très clairement opposés à la vulgaire flaque en laquelle elle se transforme (« she is a puddle »). L'expression « she melts, from the inside out, crumpling

¹⁶⁵ Mahoney, Blair. « Rushdie and his World: The Carnavalesque, Masquerade, and Grotesque Realism in his Fiction ». *Salman Rushdie: New Critical Insights*. ed. Mittapalli Rajeshwar et Joel Kuortti. New Delhi: Atlantic Pub., 2003. 176.

into formlessness » est de plus particulièrement significative, d'une part car elle réinscrit la thématique du carnavalesque en proposant une transformation de l'intérieur vers l'extérieur (« from the inside out ») et, d'autre part, car elle désigne explicitement le résultat de la transformation, à savoir l'informité la plus totale (« formlessness »). De forme, le corps se fait ainsi flaque, dans une métamorphose qui n'est pas sans rappeler la conception ovidienne de l'identité, telle que l'évoquait le personnage de Sufyan à Saladin¹⁶⁶. Le terme « guy » est par ailleurs une référence évidente à la grande tradition anglaise du feu de joie du cinq novembre, qui célèbre l'arrestation de Guy Fawkes et de ses complices lors de la Conspiration des poudres de 1605. La scène du Club Hot Wax représente ainsi, selon Nancy Comorau, une double réappropriation de la fête traditionnelle, d'une part, parce que c'est un représentant de l'autorité dont l'effigie est brûlée (ici, Margaret Thatcher) et, d'autre part, parce que les danseurs ne jouent pas le rôle auquel le lecteur pourrait s'attendre :

The machinations of their version of the holiday tableau prove interesting. The dancers play not the role of Fawkes, who, through his contribution to the Gunpowder Plot, attempted to assassinate James I and much of the Protestant aristocracy, but rather they act as 'traditional' British citizens, burning in effigy the figure(s) who have been labelled threats to the nation.¹⁶⁷

Si la transformation en flaque de cire apparaît, dans le roman, comme une juste rétribution des actions de la ministre¹⁶⁸, de loin la plus impopulaire des « hate-figures » (« the one most often selected, if truth be told; at least three times a week »), Salman Rushdie décrit néanmoins l'informe comme une menace qui guette, sans distinction aucune, les « bons »¹⁶⁹ comme les « méchants », dans une scène où Saladin, dans un accès de rage, fait fondre l'ensemble des statues de cire, celles-ci se mélangeant de façon indélébile :

¹⁶⁶ « 'However,' up went the ex-schoolmaster's finger, 'poet Ovid, in the *Metamorphoses*, takes diametrically opposed view. He avers thus: 'As yielding wax' – heated, you see, possibly for the sealing of documents or such, – 'is stamped with new designs And changes shape and seems not still the same, Yet is indeed the same, even so our souls,' – you hear, good sir? Our spirits! Our immortal essences! – 'Are still the same forever, but adopt In their migrations ever-varying forms' » (*TSV*, 276-7). Je souligne.

¹⁶⁷ Comorau, Nancy. « A City Visible but Unseen: Postcolonial London in Rushdie's *The Satanic Verses* ». *Territorial Terrors: Contested Spaces in Colonial and Postcolonial Writing*. ed. Gerhard Stilz. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 168.

¹⁶⁸ « In their subversive observance the figure 'most often selected' is Prime Minister Margaret Thatcher, in large part responsible for the tightening of immigration and housing laws ». *Ibid.*, 168.

¹⁶⁹ Sont également présents, dans une autre partie de la boîte de nuit, des personnages qui incarnent une Histoire occultée : « *The Satanic Verses* revisits British history and migrancy through the scenes set in the Hot Wax Club, an alternative version to that established by the iconic figures in Madame Tussaud's. Here the wax figures include the eighteenth-century black British writer Ignatius Sancho, Mary Seacole [...], Abdul Karim, Grace Jones, [and] Septimus Severus ». Innes, Catherine Lynette. *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 2007. 194.

The creature bared its teeth and let out a long, foul breath, and the waxworks dissolved into puddles and empty clothes, all of them, everyone. [...] When Mishal, Hanif and Pinkwalla ventured into the clubroom several hours later, they observed a scene of frightful devastation, tables sent flying, chairs broken in half, and, of course, every waxwork – good and evil – Topsy and Legree – melted like tigers into butter (*TSV*, 294).

Cet extrait insiste, de façon répétée, sur l'idée qu'aucune effigie de cire n'a échappé à la chaleur du souffle de Saladin comme le soulignent les termes « all of them », « everyone » ainsi que « every waxwork ». Cette scène semble ainsi constituer une métaphore du processus inéluctable du temps qui passe et détruit tout sur son chemin, sans faire de distinction. A ce titre, la référence aux deux personnages du roman *Uncle Tom's Cabin* est tout à fait intéressante car elle crée un parallèle historique entre, d'une part, l'exploitation esclavagiste qui est au cœur de la relation entre Topsy, jeune esclave, et son maître Legree, et, d'autre part, la façon dont sont perçus les minorités ethniques au Royaume-Uni par certains hommes politiques britanniques. La métamorphose, dans cet extrait, est éminemment visuelle, ce qu'illustre la comparaison, assez incongrue, « like tigers melted into butter », qui souligne l'état final inoffensif des statues. Cette référence est de fait extrêmement significative puisqu'elle fait allusion à *Little Black Sambo*, un livre pour enfant très connu au Royaume-Uni comme aux Etats-Unis¹⁷⁰, dans lequel des tigres harcelant le héros finissent, à force de courir autour de l'arbre où s'est réfugié Sambo, par se transformer en beurre. Par cette allusion à *Little Black Sambo* ainsi qu'à *Uncle Tom's Cabin*, Salman Rushdie place de ce fait les rapports intra-communautaires de l'Angleterre des années quatre-vingt sous le signe d'une oppression bien plus profonde, héritage de la colonisation et de l'esclavage. Cependant, l'image de ces flaques de cire insiste, quant à elle, sur le fait que les êtres humains sont, au bout du compte, tous faits de la même matière et connaissent tous le même destin, à savoir un retour à un état informe, indifférencié, ici non plus poussière mais cire liquide. Le danger qui guette le corps malléable représenté par Rushdie, dont les statues de cire sont un véritable symbole, est ainsi la menace d'être gagné par l'informe et de perdre non seulement ses contours mais également son identité. Si l'humain s'apparente, selon Ovide, à une cire

¹⁷⁰ « Alluding to *Little Black Sambo*, a children's book extremely popular until objections against the racist associations aroused by the illustrations and character names led to its fall from favor. In it, the hero cleverly climbs a tree to escape two tigers and allows them to chase each other until they melt into butter which he proceeds to take home to his mother to serve on pancakes ». Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

susceptible de fondre¹⁷¹, Salman Rushdie semble souligner qu'il tient à l'individu de choisir une forme cohérente, sans pour autant se figer dans une rigidité mortifère, à l'image du personnage d'Elena Cone dans le roman, qui incarne le versant négatif de ce corps de cire, si froid qu'il casse.

Le personnage d'Elena, dans *The Satanic Verses*, dont le corps se retrouve prisonnier de photographies prises avant son décès et ainsi figé dans une véritable prison d'images, semble représenter l'autre pendant de ce corps malléable. Sœur d'Allie Cone, femme avec laquelle Gibreel Farishta entretient une relation amoureuse, et jeune mannequin très populaire, Elena souffre néanmoins de nombreuses addictions¹⁷² qui causent, dans le roman, sa mort précoce :

Elena at twenty had taken London by storm. Her feral six-foot body winking through a golden chain-mail Rabanne. She had always carried herself with uncanny assurance, proclaiming her ownership of the earth. [...] She was dead at twenty-one, drowned in a bathtub of cold water, her body full of psychotropic drugs. (TSV, 305)

Dans ce passage, deux images d'Elena s'opposent très fortement : d'une part, celle d'une femme amazone, dont les termes « her **feral** six-foot body » et « chain-mail » évoquent le caractère guerrier, et, d'autre part, l'image extrêmement cru de son corps sans vie, décrit dans une froideur quasi scientifique au sein de l'extrait (« drowned in a bathtub », « her body full of psychotropic drugs »). L'image du corps noyé d'Elena annihile celle du corps qui aguichait les foules dans un clin d'œil suggestif (« her feral [...] body **winking** »). La mort d'Elena rend ainsi ambigu l'emploi du terme « feral » qui, par homonymie, peut signifier « sauvage » mais aussi « fatal »¹⁷³. Le calvaire du corps d'Elena ne s'arrête cependant pas là puisque celui-ci continue d'apparaître, post-mortem, dans les magazines pour lesquels Elena posait. Le corps est dès lors décrit, par Salman Rushdie, comme au cœur d'une prison d'images à laquelle il ne peut échapper, comme l'illustre ce passage : « Elena's corpse danced across Moroccan deserts, clad only in diaphanous veils; or it was sighted in the Sea of Shadows on the moon, naked except for spaceman's helmet and half a dozen silk ties knotted around breasts and groin » (TSV, 307). Ici encore, le personnage d'Elena est présenté comme

¹⁷¹ Voir note de bas de page 165, dans laquelle nous citons Muhammad Sufyan expliquant la position d'Ovide.

¹⁷² « The spare capacity of the brain was Elena's capital. She spent her cells like money, searching for her own heights » (TSV, 306).

¹⁷³ Voir les deux définitions et leurs étymologies respectives : « feral : origin latin *feralis* pertaining to funeral rites or to the dead. Deadly, fatal. Now rare or obsolete » ; « feral : from latin *fera* wild animal [...] adj. of, pertaining to, or resembling a wild animal; savage, fierce, brutal ». Simpson, John Andrew et Edmund Weiner, ed. *op. cit.*, 788.

profondément paradoxal, ce que souligne l'expression oxymorique « Elena's corpse danced ». La description insiste par ailleurs d'une part sur l'aspect quasi onirique des décors dans lesquels apparaît Elena (« across Moroccan deserts », « in the Sea of Shadows on the moon ») et, d'autre part, sur la dimension extrêmement sensuelle de son corps, toujours très légèrement vêtu (« clad only in diaphanous veils », « naked except for spaceman's helmet »), une sensualité qui paraît d'autant plus indécente que celle-ci est décédée. Les photographies d'Elena, qui exposent le corps dénudé d'une jeune femme morte, participent ainsi à une sorte de processus nécrophile, figeant son corps, grâce aux nouvelles technologies, dans d'étranges poses mortifères. Cette survivance presque contre-nature est rapidement décrite comme insupportable pour Allie, la sœur d'Elena : « Allie took to drawing moustaches on the pictures, to the outrage of newsagents; she ripped her late sister out of the journals of her zombie-like undeath and crumpled her up » (*TSV*, 307). Le geste tragi-comique d'Allie, qui couvre sa sœur, réputée pour sa beauté, de moustaches révèle l'aspect profondément gênant de ces images qui font d'elle un quasi-zombi (« her [Elena's] zombie-like undeath »). Ces images éveillent ainsi chez Allie une quête de destruction à la fois réelle et symbolique, comme l'évoque l'énoncé « she ripped her late sister out of the journals [...] and crumpled her up » : à travers la photo qu'elle froisse, c'est par métonymie le fantôme de sa sœur qu'elle détruit. Si la photographie vient figer l'image d'Elena, celle-ci n'en paraît pas moins défigurée par les mises-en-scène outrancières des photographes, comme dans le passage suivant où Elena apparaît comme prise au piège, victime des images :

She [Allie] came to think of Elena as a soul in torment, to believe that this captivity in an immobile world of girlie calendars in which she wore black breasts of moulded plastic, three sizes larger than her own; of pseudo-erotic snarls; of advertising messages printed across her navel, was no less than Elena's personal hell. Allie began to see the scream in her sister's eyes, the anguish of being trapped forever in those fashion spreads. (*TSV*, 307)

Les termes « captivity », « immobile world » ainsi que le participe passé « trapped » évoquent tous l'idée d'un certain emprisonnement. Le corps d'Elena est ainsi au cœur de cette séquestration visuelle, l'auteur opposant le corps réel de la jeune femme aux exubérances de ses costumes, dénonçant ainsi une certaine déformation du corps, quasi grotesque : « she wore black breasts of moulded plastic, **three times larger** than her own » (je souligne). Hyper-sexualisé, dans des grimaces érotisantes (« pseudo-erotic snarls »), le corps n'est plus qu'un support pour message publicitaire, ce que souligne de façon intéressante l'expression

« advertising messages printed across her navel », qui oppose la visée purement commerciale des messages à l'intimité de la zone corporelle évoquée. Cette hyper-sexualisation de la jeune femme est d'autant plus malsaine que celle-ci repoussait, dans la vie réelle, toutes les avances masculines de façon presque malade : « 'Elena Cone never allows a man to lay a *finger*,' she [Elena] yelled, revealing her ability to think of herself as a third person, 'not a goddamn fingernail. I know what I'm worth, darling, I know how the mystery dies the moment they put their willies in' » (*TSV*, 306). A la lecture de cet extrait, il est frappant de constater qu'Elena semble quasiment schizophrène, ce qu'illustrent, d'une part, l'emploi de la troisième personne pour parler d'elle-même ainsi que son extrême agitation (« she yelled », « goddamn ») et, d'autre part, le décalage dérangeant entre les images hyper-sexualisées d'Elena et sa mentalité presque puérile, qui transparait dans sa description de l'acte sexuel avec l'expression « the moment they put their willies in ». Cet écart entre la réalité et l'image créée devient dès lors, pour Salman Rushdie, la mythologie du monde moderne, comme en témoigne l'énoncé suivant : « Mythological Elena, the cover girl, wrapped in couture plastics, had been sure of her immortality » (*TSV*, 306). Elena, que sa sœur imagine vouée à un enfer permanent (« a soul in torment », « Elena's personal hell », « trapped forever in those fashion spreads »), n'est de fait pas sans évoquer une sorte de figure mythologique moderne, condamnée à hanter contre son gré les pages de magazine, telle Sisyphe poussant inlassablement son rocher ou Prométhée se laissant dévorer un foie qui repousse chaque nuit. Les contours du corps, dans *The Satanic Verses*, s'ils sont malléables, sont de fait en permanence soumis à au moins deux menaces, celle d'être gagnés par l'informe et de perdre toute identité, ou à l'inverse d'être figés dans une image « mythologique » impossible à détrôner. Cette référence mythologique est d'autant plus intéressante qu'elle est éminemment liée à la question de la métamorphose, figure primordiale du corps dans *The Satanic Verses*.

B. UN CORPS EN MOUVEMENT : LE MOTIF DE LA TRANSFORMATION

Si le corps est en mouvement dans *The Satanic Verses*, c'est avant tout parce que le motif de la transformation participe profondément à la dynamique du texte. Qu'il s'agisse d'une métamorphose dans le plus pur sens du terme ou que la transformation ne soit à l'inverse que métaphorique, comme dans le cas du déguisement, la thématique de la métamorphose est inscrite en filigrane dans l'ensemble du texte. Ce thème revêt une importance particulière puisque, comme Hassan Ben Deggoun l'a montré, la métamorphose est un motif récurrent des fictions rushdiennes :

Il y a en fait au moins un personnage qui se métamorphose dans chacun des romans de Rushdie. Saleem Sinai se transforme en une créature monstrueuse à cause de la tyrannie de l'histoire, puis en « mandog » ou chien courant, au service de l'armée pakistanaise traquant les opposants politiques au régime. La métamorphose de Sufyia Zinobia en un fauve dans *Shame* est la conséquence de sa souffrance du poids de la honte d'être née fille et non garçon au sein d'une société pakistanaise patriarcale et enfin Haroun se transmute dans *Haroun and the Sea of Stories* sous l'effet de la pollution de la mer des histoires, en araignée en voulant escalader la tour où sa bien-aimée fut prisonnière.¹⁷⁴

Cette énumération souligne bien la persistance du motif de la transformation dans l'écriture de Salman Rushdie. Si Saleem Sinai subit la transformation que lui impose l'histoire tandis que Sufya Zinobia se transforme sous le poids psychologique de sa propre honte, la métamorphose, dans *The Satanic Verses*, semble d'autant plus significative qu'elle est constamment associée au thème de la migration. Les différents niveaux de transformation, du costume au monstre, deviennent ainsi le reflet des modifications subies par l'identité au cours de la migration, comme l'a souligné Joel Kuortti :

Migrants go through a **process of transformation which is both real and metaphorical**. The migrant experiences the transforming hybridity in his/her actual life, and migrancy also serves as a metaphor for the human condition of always being in such a process whether one accepts it or not¹⁷⁵.

Joel Kuortti insiste ici sur le lien consubstantiel qui unirait migration et transformation, la migration donnant inévitablement une nouvelle identité, hybride, à l'individu. Plus profondément, la migration est décrite, dans le roman, comme une métaphore applicable à

¹⁷⁴ Ben-Deggoun, Hassan. *op. cit.*, 31.

¹⁷⁵ Kuortti, Joel. *op. cit.*, 132. Je souligne.

l'humanité tout entière, celle-ci symbolisant le changement incessant auquel sont soumis les êtres humains. La transformation est ainsi également un moyen, pour Salman Rushdie, de souligner les changements identitaires que subissent ses personnages, que l'on pense à la métamorphose en bouc de Saladin Chamcha au contact du regard anglais ou aux masques divins que Gibreel Farishta portent dans ses films théologiques. Reflet d'une identité fluide et variable, le corps se fait dès lors mouvement perpétuel, jusqu'à gagner la ville même de Londres. Nous montrerons de ce fait ici comment le corps, dans un second temps, devient une figure chimérique au sein du roman, dans des images d'assemblage extrêmement surprenantes qui proposent un corps profondément hybride, terme défini de la façon suivante par Stéphanie Ravillon :

The term 'hybridity' is itself a hybrid: it can be derived both from the Latin *hybrida* 'of mixed blood' and from the Greek *ubris* 'excess'. It implicitly refers to the coming together of unrelated and often contradictory elements, and carries within itself the seeds of an art, which is usually, and rightly, said to be an art of excess. It designates the transformation that comes of new and unexpected combinations.¹⁷⁶

Il s'agira ainsi, dans cette partie, d'étudier comment Salman Rushdie, en plaçant le mouvement au cœur des représentations corporelles de ses personnages, crée de nombreuses formes hybrides, proposant ainsi au lecteur des personnages chimériques, dont les transformations, tantôt réelles, tantôt métaphoriques, sont lourdes de significations. L'excès évoqué par la définition de Stéphanie Ravillon semble dès lors une notion intéressante pour interroger ce mouvement perpétuel : le mouvement, si présent dans le texte, ne devient-il pas déstabilisant ? Par ailleurs, nous montrerons que si Salman Rushdie semble profondément célébrer cette hybridité corporelle, qui se reflète dans les unions charnelles des couples mixtes du roman, l'hybride, dans le roman, reste voué à la stérilité.

a. Incarnations télévisuelles : les costumes de Gibreel et Saladin

1. Incarner le panthéon indien : les métamorphoses de Gibreel

Le motif de la transformation s'inscrit d'abord, dans *The Satanic Verses*, dans les multiples déguisements adoptés par Gibreel et Saladin au cours du récit. En effet, les deux personnages principaux du roman, de façon significative, sont tous deux acteurs et ont adopté, dans la vie courante, leurs noms de scène. Les identités des deux protagonistes, semblent, de

¹⁷⁶ Ravillon, Stéphanie. « An Introduction to Salman Rushdie's Hybrid Aesthetic: *The Satanic Verses* ». *Towards a Transcultural Future: Literature and Society in a 'Post'-Colonial World*. New York, NY: Rodopi, 2005. 364.

ce fait, presque phagocytées par leur identité scénique, comme si celle-ci était la seule qui soit digne d'intérêt, ce que souligne l'analyse de Joel Kuortti sur les pseudonymes choisis par Gibreel et Saladin:

Gibreel – born Ismail Najbuddin – is an actor in Bollywood movies [...]. He had taken the stage name *farishta*, 'angel', modelled on the appellation used for him by his mother. [...]. Saladin Chamcha, too, is an actor. Born Salahuddin Chamchawala [...], Saladin struggles like Gibreel with identity and shortens his stage name in order to assimilate to England.¹⁷⁷

Par le choix de ces deux pseudonymes, Gibreel et Saladin revendiquent ainsi une nouvelle identité, qu'il s'agisse de l'origine angélique de Gibreel ou au contraire d'une origine plus « discrète » (car moins indienne dans un contexte anglais) dans le cas de Saladin. Par ailleurs, le nom de scène de Saladin est aussi banal et péjoratif – Chamcha signifiant « cuillère » en urdu mais aussi « béni-oui-oui »¹⁷⁸ – que celui de Gibreel est majestueux, ce qui se reflète dans les rôles interprétés par les deux personnages : « While Gibreel plays celestial roles Saladin plays earthly ones, successfully impersonating carpets, [and] baked beans »¹⁷⁹. Ces deux personnages sont, on le voit ici, constamment amenés à endosser de nouveaux rôles et à se transformer physiquement, une transformation que nous qualifierons de métaphorique, ou encore de symbolique, car elle n'est qu'artificielle et ne constitue pas un véritable changement de catégorie ontologique pour les personnages (tous deux restent des hommes déguisés). Les costumes portés par Gibreel et Saladin n'en constituent pas moins un véritable changement dans le physique des personnages, comme l'illustre cet extrait dans lequel Gibreel se voit attribuer son premier rôle, au prix d'un certain effort vestimentaire :

When D. W. Rama scheduled a production based on the story of Ganesh, none of the leading box-office names of the time were willing to spend an entire movie concealed inside an elephant's head. Gibreel jumped at the chance. That was his first hit, *Ganpati Baba*, and suddenly he was a superstar, but only with the trunk and ears on. (TSV, 24)

Dans ce passage, l'aspect burlesque de l'apparence de Gibreel, mi-homme, mi-éléphant, souligne la dimension comique de ses débuts cinématographiques, ce que renforce l'ironie présente dans l'expression « suddenly he was a superstar, but only with the trunk and ears on ». En effet, sa célébrité semble presque insensée celle-ci étant liée, non pas au physique même du personnage, comme c'est généralement le cas, mais bien au fait que Gibreel porte le

¹⁷⁷ Kuortti, Joel. *op. cit.*, 126-7.

¹⁷⁸ « The Urdu word *chamcha* is a spoon and colloquially also 'a yes-man, a sycophant' ». *Ibid.*, 127.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 127.

masque de la divinité à tête d'éléphant Ganesh. Gibreel devient ainsi la première célébrité à être adulée non pour son apparence mais au contraire pour son visage grotesquement masqué, ce qui est aussi ironique pour le personnage que comique pour le lecteur. Après cette première métamorphose symbolique, Gibreel semble condamné à rester un être mi-animal mi-humain, ce dont témoigne le nouveau costume du personnage :

After six movies playing the elephant-headed god he was permitted to remove the thick, pendulous grey mask and put on, instead, a long, hairy tail, in order to play Hanuman the monkey king [...]. This series proved so popular that monkey-tails became de rigueur for the city's young bucks. (TSV, 24)

C'est ensuite d'une queue de singe longue et poilue que Gibreel se voit affublé dans le but d'incarner le roi singe Hanuman. Dans un mouvement carnavalesque, le costume qui devait ridiculiser Gibreel devient la source de sa célébrité auprès des foules, la queue de singe devenant même, par contagion, un « must-have » pour la jeunesse masculine de la ville (« the city's young bucks »). Gibreel semble ainsi s'inscrire, grâce au masque, comme une figure profondément carnavalesque dans le roman. Salman Rushdie a lui-même souligné, dans son essai *The Jaguar Smile*, le caractère profondément métamorphique du masque, qui renouvelle l'identité du personnage : « the true purpose of masks, as any actor will tell you, is not concealment, but **transformation**. A culture of masks is one that understands a good deal about the process of metamorphosis »¹⁸⁰. Loin d'être perçu comme une dissimulation douloureuse, le masque est ici au contraire ce qui permet à Gibreel de se métamorphoser et d'incarner des figures qui le rapprochent du divin. En effet, l'acteur connaît non seulement un succès certain auprès des femmes¹⁸¹, mais est également élevé au rang de véritable divinité par ses fans:

It was part of the magic of his [Gibreel's] persona that he succeeded in crossing religious boundaries without giving offence. Blue-skinned as Krishna he danced, flute in hand, amongst the beautiful gopis and their udder-heavy cows; with upturned palms, serene, he meditated (as Gautama) upon humanity's suffering beneath a studio-rickety bodhi-tree. [...]. For over a decade and a half he had represented, to hundreds of millions of believers [...] the most acceptable, and instantly recognizable, face of the Supreme.

¹⁸⁰ Rushdie, Salman. *The Jaguar Smile: A Nicaraguan Journey*. New York : Penguin, 1987. 26. Cité dans Al-Azm, Sadik. *op. cit.*, 288. Je souligne.

¹⁸¹ « Even before he [Gibreel] replaced false head with fake tail he had become irresistibly attractive to women. The seductions of his fame had grown so great that several of these young ladies asked him if he would keep the Ganesh-mask on while they made love » (TSV, 25).

For many of his fans, the boundary separating the performer and his roles had long ago ceased to exist. (*TSV*, 16-7)

Cet extrait insiste sur l'aspect protéiforme du corps de Gibreel, véritable « caméléon religieux », capable d'adopter toutes sortes de costumes et de postures pour incarner son rôle de divinité, comme le soulignent les expressions « blue-skinned », « flute in hands » et « upturned palms ». Le corps de Gibreel qui incarne tour à tour une divinité hindoue, Krishna¹⁸², et une figure spirituelle du bouddhisme, à savoir Gautama mieux connu sous le nom de Bouddha¹⁸³, est ainsi au cœur de cette hybridité religieuse. Avec son humour et son irrévérence habituels, Salman Rushdie fait du visage de Gibreel le visage de « l'être Suprême » pour des millions de croyants (« hundreds of millions of believers »), dont la particularité est qu'ils ne sont pas tous de la même confession.

Si la transformation semble aussi aisée pour le personnage de Gibreel, cela s'explique par la fascination que le motif de la métamorphose a toujours exercé sur ce dernier ainsi que par sa passion précoce pour les mythes grecs, comme le rappelle la citation suivante : « To get his mind off the subject of love and desire, he [Gibreel] studied, becoming an omnivorous autodidact, devouring the metamorphic myths of Greece and Rome, the avatars of Jupiters, the boy who became a flower, the spider-woman, Circe, everything » (*TSV*, 24). Cette citation place d'emblée la passion de Gibreel sur le plan de l'assimilation, ce qu'illustrent les termes « omnivorous » et « devouring » qui dépeignent un Gibreel littéralement nourri par la lecture des mythes. Les transformations cinématographiques de Gibreel ne sont ainsi que l'écho de cette passion dévorante pour la mythologie. Ce personnage incarne de ce fait une vision moderne, non seulement de la notion de métamorphose, mais aussi de la réincarnation, celui-ci renaissant sous une forme nouvelle à chaque nouveau rôle. Gibreel apparaît ainsi comme une figure profondément protéiforme, dotée de multiples masques qui lui permettent une renaissance permanente. Il est ainsi intéressant de souligner comment la tête d'éléphant factice de Gibreel fait écho à l'analyse du masque par Mikhaïl Bakhtine :

¹⁸² « Krishna is the eighth avatar of Vishnu. Reincarnation is basic to Hinduism, both for gods and humans, as well as other living beings ». Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

¹⁸³ « *Gautama*: The historical name of the figure known as the Buddha. Protected by his parents from knowledge of death, aging and disease, he was shocked to discover at the age of seven that suffering existed and at twenty-nine left his home to find a way to deal with this knowledge ». Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

The mask is connected with the joy of change and reincarnation, with [...] the merry negation of uniformity and similarity. [...]. The mask is related to transition, metamorphoses, the violation of natural boundaries, to mockery and familiar nicknames. It contains the playful element of life.¹⁸⁴

Personnage profondément carnavalesque qui transgresse constamment les frontières entre les différentes religions, Gibreel est doté d'un élan vital contagieux, ce qu'illustre la vie sexuelle effrénée du personnage¹⁸⁵. Son caractère espiègle et séducteur est également perceptible par sa propension à la dissimulation, comme l'illustre la phrase suivante : « Not only did he [Gibreel] become a philanderer of the worst type, but he also learned the arts of dissimulation, because a man who plays gods must be above reproach » (*TSV*, 25). La dissimulation, de fait, est inscrite au cœur même de l'expression « to play gods » dont le sens est double : elle fait d'une part référence au fait que Gibreel interprète des figures divines dans ses films, mais « to play someone » signifie également « duper ». De fait, cette inclination du personnage à la tromperie, symbolisée par le masque qu'il porte, le rapproche également de la figure littéraire du fripon – ou trickster – qui se caractérise notamment par son ambivalence, d'après la définition de Mircea Eliade : « il [le trickster] s'avère un Etre difficile à définir, à la fois intelligent et stupide, proche des dieux par sa 'primordialité', et ses pouvoirs, mais plus voisin des hommes par sa faim gloutonne, sa sexualité exorbitante, son amoralisme »¹⁸⁶. Le corps protéiforme de Gibreel traduit ainsi le caractère profondément carnavalesque et transgressif de ce personnage, qui s'affranchit des normes grâce à ses masques. Par ailleurs, la description de Gibreel en homme doté d'une tête d'éléphant n'est pas sans rappeler le portrait d'une autre créature mythologique, à savoir la manticore, évoquée à plusieurs reprises dans le roman. Celle-ci se caractérise également par un corps profondément hybride, comme l'illustre la citation suivante : « It [the manticore] had an entirely human body, but its head was that of a ferocious tiger, with three rows of teeth »¹⁸⁷ (*TSV*, 167). Personnage caméléon, la transformation cinématographique de Gibreel fait ainsi écho, dans le roman, à la figure mythologique de la manticore, et Gibreel participe ainsi, à sa façon, au

¹⁸⁴ Bakhtin, Mikhaïl. *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington (Ind.): Indiana University Press, 1984. 39-40. Cité dans Mahoney, Blair. *op. cit.*, 185.

¹⁸⁵ « He [Gibreel] had so many sexual partners that it was not uncommon for him to forget their names even before they had left his room. [...]. The avalanche of sex in which Gibreel Farishta was trapped managed to bury his greatest talent [...], that is, for loving genuinely » (*TSV*, 25).

¹⁸⁶ Eliade, Mircea. *La Nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions*. Paris : Gallimard, 1972. 304.

¹⁸⁷ Pour une autre description de la manticore, dans un registre différent : « The manticore has blue eyes and a mannish face and its voice is half-trumpet and half-flute. It is as fast as the wind, its nails are corkscrew talons and its tails hurls poisoned quills. It loves to feed on human flesh » (*TSV*, 117).

« bestiaire » hybride que confectionne Salman Rushdie tout au long de son roman. Sorte de collage d'éléments divers, le corps, dans *The Satanic Verses*, est de ce fait profondément hybride, ce qui permet à Gibreel d'incarner la personnalité qu'il souhaite. Ainsi pris dans un mouvement constant et dans un tourbillon d'images hybrides, le corps des personnages semble impossible à figer, notamment par le biais d'un médium aussi inattendu que banal : la télévision.

2. « *Shedding bodies to put on voices* » : Saladin, Mimi et *The Aliens Show*

Si la transformation, dans le cas du personnage de Gibreel, était déjà liée à un univers visuel spécifique, à savoir le cinéma, il semble que Salman Rushdie pousse celle-ci à l'extrême dans le milieu télévisuel auquel appartiennent Saladin Chamcha et Mimi Mamoulian. La télévision apparaît en effet, dans *The Satanic Verses*, comme un lieu profondément hybride, dans lequel se bousculent des créatures toutes plus étranges les unes que les autres, à l'image de ce passage dans lequel Saladin est prostré devant son téléviseur :

It seemed to him [Saladin], as he idled across the channels, that the box was full of freaks: there were mutants - "Mutts" - on *Dr. Who*, bizarre creatures who appeared to have been crossbred with different types of industrial machinery: forage harvesters, grabbers, donkeys, jackhammers, saws, [...] ; children's television appeared to be exclusively populated by humanoid robots and creatures with metamorphic bodies, while the adult programmes offered a continual parade of the misshapen human by-products of the newest notions in modern medicine. (TSV, 405)

Dans cet extrait, Salman Rushdie souligne à quel point l'espace télévisuel est peuplé d'êtres fantastiques profondément hybrides, ce dont témoignent les termes « bizarre creatures », « mutants », « crossbred », « humanoid robots », qui insistent sur l'idée d'une forme plus ou moins humaine, fruit d'unions étranges, souvent mécaniques (« crossbred with industrial machinery », « robots »). Ici encore, la notion de métamorphose est omniprésente, comme l'évoque l'expression « metamorphic bodies », ce qui renforce cette idée que le corps, dans *The Satanic Verses*, est un corps en mouvement constant, dont le processus d'hybridation fascine les grands (« adult programmes ») comme les petits (« children's television »). Il est par ailleurs intéressant de constater que Salman Rushdie établit un lien, d'une part, entre les mutants fantastiques qu'il est possible de voir dans des dessins animés pour enfant ou encore dans de séries telles que *Dr Who*, et, d'autre part, les difformités physiques bien réelles (« the misshapen human products ») largement exhibées (« a continual

parade) dans des émissions soi-disant pour adultes. Salman Rushdie semble ainsi décrire la télévision comme une sorte de processus cathartique pour l'ensemble des téléspectateurs qui sont confrontés à l'anormalité de ceux que Saladin qualifie de « freaks ». A ces mutants en tout genre s'ajoutent tritons, loups-garous ou encore centaures, dans un étrange défilé tératologique télévisuel¹⁸⁸. Saladin et Mimi, interprètes stars du cartoon pour enfants *The Aliens Show*, n'échappent pas à cette catégorie. Là où la transformation de Gibreel se limitait à l'ajout d'un attribut particulier pour ressembler à la divinité évoquée, celle de Saladin et Mimi semble, au contraire, sans fin et touche aussi bien l'apparence des personnages que leurs voix, comme l'illustre ce passage :

The stars of the show, its Kermit and Miss Piggy, were the very fashionable, slinkily attired, stunningly hairstyled duo, Maxim and Mamma Alien [...]. They were played by Saladin Chamcha and Mimi Mamoulian, and they changed their voices along with their clothes, to say nothing of their hair, which could go from purple to vermilion between shots, which could stand diagonally three feet up from their heads or vanish altogether; or their features and limbs, because they were capable of changing all of them, switching legs, arms, noses, ears, eyes, and every switch conjured up a different accent from their legendary, protean gullets. (*TSV*, 62)

Dans ce passage se forme le reflet d'un corps complètement flexible, en transformation continue, dans lequel plus rien n'est fixe. Le corps devient ainsi le lieu d'une recreation permanente au cours de laquelle chaque partie est interchangeable grâce à de multiples ajouts : des perruques qui viennent remplacer les cheveux dans d'exubérantes coiffures (« their hair, [...] from purple to vermilion between shots, which could stand diagonally three feet up from their heads»), aux costumes (« they changed [...] their clothes ») qui recouvrent les nombreuses prothèses artificielles (« they were capable of changing all of them, switching legs, arms, noses, ears, eyes »), rien ne semble subsister du physique originel des deux protagonistes. La capacité de Saladin et de Mimi à moduler leurs voix à l'infini, Saladin étant même surnommé « The Man of a Thousand Voices » (*TSV*, 443), renforce cette idée. Ainsi, à chaque changement physique correspond une nouvelle voix, ce que soulignent dans le texte les expressions « they changed their voices » ainsi que « every switch conjured up a different accent from their legendary, protean gullets ». L'adjectif « protean » est ici particulièrement intéressant puisqu'il constitue une nouvelle référence à la notion de métamorphose,

¹⁸⁸ « A hospital in Guyana had apparently preserved the body of a fully formed merman, complete with gills and scales. Lycanthropy was on the increase in the Scottish Highlands. The genetic possibility of centaurs was being seriously discussed » (*TSV*, 405).

l'étymologie du terme se référant à la figure mythologique de Protée, une figure du panthéon grec capable de changer d'apparence à volonté¹⁸⁹. Les corps interchangeable de Saladin et Mimi s'inscrivent ainsi également sous le signe de la métamorphose et rejoignent cette idée d'un corps en perpétuelle mutation. Dans le cas de Saladin et Mimi, la mutation est telle, les images si modifiées, qu'elles semblent priver les personnages de leur réalité, comme le montre l'exemple suivant :

What made the show a hit was its use of the latest computer-generated imagery. The backgrounds were all simulated: spaceship, other-world landscapes, intergalactic game-show studios; and the actors, too, were processed through machines, obliged to spend four hours every day being buried under the latest in prosthetic make-up which – once the videocomputers had gone to work – made them look just like simulations, too. (*TSV*, 62-3)

Ce passage est particulièrement significatif car il pose la question du passage d'un corps réel vers un corps virtuel, entièrement recréé par une technologie de pointe, comme le souligne la double répétition du superlatif «the latest » dans les énoncés « the latest computer-generated imagery » et « the latest in prosthetic make-up ». Cette « virtualisation » du corps est présentée par l'auteur comme extrêmement contraignante, ce que montre l'emploi des participes passés « obliged » et « buried under », le second terme étant particulièrement péjoratif. La transformation apparaît clairement dans ce passage comme une perte d'authenticité, qui a pour résultat qu'il devient impossible de distinguer le réel du virtuel. L'écho formé par l'adjectif « simulated », qui désigne les décors entièrement artificiels du feuilleton, et le nom « simulations », qui réfère cette fois à Saladin et Mimi après que ceux-ci ont été retouchés par ordinateur, renforce cette idée que le vrai n'est plus distinguable du faux. La transformation semble ainsi marquer la naissance d'un nouvel hybride, mi-réel mi-virtuel, dont il est dorénavant impossible de distinguer la part de réalité. Comme Gibreel et sa tête d'éléphant, Saladin et Mimi deviennent célèbres sans que leurs vrais visages ne soient connus. Salman Rushdie met ainsi à nouveau l'accent sur cette notoriété paradoxale, à travers une métaphore remarquable, celle des « dark stars »:

Saladin and Mimi were legends of a sort, but crippled legends, dark stars.
The gravitational field of their abilities draw work towards them, but they
remained invisible, shedding bodies to put on voices. On the radio, Mimi

¹⁸⁹ Voir la définition du *Concise Oxford English Dictionary*: « Protean: adj. tending or able to change or adapt; variable or versatile. Origin: from the minor Greek sea god *Proteus* who was able to change shape at will ». Soanes, Catherine et Angus Stevenson, ed. *op. cit.*, 1153-4.

could become the Botticelli Venus, she could be Olympia, Monroe, any damn woman she pleased. She didn't give a damn about the way she looked; she had become her voice. (TSV, 61)

Dans cet extrait, la métaphore filée des étoiles, présente dans les expressions « dark stars », « gravitational field », « draw [...] towards them », est une image particulièrement significative, notamment grâce à la polysémie du terme « dark stars », grâce auquel Salman Rushdie propose un jeu de mots très élaboré pour décrire le statut de ces deux personnages. En effet, le terme réfère d'une part au phénomène spatial qu'elle constitue, défini de la façon suivante par Paul Brians : « collapsed stars which emit no light, but have enormous gravitational fields. The largest become black holes »¹⁹⁰. Ces étoiles qui ne brillent pas (« which emit no light ») constituent ainsi une image particulièrement frappante pour dépeindre la célébrité sans visage, et sans éclat, des deux protagonistes, qui sont condamnés à une certaine invisibilité (« they remained invisible »). L'expression « dark stars » fait également référence, de façon moins scientifique, au fait que Saladin et Mimi sont, littéralement, des stars de l'ombre, dont la popularité n'est plus à faire mais qui ne seront jamais sous le feu des projecteurs, en partie, dans le cas de Saladin, à cause de la couleur de sa peau, trop foncée pour la télévision britannique¹⁹¹. Les changements d'identité des deux protagonistes, grâce à leurs modulations vocales, les conduisent de fait à une certaine désincarnation, ce qu'illustre l'expression « shedding bodies to put on voices », dans laquelle le corps, fait de chair et de sang, et qui était déjà décrit comme « crippled », devient une enveloppe inutile, tandis que la voix, principe immatériel s'il en faut, devient un costume (« to put on ») que Saladin et Mimi enfilent à volonté. Par ailleurs, cet extrait insiste à nouveau sur le caractère protéiforme des personnages, et plus particulièrement ici sur le cas de Mimi capable d'incarner, par sa voix, n'importe quelle femme. Les références à diverses figures féminines célèbres (« the Botticelli Venus », « Olympia », « Monroe ») offre un mélange culturel extrêmement éclectique, ce qui achève de faire d'elle une figure profondément hybride et vocalement métamorphique. Comme l'analyse Paul Brians, ces références culturelles représentent toutes une certaine image d'un corps féminin sensuel, qu'il s'agisse de la Vénus de Botticelli, qui dépeint une femme nue aux proportions idéalisées, ou de l'*Olympia*

¹⁹⁰ Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

¹⁹¹ Comme l'exprime Zeeny à Saladin : « 'To please whom?' she [Zeeny] wanted to know. 'Besides, even now **they only let you on the air after they cover your face** with rubber and give you a red wig. Big deal deluxe, say I' » (TSV, 63). Je souligne.

de Manet, qui met également en scène une femme nue et souligne l'évolution de l'idéal du corps féminin¹⁹². Salman Rushdie effectue ensuite un glissement vers une référence beaucoup plus moderne et connue de tous en mentionnant Marilyn Monroe, incarnation la plus récente de cette femme idéale. Là où Gibreel était un caméléon religieux, capable d'incarner n'importe quelle divinité, Mimi Mamoulian apparaît comme un caméléon vocal, ayant le pouvoir de donner vie (et voix) à n'importe quelle figure féminine. Le don extraordinaire de Saladin, celui-ci étant par exemple capable de jouer les trente-sept rôles d'une pièce radiophonique sans être démasqué¹⁹³, semble néanmoins tourner à l'absurde, lorsqu'il met sa voix au service d'une multitude d'objets, comme dans l'extrait suivant :

If you wanted to know how your ketchup bottle should talk in its television commercial, if you were unsure as to the ideal voice for your packet of garlic-flavoured crisps, he [Saladin] was your very man. He made carpets speak in warehouse advertisements, he did celebrity impersonations, baked beans, frozen peas. (*TSV*, 60)

Dans ce passage, le don hors-du-commun de Saladin semble complètement vulgarisé par le fait que celui-ci est prêt à prêter sa voix aux objets les plus ordinaires du quotidien, qu'il s'agisse d'une bouteille de ketchup ou d'un paquet de chips. Le récit lui-même se fait presque vendeur, publicitaire, devenant une réclame pour les talents commerciaux de Saladin, en créant d'une part un interlocuteur fictif représenté par un « you » impersonnel, puis en posant un certain nombre de problèmes (« if you wanted to know how », « if you were unsure ») pour mieux désigner, avec emphase, Saladin comme la solution (« he was your **very** man »). Capable de se métamorphoser symboliquement à l'infini grâce à sa voix, Saladin finit ironiquement par incarner l'insignifiant sous toutes ses formes, du paquet de chips aux petits pois surgelés. Là où la métamorphose mythologique avait un caractère grandiose, les aptitudes métamorphiques de Saladin et Mimi deviennent une simple compétence, un choix terre-à-terre que le personnage de Mimi assume pleinement¹⁹⁴. Dans le cas de Saladin, ce travestissement permanent ne semble être qu'une façon de gagner l'affection de son pays d'adoption, comme l'illustre la citation suivante :

¹⁹² Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

¹⁹³ « Once, in a radio play for thirty-seven voices, he [Saladin] interpreted every single part under a variety of pseudonyms and nobody ever worked it out » (*TSV*, 60).

¹⁹⁴ « When I become the voice of a bottle of bubble bath, I am entering Flatland knowingly, understanding what I'm doing and why. Viz., I am earning cash » (*TSV*, 261).

The actor's life offers, on a daily basis, the simulacrum of love; a mask can be satisfied, or at least consoled, by the echo of what it seeks. The desperation there was in him, Jumpy recognized, he'd do anything, put on any damnfool costume, change into any shape, if it earned him a loving word. (TSV, 174)

Les capacités métamorphiques de Saladin deviennent ainsi le symbole de son besoin insatiable d'être aimé et accepté au sein de la société britannique. Salman Rushdie décrit ainsi clairement son personnage comme une sorte de bouffon (« he'd [...] put on any damnfool costume »), un clown triste prêt à tout pour amuser la galerie, quitte à se travestir entièrement, comme l'évoquent les expressions « a mask » ainsi que « he'd [...] change into any shape ». Là où le masque soulignait le caractère carnavalesque de Gibreel et son potentiel transgressif, le masque, pour Saladin, devient le symbole de son mimétisme asphyxiant. La métamorphose n'est, dès lors, plus que travestissement dans une quête d'affection (« if it earned him a loving word ») inassouvissable. L'attention que reçoit Saladin est aussi feinte que son attitude, ce dont témoignent l'expression « the simulacrum of love » ainsi que la métaphore de l'écho (« the echo of what it seeks ») qui renvoie également à l'idée d'une vague imitation. Néanmoins, il semble qu'à trop vouloir se métamorphoser pour plaire, le corps de Saladin se raidisse peu à peu et il devient de moins en évident, pour celui-ci, de retrouver sa cohérence originelle. Sous le poids de la colère, la métamorphose se fait malédiction et le mutant, figure hybride et métamorphique, devient, dès lors, un simple monstre.

b. Quand le corps « sort de ses gonds » : le corps incontrôlable

1. Sclérose et métamorphose : la naissance d'un monstre

A l'inverse des transformations volontaires de Gibreel et Saladin lorsque ceux-ci revêtaient leurs costumes distinctifs, la métamorphose est également, dans *The Satanic Verses*, un processus profondément subi par le personnage. Le corps est dès lors pris dans un mouvement forcé, que rien ne semble pouvoir arrêter, comme le souligne, tout au long du roman, la transformation progressive de Saladin en bouc. A la lecture de *The Satanic Verses*, il est essentiel de distinguer la figure du mutant de celle du monstre. En effet, dans le roman, le mutant est associé, comme nous l'avons souligné, à une dimension positive car il constitue une métaphore de l'hybridité nouvelle du migrant. Loin de l'image inquiétante véhiculée par la science-fiction, le mutant est de fait présenté dans le récit comme une forme humanoïde,

qui suscite même la compassion du lecteur¹⁹⁵. La figure du monstre, à l'inverse, conserve la dimension extrêmement négative qui lui est traditionnellement associée. Cette distinction, de fait, est primordiale dans le cas du personnage de Saladin Chamcha qui, s'il se transforme en bouc satanique pendant la majeure partie du roman, est toujours présenté par l'auteur comme un mutant (« mutant Saladin », *TSV*, 294). Cependant Saladin, contrairement à son compatriote et collègue acteur Gibreel, est d'emblée présenté, dans le roman, comme un personnage pour qui la métamorphose est de plus en plus difficile :

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

Si l'identité, dans ce passage, est presque matérielle, ce que souligne l'expression oxymorique « each self he tried on », c'est une autre métaphore corporelle qui vient traduire la difficulté que Saladin commence à ressentir lors des transformations incessantes où une personnalité en remplace une autre (one Saladin by another »). En effet, l'adjectif « painful » ainsi que l'expression « the arteries of the possible had begun to harden » rendent palpables la difficulté croissante de Saladin à se transformer, dans une image de sclérose tout à fait fascinante¹⁹⁶. Il semble dès lors intéressant d'envisager la transformation finale de Saladin en monstre comme le résultat de la sclérose engendrée par la haine de Saladin pour Gibreel, son comparse angélique. Bouc ridicule à l'origine, Saladin se rapproche de plus en plus, à mesure que le récit avance, d'une figure monstrueuse, comme l'illustre cette description dans laquelle le protagoniste s'éloigne de plus en plus d'une figure humaine :

Chamcha had grown to a height of over eight feet, and from his nostrils there emerged smoke of two different colours, yellow from the left, and from the right, black. He was no longer wearing clothes. His bodily hair had grown thick and long, his tail was swishing angrily, his eyes were a pale but luminous red, and he had succeeded in terrifying the entire temporary population of the bed and breakfast establishment to the point of incoherence. [...] Chamcha paused, looked himself over, observed the sizeable erection emerging from his loins, and shrugged.' (*TSV*, 291)

¹⁹⁵ Nous pensons par exemple au désespoir de l'homme-tigre, ancien mannequin, qui éclate en sanglots à l'idée de ne plus jamais trouver de travail : « 'for some years now I have been a highly paid male model, based in Bombay, wearing a wide range of suitings and shirtings also. But who will employ me now?' he burst into sudden and unexpected tears » (*TSV*, 168).

¹⁹⁶ « Sclerosis: abnormal hardening of body tissue. [...] Origin ME: from greek *sklerosis*, from *skleroun* 'harden'. Soanes, Catherine et Angus Stevenson, ed. *op. cit.*, 1288.

Symbole de son glissement vers le monstrueux, Saladin ne porte plus de vêtements (« he was no longer wearing clothes ») et semble indifférent aux aspects les plus spectaculaires de cette nouvelle croissance (« Chamcha paused, looked himself over, [...] and shrugged »). Cette description s'oppose fortement à la réaction première de Saladin à la vue de son corps métamorphosé¹⁹⁷. La fumée qui émerge des narines de Saladin ainsi que la couleur rougeoyante de ses iris sont autant de signes de la perte d'humanité du personnage qui semble de moins en moins se contrôler, ce que souligne le bruissement engendré par les mouvements intempestifs de sa queue (« his tail was swishing angrily »). Si Saladin pouvait auparavant traverser le « bed and breakfast » sans se faire remarquer¹⁹⁸, la réaction profondément terrorisée de ses voisins (« terrifying the entire temporary population [...] to the point of incoherence ») témoigne également de l'apparence véritablement monstrueuse du personnage. Néanmoins, il est révélateur que le pronom personnel « he » et ses dérivés (« his », « himself ») soient employés tout au long de la description pour faire référence à Saladin. En effet, le pronom personnel « he » désigne un animé humain et masculin, et son emploi symbolise ainsi la part d'humanité qui subsiste dans le personnage de Saladin. Ce détail est d'autant plus significatif que c'est un autre pronom qui désigne Saladin dans la scène finale de sa transformation :

The creature on the sleeping-bags opened its eyes; smoke began to issue from its pores. The face on every one of the waxwork dummies was the same now, Gibreel's face with its widow's peak and its long thin saturnine good looks. The creature bared its teeth and let out a long, foul breath, and the waxworks dissolved into puddles and empty clothes, all of them, every one. The creature lay back, satisfied. And fixed its mind upon its foe. (TSV, 294)

Dans ce passage, Saladin, devenu « the creature », est désigné de multiples fois (« its eyes », « its pores », « its teeth », « its mind » et « its foe ») par le pronom personnel possessif « its » dont l'emploi est justifié par le fait qu'il ne désigne plus Saladin Chamcha, en tant qu'animé humain masculin, mais bien le syntagme nominal *the creature*, référent non-humain qui, pour ainsi dire, enclenche grammaticalement le passage au pronom neutre. De plus,

¹⁹⁷ « When they pulled his pyjamas down in the windowless police van and he saw the thick, tightly curled dark hair covering his thighs, Saladin Chamcha broke down for the second time that night; this time, however, he began to giggle hysterically, infected, perhaps, by the continuing hilarity of his captors. [...] Saladin was also taken aback by the sight of his phallus, greatly enlarged and embarrassingly erect, an organ that he had the greatest difficulty in acknowledging as his own » (TSV, 157).

¹⁹⁸ « Chamcha, disguised in turban and the rest of his ill-fitting drag, hung on a telephone in a passageway while the eyes of impermanent women and children gleamed through barely opened doors » (TSV, 265).

l'emploi du neutre, en anglais, traduit également le point de vue de l'énonciateur sur le référent, ici the *creature*, qui est présenté comme entièrement étranger par l'énonciateur. L'emploi du pronom neutre « it » inscrit ainsi dans le texte la métamorphose monstrueuse de Saladin. On peut noter par ailleurs que la description met l'accent sur des détails qui rapprochent la créature d'une sorte de dragon, ce dont témoigne la fumée qui émane de son corps (« smoke began to issue from its pores »), la référence à ses dents menaçantes et à son souffle putride (« a long, foul breath »). Le mutant devenant monstre, il est intéressant de remarquer que la narration se fait étrangement descriptive, étrangère au personnage de Saladin, le lecteur n'ayant plus accès aux pensées du protagoniste. Saladin semble dès lors avoir atteint un point de non-retour dans sa métamorphose, transformé en monstre par la force même de sa jalousie et de sa haine envers Gibreel. Cette fixité monstrueuse est cependant vite remise en cause par une nouvelle image de transformation, dans laquelle le corps devient complètement incontrôlable :

Whereupon it felt within itself the most inexplicable sensations of compression, suction, withdrawal; it was racked by terrible, squeezing pains, and emitted piercing squeals that nobody, not even Mishal who was staying with Hanif in Pinkwalla's apartment above the Club, dared to investigate. The pains mounted in intensity, and the creature thrashed and tossed around the dancefloor, wailing most piteously; until, at length, granted respite, it fell asleep. (TSV, 294)

Salman Rushdie place clairement son lecteur dans la position d'un simple témoin dans cette scène, ce qui contribue à construire une image profondément différente du personnage de Saladin. L'accumulation de détails, qu'ils soient sonores (« piercing squeals », « wailing most piteously ») ou visuels (« the creature thrashed and tossed ») renforce l'impression d'une narration externe au personnage de Saladin, devenu « the creature ». L'expression « whereupon it felt within itself » souligne ainsi l'absence d'intériorité réflexive de la bête avec l'emploi du pronom « it » et la dimension exclusivement sensorielle ici du verbe « to feel ». Dès lors la bête subit simplement cette nouvelle métamorphose d'une douleur extrême, ce dont témoignent les expressions « it was racked by terrible, squeezing pains » ainsi que « the pains mounted in intensity ». Cet aspect exclusivement sensitif de la description est également renforcé par le superlatif « the most inexplicable sensations » suivi par les termes presque génériques « compression, suction, withdrawal ». Gagné par le monstrueux, le personnage est privé de toute réflexivité et est condamné à subir sans pouvoir comprendre ce qui lui arrive. Salman Rushdie met ainsi en valeur la métamorphose totale de ce personnage

que la haine de l'autre achève de transformer en créature diabolique, le privant du pronom personnel *he* auquel son statut de mutant, d'être « semi-transformé », lui donnait droit. De façon surprenante, c'est suite à ce processus d'une douleur insoutenable, dans lequel Saladin n'est plus que créature, que Salman Rushdie choisit de redonner forme humaine à son personnage¹⁹⁹. Le corps est ainsi toujours en mouvement, mais également symbole ici d'un nouveau type de métamorphose, qui n'est pas cette fois le résultat d'un choix du personnage, comme pouvaient l'être les modifications auxquelles Saladin se prêtait pour plaire. Au contraire, la métamorphose est ici une violence faite au corps et contre laquelle le personnage est impuissant. Cette idée d'une métamorphose douloureuse apparaissait déjà dans la transformation progressive de Saladin en bouc, dans laquelle son corps semblait devenir quasi métallique :

More and more, when he was alone, he felt the slow heaviness pushing him down, until he fell out of consciousness, running down like a wind-up toy, and in those passages of stasis [...] his body would emit alarming noises, the howlings of infernal wahwah pedals, the snare-drum cracking of satanic bones. These were the periods in which, little by little, he grew. (285)

Dans ce passage, la narration prend à nouveau des accents quasi scientifiques, ce dont témoigne l'emploi du terme médical « stasis » qui décrit presque la transformation progressive de Saladin comme une sorte de maladie dans laquelle se succèdent pics et phases de stagnation. Le texte met de plus l'accent sur l'impuissance du personnage qui est condamné à endurer sa métamorphose, ce qu'illustrent les expressions « he felt the slow heaviness pushing him down », « he fell out of consciousness » ainsi que la comparaison à un jouet mécanique que l'on aurait oublié de remonter (« running down like a wind-up toy »). La métamorphose s'accomplit ainsi contre le gré du protagoniste, poupée désarticulée, dans des craquements que Salman Rushdie rapproche du rock'n'roll, une métaphore extrêmement significative, comme l'a souligné Gaurav Majumdar :

Chamcha's transformation into the Goatman is itself marked by symptoms presented as metaphors invoking rock and roll, which is, of course, overtly a

¹⁹⁹ Selon Suresht R. Bald, c'est la destruction de l'effigie de Gibreel et par là-même la description d'un certain nombre de dichotomies qui redonne à Saladin son apparence humaine : « Destruction of the 'Archangel' is necessary if the 'Devil' is to regain its human form. Destruction of binary divisions of 'black' and 'white', 'God' and 'Satan', 'superior' and 'inferior', 'self' and 'other', which depend on and feed off each other, is necessary for 'human-ness to emerge ». Bald, Suresht R. « Negotiating Identity in the Metropolis: Generational Differences in South Asian British Fiction ». *Writing Across Worlds: Literature and Migration*. Ed. Russel King, John Connel and Paul White. Londres et New York: Routledge, 1995. 79.

syncretic, « impure text » [...] The traumatized body, in its pain and rage [...] expresses itself as a combination of rock instruments.²⁰⁰

La métaphore du rock and roll traduit ainsi le processus d'hybridation auquel est soumis le corps de Saladin mais dans sa dimension la plus traumatisante. Les sons qu'émet le corps de Saladin traduisent de fait la douleur que représente la transformation, ce dont témoigne l'emploi du terme « howling », lié à l'expression d'une douleur aiguë, tandis que les os de Saladin se fissurent (« the snare-drum cracking of satanic bones »). La musicalité brute du rock and roll (« infernal wahwah pedals », « the snare-drum ») semble dès lors la seule à même de rendre les sonorités chaotiques produites par la métamorphose progressive de Saladin. Symbole d'une hybridation forcée, la métamorphose fait littéralement sortir le corps « de ses gonds » dans une transformation sur laquelle le personnage n'a aucun contrôle. Après avoir repris forme humaine, Saladin regagne le droit d'être désigné par le pronom personnel « he », mais, ultime déstabilisation, sa nature intérieure conserve une certaine ambiguïté : « He [Saladin] opened his eyes ; which still glowed pale and red » (*TSV*, 294).

2. Affranchir le corps : images de contagion dans le texte

Afin d'échapper à la transformation monstrueuse et aliénante à laquelle conduit la haine de l'autre, Salman Rushdie élabore une esthétique qui repose sur les corps grotesques de ses personnages, corps qu'il dépouille de leur dimension comique pour n'en garder que l'aspect purement transgressif. Le grotesque devient dès lors une image de débordement, comme l'illustre l'analyse d'Isabelle Ost : « le corps grotesque fait l'objet d'une évolution permanente, soit qu'il se déborde lui-même, s'amplifie et prolifère, soit qu'à l'inverse il se réduise et tende à son propre anéantissement »²⁰¹. Ainsi, si les corps grotesques des mutants étaient le lieu de leur humiliation, Salman Rushdie dote ces figures hideuses d'un potentiel profondément subversif, ce dont témoigne la scène de leur évasion :

There were many shadowy figures running through the glowing night, and Chamcha glimpsed beings he could never have imagined, men and women who were also partially plants, or giant insects, or even, on occasion, built partly of brick or stone; there were men with rhinoceros horns instead of noses and women with necks as long as any giraffe. (*TSV*, 171)

Dans ce passage presque surréaliste, Salman Rushdie dépeint des corps difficilement imaginables car issus d'associations aussi inédites qu'anarchiques : l'humain se mêle au

²⁰⁰ Majumdar, Gaurav. *op. cit.*, 40.

²⁰¹ Ost, Isabelle. *op. cit.*, 36.

végétal (« partially plants », à l'insecte (« giant insects »), ou encore au minéral (« brick or stone »). D'autres figures mi-animales viennent rejoindre la manticore, telles que des hommes à cornes de rhinocéros ou des femmes aux longs cous de girafes. Les migrants semblent ainsi avoir littéralement fait corps avec l'altérité, devenant de ce fait profondément hybrides et, par là même, inclassables et nomades, dans un mouvement de déterritorialisation tout à fait deleuzien. En effet, les figures mutantes que constituent Rushdie semblent être l'incarnation même de ce que Deleuze et Guattari ont appelé la « contagion », qu'ils définissent de la façon suivante :

La contagion, l'épidémie met en jeu des termes tout à fait hétérogènes : par exemple, un homme, un animal et une bactérie, un virus, une molécule, un micro-organisme. Ou, comme pour la truffe, un arbre, une mouche et un cochon. Des combinaisons qui ne sont ni génétiques ni structurales, des inter-règnes, des participations contre nature.²⁰²

Salman Rushdie, en décrivant la fuite des migrants, incarne ainsi le processus même de contagion en proposant des combinaisons aussi inattendues qu'aléatoires. Il devient dès lors impossible de hiérarchiser ces figures hybrides qui poussent le grotesque à l'extrême, grotesque qui apparaît comme le registre par essence de la contagion, ce que souligne ce passage qui fait écho de façon saisissante à l'évasion des mutants :

La spatialité du grotesque se fonde également sur la transgression des frontières : transgression des normes, dépassement du cadre [...], mais aussi mélange extravagant des règnes naturels et des corps. Des règnes d'abord, lorsque s'estompent les frontières qui cloisonnent humain, animal et végétal. En littérature comme dans les arts plastiques, le grotesque, qui ne se fie qu'à sa logique propre, mêle les ordres naturels sans vergogne, pour créer l'impression d'un univers fait de chimères et de songes curieux.²⁰³

La nature grotesque des migrants en fait ainsi des êtres transgressifs par essence, voués à dépasser les limites. Isabelle Ost évoque ainsi un univers « fait de chimères », expression qui nous semble particulièrement riche au regard de ce passage. Plus qu'hybrides, nous pensons en effet que les corps des personnages de Salman Rushdie deviennent, dans cet extrait, profondément chimériques. En effet, la chimère, dont le corps se compose d'une tête de lion, d'un ventre de chèvre et d'une queue de dragon, se caractérise, par définition, par son apparence aussi étrange qu'hybride, et n'est pas sans rappeler certains des mutants rushdiens.

²⁰² Deleuze et Guattari. *op. cit.*, 295.

²⁰³ Ost, Isabelle. *op. cit.*, 36.

Cependant, c'est le sens figuré du mot « chimère » qui semble le plus adapté aux silhouettes que décrit la narration dans ce passage :

fig. with reference to the terrible character, the unreality, or the incongruous composition of the fabled monster. a. A horrible and fear-inspiring phantasm, a bogey. b. An unreal creature of the imagination, a mere wild fancy ; an unfounded conception.²⁰⁴

Cette définition, qui évoque l'idée d'un assemblage profondément incohérent (« incongruous composition »), semble d'autant plus pertinente que l'assemblage qu'elle dépeint est décrit comme le produit exclusif de l'imagination (« unreality », « an unreal creature of the imagination », « a mere wild fancy »). Ainsi, plus que le mélange associé à la notion d'hybride, la chimère renvoie à cette idée d'une création intrinsèquement hétérogène et irréalisable, ce qui convient parfaitement à la façon dont Salman Rushdie dépeint les mutants du centre lors de leur évasion. Plus qu'hybride, le corps devient dès lors chimérique, car aussi hétérogène qu'inconcevable, et par là même aussi dérangeant que profondément réjouissant dans les lignes de fuite qu'il propose. En effet, si Deleuze et Guattari insistent tant sur l'hétérogénéité et l'aspect « contre nature » de la contagion, c'est que les combinaisons doivent rester nomades, c'est-à-dire qu'elles doivent résister à toute tentative de reterritorialisation, comme l'explique Robert Young :

Nomadism involves forms of lateral resistance to any assertion of hegemonic control through strategies of multiplicity, forms of deterritorialization that cannot be reterritorialized because they frustrate interpretation and recoding.²⁰⁵

On voit dès lors ici comment les silhouettes élaborées par Rushdie sont profondément nomades, et proposent un corps qui s'émancipe des catégories et des stéréotypes oppressants. Les corps des mutants, fusionnant de façon anarchique avec leur environnement, forment une ligne de fuite incontrôlable, « une ligne abstraite, comme une flèche qui traverse le vide. Déterritorialisation absolue. [...] On a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde »²⁰⁶. Le corps s'échappe, à l'image des mutants qui utilisent leurs propres dents pour s'évader du centre de détention :

The monsters ran quickly, silently, to the edge of the Detention Centre compound, where the manicore and other sharp-toothed mutants were

²⁰⁴ Simpson, John Andrew et Edmund Weiner. *op. cit.* 121.

²⁰⁵ Young, Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London; New York: Routledge, 1995. 173.

²⁰⁶ Deleuze et Guattari. *op. cit.*, 244.

waiting by the large holes they had bitten into the fabric of the containing fence, and then they were out, free, going their separate ways, without hope, but also without shame. (TSV, 171)

Devenus monstres car leur physique est aberrant, les migrants quittent cependant le centre de détention libres, mais surtout dénués de tout sentiment de honte (« without shame »), une affirmation très forte puisqu'elle souligne le détachement nouveau des migrants vis-à-vis de leur apparence. Le portrait de ces silhouettes chimériques n'est pas sans effet sur la narration puisqu'il participe, selon Alexis Tadié, à l'irruption du merveilleux dans le texte et contribue ainsi à une certaine subversion du récit:

Cette hybridation fondamentale, produite par les déplacements, générée par toutes les métamorphoses, est justement cette force qui permet de résister à toutes les catégorisations et à tous les ghettos, de faire surgir de ceux-ci l'étrange et le merveilleux au milieu d'un réel que l'on croit maîtrisé.²⁰⁷

Cette inscription du merveilleux dans le texte, ce dont témoigne la réaction, plus fascinée qu'effrayée, de Saladin à la vue des mutants, semble apposer un filtre onirique sur cette scène qui est pourtant présentée comme réelle, exemple remarquable de réalisme magique dans *The Satanic Verses*. En effet, en permettant au surnaturel d'exister dans le cadre du réel, Salman Rushdie déstabilise une nouvelle fois les conventions du récit et propose une troisième voie, entre réalisme et fantaisie²⁰⁸. L'inconcevable, voire l'irreprésentable, sont ainsi placés au cœur du texte, et la narration elle-même semble ainsi s'échapper des catégories préétablies.

Si la contagion gagne les corps, elle contamine également, dans *The Satanic Verses*, l'espace, comme l'ont souligné Marc Porée et Alexis Tadié : « Constamment dans le roman, les lieux sont soumis à la tentation de la mutation, à la possibilité que la ville de glace, aperçue par Alleluia Cone redescendue de l'Everest, soit Shangri-la, que Londres soit Mahagonny, Airstip One, Babylone, Alphaville »²⁰⁹. La ville de Londres, que dépeint la description suivante, apparaît en effet comme la plus représentative de cette mise en mouvement de l'espace:

The city's streets coiled around him [Gibreel], writhing like serpents. London had grown unstable once again, revealing its true, capricious, tormented nature, its anguish of a city that had lost its sense of itself and wallowed,

²⁰⁷ Tadié, Alexis. *op. cit.*, 57.

²⁰⁸ « But Rushdie is able to avoid having to choose between the poles of realism and fantasy by utilising a magical realism that allows the supernatural to exist within the framework of the real ». Warnes, Christopher. « Migrancy and Metamorphosis in Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 115.

²⁰⁹ Porée, Marc et Alexis Tadié. « Les Cartes sataniques de Salman Rushdie ». *Tropismes*. 7 (1995) : 174.

accordingly, in the impotence of its selfish, angry present of masks and parodies, stifled and twisted by the insupportable, unrejected burden of its past, staring into the bleakness of its impoverished future. (*TSV*, 320)

Dans ce passage où elle est l'objet d'une personnification, Londres est à son tour décrite comme profondément métamorphique et ce à plusieurs niveaux : d'abord par la population qu'elle abrite, une peuple de « masques et de parodies » qui place d'emblée la ville sous le signe de la transformation et du déguisement ; ensuite, par sa nature même (« London had grown unstable once again »), Londres semble sinieuse, voire presque trompeuse, ce que suggèrent les termes « capricious », « wallowed » ainsi que la comparaison à un serpent (« writhing like serpents ») qui s'enroule (pour mieux l'étouffer ?) autour de Gibreel. Symbole de sa nature profondément nomade, la ville se refuse à toute cartographie, en se métamorphosant continuellement : « But the city in its corruption refused to submit to the dominion of the cartographers, changing shape at will and without warning, making it impossible for Gibreel to approach his quest in the systematic manner he would have preferred » (*TSV*, 327). Cette impossible cartographie de la ville de Londres est à voir, il nous semble, comme un autre exemple d'une reterritorialisation avortée, la ville refusant de se laisser capturer par une carte qui la priverait de son mouvement inné, comme l'analyse Stéphanie Ravillon : « A map is an authoritarian representation, designed to divide, enclose and exclude, and rules out the possibility of change »²¹⁰. Résistant à l'interprétation de la carte, symbole de maîtrise et de domination²¹¹, Londres, parfois proche de l'informe, en devient même indescriptible : « The city becomes vague, amorphous. It is becoming impossible to describe the world » (*TSV*, 459). Néanmoins, si la capitale britannique est un espace pris dans une perpétuelle mouvance, elle est aussi le lieu d'une souffrance infernale, comme le révèle la vision apocalyptique de Gibreel :

Some days he [Gibreel] would turn a corner at the end of a grand colonnade built of human flesh and covered in skin that bled when scratched, and find himself in an uncharted wasteland, at whose distant rim he could see tall familiar buildings, Wren's dome, the high metallic spark-plug of the Telecom Tower, crumbling in the wind like sandcastles. (*TSV*, 327)

Dans cet extrait, la géographie réelle de la ville (« Wren's dome », « the Telecom Tower ») se mêle, dans une vision d'horreur, à une géographie imaginaire dans laquelle les

²¹⁰ Ravillon, Stéphanie. *op. cit.*, 368.

²¹¹ « En soi, la carte, de par sa réduction géométrique de l'espace, figure comme l'une des formes les plus manifestes d'un acte de maîtrise ». Porée Marc et Alexis Tadié. *op. cit.*, 151.

bâtiments sont faits de chair humaine à vif. Londres dès lors apparaît comme une métropole « mobile, cannibale et blessée », selon les termes de Gaurav Majumdar²¹². Le sable, évoqué par l'expression « crumbling in the wind like sandcastles », symbolise la solidité traîtresse de la ville, qui pourrait de fait s'effondrer à tout instant. Cette image est significative puisque la ville imaginaire des rêves de Gibreel, Jahilia, est entièrement faite de sable :

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

Le sable, matériau traître, métamorphique par essence (« the very stuff of inconsistency », « the quintessence of unsettlement, shifting, treachery, lack-of-form ») sert à nouveau, dans ce passage, de métaphore pour traduire la stabilité éphémère de la ville. La narration oppose ainsi le rêve de structure des Jahiliens, que traduit l'architecture de la ville (« walled, « four-gated »), à la nature réelle du sable dont elle est composée, et qui semble ne pouvoir rester immobile très longtemps. Trompeur, ce sable est dès lors à l'image du mouvement qui anime toute ville dans *The Satanic Verses*, à la fois principe vital et menace permanente d'effondrement. Dernière victime de la contagion, l'écriture de Baal, le poète satirique de Jahilia, n'est que le reflet du mouvement interne à la ville :

How did one map a country that blew into a new form every day? Such questions made his language too abstract, his imagery too fluid, his metre too inconstant. It led him to create chimeras of form, lionheaded goatbodied serpenttailed impossibilities whose shapes felt obliged to change the moment they were set, so that the demotic forced its way into lines of classical purity and images of love were constantly degraded by the intrusion of elements of farce. (TSV, 370)

Dans ce passage, le narrateur établit clairement un lien entre les frontières mouvantes de Jahilia et l'écriture de Baal, qui subit la même déformation, comme le souligne la gradation « his language too abstract, his imagery too fluid, his metre too inconstant ». En effet, la forme changeante de la ville (« a country that blew into a new form every day ») semble contaminer l'écriture du poète qui, à son tour, devient métamorphique et incontrôlable : « It led him to create [...] impossibilities whose shapes felt obliged to change the moment they

²¹² « To Gibreel, the city, as the location of imperialist history and as the space of migrant narratives, appears mobile, cannibalistic (made of “human flesh”), and wounded ». Majumdar, Gaurav. *op. cit.*, 46. Je traduis.

were set ». La transformation se fait alors spontanée, presque anarchique et l'écriture devient elle-même productrice de chimères dont le corps s'incarne dans le texte, comme l'illustre l'assemblage de mots-valises « lionheaded goatbodied serpenttailed » dont la structure imite la composition de la chimère mythologique. Contaminées par le mouvement, les lignes classiques se déforment (« the demotic forced its way into lines of classical purity ») tandis que les genres bas s'invitent dans les genres nobles (« images of love were constantly degraded by the intrusion of elements of farce »). Le mouvement est dès lors synonyme de symbiose et d'union « contre-nature », dans une contagion qui s'étend au principe même de représentation dans *The Satanic Verses*. Salman Rushdie crée ainsi sa propre carte, une esthétique de la chimère à travers laquelle se dessine l'ensemble de l'œuvre, comme l'ont si finement exprimé Marc Porée et Alexis Tadié : « La carte rushdienne est ainsi mutante : en transit prolongé entre le chaos et l'ordre, l'amorphe et le construit, à entrées et à sorties multiples, avec ses lignes de fuite, ses frontières mouvantes et déplacées »²¹³. Si la contagion entraîne la multiplication des images chimériques dans le roman, il semble beaucoup plus difficile, pour les personnages hybrides du récit, de parvenir à se reproduire.

c. Une chimère biologique : l'échec l'hybridité ?

1. Couples mixtes et passion, le corps sensuel

La sexualité est un motif extrêmement récurrent dans *The Satanic Verses*, et plus particulièrement dans les cas des couples qui unissent deux personnages de nationalités différentes, tels que le couple Pamela/Jumpy ou encore le couple Allie/Gibreel. Ces alliances, que l'on appellera « mixtes », sont présentées dans le roman comme le lieu d'une passion dévorante, dans laquelle le corps joue un rôle d'autant plus primordial qu'il représente le principal trait d'union entre les deux protagonistes. L'acte charnel semble presque constituer, pour les personnages en question, une renaissance, comme l'illustre l'extrait suivant dans lequel Jumpy et Pamela rejouent le mythe des débuts de l'humanité :

The impossible thing came between Pamela and Jamshed after they had spent seven days making love to one another with inexhaustible enthusiasm, infinite tenderness and such freshness of spirit that you'd have thought the procedure had only just been invented. For seven days they remained undressed with the central heating turned high, and pretended to be tropical lovers in some hot bright country to the south. (*TSV*, 187)

²¹³ Porée Marc et Alexis Tadié. *op. cit.*, 167.

Le narrateur souligne ici l'enthousiasme débordant qui anime les deux personnages à travers de nombreux termes hyperboliques, tels que les adjectifs « inexhaustible », « infinie » ou encore l'adverbe intensificateur « such » au sein de l'énoncé « such freshness ». Si la narration insiste sur les débuts passionnés de Pamela et Jumpy, le ton de l'expression « you'd have thought the procedure had only just been invented », n'en est pas moins moqueur. Le terme « procedure » décrit en effet l'acte sexuel comme un processus technique et détruit la dimension romantique de la situation. Salman Rushdie traite clairement l'élan amoureux des deux protagonistes sur le mode parodique en désignant Pamela et Jumpy comme de nouveaux Adam et Eve (à travers la double référence aux sept jours de la Création) qui se livrent, comme de bons sauvages (« tropical lovers ») à des fantasmes de carte postale (« in some hot bright country to the south »). Si l'auteur moque gentiment les ébats de Jumpy et Pamela, une certaine beauté s'invite cependant entre les deux personnages, qui se reconnaissent l'un dans l'autre, et se sentent, enfin, en sécurité: « At this point he [Jumpy] understood that he could do no wrong, and for the first time in his life he began to feel genuinely safe, safe as houses, safe as a human being who is loved; and so did Pamela Chamcha » (*TSV*, 187). L'autre, dans ce passage, semble ainsi devenir un refuge et exerce de ce fait une irrésistible attraction : « Where they would fall upon one another, mouths searching out the places in which they had chosen, or learned, to begin: first his lips around her nipples, then hers moving along his lower thumb » (*TSV*, 278). Dans cette citation, l'emploi du modal « would » traduit la répétition de cette chorégraphie amoureuse que les deux participants ont parfaitement intégrée, comme le souligne le plus-que-parfait « had learned ». Le pouce enfantin de Jumpy devient éminemment sexuel (« his lower thumb ») au contact de Pamela qui semble redonner sa dimension virile à ce personnage, en l'appelant notamment par son véritable prénom au lieu de son habituel sobriquet²¹⁴. Si Jumpy regagne en virilité, Pamela, quant à elle, assume enfin les accents bourgeois de sa voix²¹⁵ et se laisse aller à de joyeuses onomatopées qui traduisent une certaine surprise: « Near the end of their lovemaking, she [Pamela] became noisy. 'Yow!' she shouted, all the aristocracy in her voice crowding into the meaningless syllables of her abandonment. 'Whoop! Hi! Hah' » (*TSV*, 279). La sexualité, pour ce couple

²¹⁴ « all of which had helped turn his name, Jamshed, into this Jumpy that everybody, even first-time acquaintances, now automatically used; everybody, that is, except Pamela Chamcha » (*TSV*, 172).

²¹⁵ « Pamela Chamcha, née Lovelace, was the possessor of a voice for which, in many ways, the rest of her life had been an effort to compensate » (*TSV*, 180).

mixte, est ainsi décrite comme le lieu d'un épanouissement mutuel et d'une satisfaction inédite, ce dont témoignent avec humour les exclamations désarticulées de Pamela.

Le couple passionnel formé par Gibreel Farishta et Allie Cone semble animé par la même spontanéité et la même attirance irrésistible, comme l'illustre ce passage dans lequel se glisse une nouvelle référence à la Genèse : « On the seventh day he [Gibreel] came wide awake, eyes popping open like a doll's, and instantly reached for her. The crudity of the approach made her [Allie] laugh almost as much as its unexpectedness, but once again there was that feeling of naturalness » (*TSV*, 301-2). Bien que diamétralement opposés dans le récit (Allie est une alpiniste anglaise tandis que Gibreel est une star de cinéma indien), les deux personnages sont unis par une attraction qui tient presque, dans cet extrait, du réflexe, comme le souligne l'impulsivité du tout premier geste de Gibreel (« he [...] instantly reached for her ») qui attrape sa partenaire sans la ménager (« the crudity of the approach »). Aussi différents soient-ils, un certain sentiment d'évidence (« that feeling of naturalness ») semble de fait au cœur de la relation entre ces deux personnages pour qui le désir de l'autre est insatiable :

They spent most of their time in bed during their first weeks together: the appetite of each for the other seemingly inexhaustible, they made love six or seven times a day. 'You opened me up,' she [Allie] told him.[...] 'I read your thoughts and the right words just came out of my mouth,' she marvelled. 'Just flowed out. Bingo: love. In the beginning was the word.'
(*TSV*, 296).

Salman Rushdie décrit ainsi l'altérité comme une source d'attraction très forte entre les deux personnages dont la libido est littéralement décuplée (« they made love six or seven times a day »). Loin d'être un obstacle à la compréhension mutuelle, le contact avec l'autre est au contraire présenté comme une véritable révélation, ce que souligne la communication presque télépathique qui semble exister entre les deux personnages (« I read your thoughts and the right words just came out of my mouth »). Ici encore, la référence biblique, à travers la première phrase du Prologue de l'Evangile selon Saint Jean, évoque l'idée d'un recommencement, d'un retour à l'origine né de la rencontre amoureuse. Image du caractère quasi incontrôlable de cette passion nouvelle, les mots s'écoulent littéralement de la bouche d'Allie, que sa rencontre avec Gibreel a libérée (« 'You opened me up' »), ce dont témoignent les nombreuses images d'ouverture dans le discours d'Allie :

But there he [Gibreel] was in her bed, this big vulgar fellow for whom she [Allie] could open as she had never opened before; he could reach right into her chest and caress her heart. Not for many years had she entered the sexual arena with such celerity, and never before had so swift a liaison remained wholly untainted by regret or self-disgust. (TSV, 300)

Tout, dans cet extrait, contribue à souligner le caractère exceptionnel du lien qui unit l'anglaise Allie à Gibreel. Salman Rushdie décrit clairement dans ce passage une relation amoureuse presque idyllique. Si la symbiose physique des deux personnages a déjà été soulignée, il semble que cette passion physique dévorante, qu'Allie qualifie de « sexual marathon » (TSV, 302), soit également le lieu d'un lien profond entre les deux êtres, ce qu'illustre l'image saisissante d'un Gibreel caressant le cœur d'Allie (« he could reach right into her chest and caress her heart »). De plus, le lecteur perçoit le statut à part de cette relation dans le fait qu'aussi courte qu'ait été leur aventure à Bombay, Allie en garde un souvenir que rien ne ternit, contrairement aux autres liaisons que la jeune femme a eues par le passé (« never before had so swift a liaison remained wholly untainted by regret or self-disgust »). Empreinte d'une certaine pureté, l'alchimie décrite par Salman Rushdie est de fait d'autant plus significative que l'union d'une femme blanche avec un homme de couleur était explicitement condamnée pendant la période coloniale et perçue comme profondément impure, comme le souligne Ania Loomba :

Not surprisingly, the romance is less sustainable in the case of white women who couple with black men. [...] The spectre of miscegenation most graphically brings together anxieties about female sexuality and racial purity, and, as colonial contacts widen and deepen, it increasingly haunts European and Euro-American culture.²¹⁶

Salman Rushdie semble ainsi répondre aux angoisses de dégénérescence raciale de la période coloniale en leur opposant un couple dont l'alchimie est presque surnaturelle²¹⁷. L'insistance de l'auteur sur la sexualité profondément épanouie des deux protagonistes, et notamment sur le plaisir du personnage féminin, semble dès lors loin d'être anodine, Salman Rushdie inscrivant joie et spontanéité là où d'autres ne voyaient que débauche et impureté. Le caractère extraordinaire de cette union semble en effet tenir au fait qu'Allie et Gibreel forment un alliage inédit, un couple dont l'ADN hybride se révèle explosif :

²¹⁶ Loomba, Ania. *op. cit.*, 158-9.

²¹⁷ « 'It's the sex. We're unbelievable together, perfect, like nothing I've known. Dream lovers. He just seems to, to know. To know me' » (TSV, 433). Italique dans le texte original.

And the most seductive thing about him [Gibreel] was the way he knew instinctively what she [Allie] wanted, how when he chose he could become the agent of her secret heart. As a result, their sex was literally electric. That first tiny spark, on the occasion of their inaugural kiss, wasn't any one-off. It went on happening, and sometimes while they made love she was convinced she could hear the crackle of electricity all around them; she felt, at times, her hair standing on end. (TSV, 312)

L'hybridité des origines donne ainsi naissance à une véritable alchimie sexuelle, symbolisée dans le récit par la métaphore filée de l'électricité (« electric », « tiny spark », « the crackle of electricity »). Le cliché du coup de foudre devient littéral au sein de ce passage dans lequel les corps des personnages crépitent (« she was convinced she could hear **the crackle** of electricity all around them »). Cette image semble particulièrement intéressante puisqu'elle souligne l'idée d'une fusion mais aussi d'un choc culturel entre les deux personnages dans un mélange extatique. La fusion sexuelle des deux protagonistes n'est dès lors pas sans rappeler l'une des interrogations principales du roman dont les termes entrent en résonance avec cette scène d'amour : « How does newness come into the world? How is it born? Of what fusions, translations, conjoinings is it made? » (TSV, 8). En effet, le terme « conjoinings » est ici particulièrement intéressant dans l'image d'assemblage qu'il évoque²¹⁸ et qui reflète parfaitement l'union physique et spirituelle entre les deux personnages. Si la sexualité interracial était auparavant le lieu de la dégénérescence, Salman Rushdie présente au contraire le couple mixte comme le berceau de la nouveauté à travers la fusion unique qu'il constitue. Néanmoins, cette représentation insistante de l'acte sexuel dans le cas des couples Pamela/Jumpy et Allie/Gibreel n'est pas sans poser la question de la procréation dans le roman, qui s'avère extrêmement problématique. Malgré la vision profondément réjouissante que Salman Rushdie propose du couple hybride, celui-ci ne serait-il pas, de fait, condamné à la stérilité ?

2. Les limites du corps : stérilité et cancer

Le 12 février 1990, Salman Rushdie publie dans le journal Newsweek un essai intitulé « In Good Faith », dans lequel il prend enfin la défense de son roman après une année entière d'une virulente polémique pendant laquelle il est resté silencieux. Cet essai, qui est l'occasion pour l'auteur de répondre à certaines accusations, lui permet également de clarifier le projet

²¹⁸ « conjoin: v. formal join or combine. Origin ME: from OFr. *Conjoindre*, from L. *conjungere*, from *con* 'together' + *jugum* 'a yoke'. Soanes, Catherine et Angus Stevenson, ed. *op. cit.*, 302.

d'écriture qui est au cœur de *The Satanic Verses*. Salman Rushdie présente alors clairement l'hybridité comme le principe créateur du roman, dans un passage largement cité depuis :

The Satanic Verses celebrates hybridity, impurity, intermingling, the transformation that comes from new and unexpected combinations of human beings, cultures, ideas, politics, movies, songs. It rejoices in mongrelization and fears the absolutism of the Pure. [...] *The Satanic Verses* is for change-by-fusion, change-by-conjoining. It is a love song to our mongrel selves.²¹⁹

Salman Rushdie se fait ainsi le chantre d'une hybridité profondément fertile, qui s'étendrait à tous les niveaux du roman, qu'il s'agisse des mélanges opérés entre les personnages, les références intertextuelles ou encore cinématographiques. Néanmoins, et de façon surprenante, le roman comporte un nombre saisissant de personnages stériles. Selon Claude Habib, le motif de la stérilité est en effet présent en filigrane tout au long du récit, et inscrit un double discours au sein du roman : « *Les Versets Sataniques*, au rebours des déclarations explicites de leur auteur, ne parlent pas de la fécondité de l'hybridité ; ils évoquent inlassablement autre chose : la malédiction de la stérilité »²²⁰. Il s'agira ainsi de démontrer, dans cette sous-partie, comment le corps, s'il est décrit comme le lieu d'une transformation perpétuelle, est également le lieu d'une limite, et cela à l'endroit le plus inattendu : dans son rôle procréateur. La stérilité des personnages forme ainsi un étrange écho à la stérilité réelle des êtres vivants nés de croisements génétiques, qui ne peuvent se reproduire.

Le corps, dans *The Satanic Verses*, est aussi un corps qui trahit. Ainsi, si Saladin Chamcha rêve de façon récurrente qu'il apprend à son fils imaginaire à faire du vélo²²¹, son corps, profondément, lui interdit la réalisation de ce fantasme :

They [Pamela and Saladin] never managed to have children; she blamed herself. After ten years Saladin discovered that there was something the matter with some of his own chromosomes, two sticks too long, or too short, he couldn't remember. His genetic inheritance; apparently he was lucky to

²¹⁹ Rushdie, Salman. « In Good Faith ». *op. cit.*, 394.

²²⁰ Habib, Claude. « Hybridité et stérilité dans *Les Versets Sataniques* ». *Salman Rushdie : Dimensions littéraire et politique. op. cit.*, 42-3.

²²¹ « In this sylvan secrecy, Saladin saw himself, accompanied by a small boy of about five, whom he was teaching to ride a bicycle. [...] The dream-Chamcha ran along behind his imagined son, holding the bike upright by gripping the parcelrack over the rear wheel. Then he released it, and the boy (not knowing himself to be unsupported) kept going: balance came like a gift of flight, and the two of them were gliding down the avenue, Chamcha running, the boy pedalling harder and harder. 'You did it!' Saladin rejoiced, and the equally elated child shouted back: 'Look at me! See how quickly I learned! Aren't you pleased with me? Aren't you pleased?' It was a dream to weep at; for when he awoke, there was no bicycle and no child » (*TSV*, 400).

exist, lucky not to be some sort of deformed freak. Was it his mother or his father from whom? The doctors couldn't say. (TSV, 50)

On retrouve ici l'idée d'une malédiction qu'évoquait précédemment Claude Habib. En effet, dans ce passage, l'impossibilité de concevoir est inscrite dans les gènes mêmes de Saladin, ce qu'il appelle son « héritage génétique ». La description fait ressortir un certain détachement de la part du personnage, qui feint de ne pas se souvenir des détails médicaux (« two sticks too long, or too short, he couldn't remember »). La double répétition de l'adjectif « lucky » résonne de manière très ironique au vu du contexte, Saladin semblant de fait rapporter les paroles des médecins, comme le souligne l'adverbe « apparently ». La stérilité s'inscrit ainsi dans la lignée du personnage et l'empêche d'accomplir son rêve le plus cher, tout en conduisant son couple à la dérive²²². Il n'y aura pas d'enfant pour le couple mixte Pamela/Saladin, ce qui est cohérent avec ce couple qui est décrit, dès le début du roman, comme « en voie de décomposition »²²³. De fait, Jumpy et Pamela, n'ont, dans le feu de leur passion, aucun problème à concevoir, ce qui vaudra à Saladin l'amère remarque suivante : « But the fellow has **a whole body**, after all, Saladin thought bitterly. He made Pamela's baby with no trouble at all: no broken sticks on his damn chromosomes » (TSV, 405-6, je souligne). Si Pamela et Jumpy peuvent être considérés comme un couple procréateur, cette interprétation est néanmoins à atténuer. En effet, loin d'être un projet commun, l'enfant apparaît comme le fruit d'une impulsion de Pamela, proche du caprice, dans lequel Jumpy remplit clairement la fonction que Saladin n'a pas su occuper : « It turned out she [Pamela] was better at making unilateral decisions than he [Jumpy], and had simply taken from him the child Saladin Chamcha had been unable to provide. 'I wanted it,' she cried defiantly, and at close range. 'And now I'm going to have it' » (TSV, 282). Cet extrait souligne la dimension préméditée du geste de Pamela (« 'I wanted it' ») qui a décidé de concevoir un enfant sans en informer son compagnon, son attitude belliqueuse (« she cried **defiantly** », « at close range ») révélant une absence totale de remord. Autre détail significatif : l'enfant de Pamela et Jumpy ne verra jamais le jour puisque tous deux périront à la fin du récit dans un incendie qui les consumera entièrement²²⁴. Procréateur, le couple Pamela/Jumpy ne l'est dès lors que

²²² « Afterwards, he [Saladin] told himself, we were on the rocks, maybe it was the missing babies, maybe we just grew away from each other, maybe this, maybe that » (TSV, 51).

²²³ Habib, Claude. *op. cit.*, 43.

²²⁴ « A tragic affair; the dead woman had been heavily pregnant. [...]. The corpses, which had been so badly burned that dental records had been required for identification purposes, had been found in the photocopying room » (TSV, 464-5).

brièvement, et le décès dans les flammes du seul enfant indo-britannique du récit est une image d'une grande violence. A cet égard, le couple formé par Allie et Gibreel est également marqué par une fin tragique, qui mettra un terme au désir d'enfant d'Allie. Celle-ci projetait en effet, elle aussi, de tomber enceinte : « 'You want his child,' Alicja [Allie's mother] put her finger on it. At first Allie blazed: 'I want my child,' but then, subsiding abruptly, blowing her nose, she nodded dumbly, and was on the verge of tears » (TSV, 348). Il est intéressant d'observer ici que la réponse d'Allie, « 'I want my child' », fait écho à la décision unilatérale de Pamela d'avoir un enfant. De cette façon, selon Claude Habib, Salman Rushdie « convie le lecteur à méditer à cette puissance nouvelle conférée aux femmes par la contraception »²²⁵. Gibreel malheureusement, poussé à bout par sa schizophrénie et sa jalousie malade, finit par tuer Allie en la poussant du haut d'un immeuble²²⁶. Ici encore, l'amour qui unissait les deux personnages, en plus d'être stérile, s'avère profondément destructeur, une destruction que viendra achever le suicide de Gibreel à la fin du roman²²⁷. Ainsi, si les élan amoureux des couples Pamela/Jumpy et Allie/Gibreel étaient présentés comme une forme d'hybridité joyeuse et épanouissante, la fin tragique de chaque couple offre une conclusion étonnamment contradictoire.

Outre le personnage de Saladin, c'est le corps féminin qui semble porter en lui cette malédiction de la stérilité, notamment symbolisée, dans le roman, par le cancer du sein. Cette maladie, dans le récit, semble en effet explicitement liée à la maternité, et ce plus particulièrement dans le cas de deux protagonistes, à savoir Mishal Akhtar et Zeeny. En effet, Mishal Akhtar, l'épouse du zamindar Mirza Saeed, espère sans faiblir qu'elle finira un jour par tomber enceinte : « Mishal still prayed for a child, although she no longer mentioned the fact to Saeed so as to spare him the sense of having failed her in this respect » (TSV, 227). Loin de voir son vœu exaucé, Mishal s'avère, ironiquement, atteinte d'un cancer du sein incurable :

It turned out that the archangel had informed Ayesha that the zamindar's wife was dying of cancer, that her breasts were full of the malign nodules of death, and that she had no more than a few months to live. The location of the cancer had proved to Mishal the cruelty of God, because only a vicious

²²⁵ Habib, Claude. *op. cit.*, 49.

²²⁶ « Miss Alleluia Cone, in what was believed to be a 'related incident', had fallen to her death from the roof of the skyscraper » (TSV, 542).

²²⁷ « Then, very quickly, before Salahuddin could move a finger, Gibreel put the barrel of the gun into his own mouth; and pulled the trigger; and was free » (TSV, 546).

deity would place death in the breast of a woman whose only dream was to suckle new life. (TSV, 232)

Cet extrait souligne très clairement l'ironie tragique de la situation de Mishal, dont les seins, image nourricière et maternelle (« to suckle new life »), deviennent le symbole de sa mort à venir. Le désir d'enfant si fort de Mishal semble, de fait, s'être inversement incarné dans la naissance d'une multitude de nodules (« her breasts were full of the malign nodules of death »). Ainsi, comme l'a souligné Claude Habib, on trouve une nouvelle fois dans le couple Mirza/Mishal « la mort au lieu d'enfants »²²⁸. Ici encore, le corps trahit et devient le lieu de la fatalité. Ces seins pleins de nodules forment une image d'une extrême ambivalence, qu'il est possible de rapprocher d'une autre description du récit, dans laquelle Zeeny pleure de larmes de lait :

The first time he touched her breasts she spouted hot astounding tears the colour and consistency of buffalo milk. She had watched her mother die like a bird being carved for dinner, first the left breast then the right, and still the cancer had spread. Her fear of repeating her mother's death placed her chest off limits. [...]. She had never had a child but her eyes wept milk. (TSV, 53)

Dans cet extrait, le corps de Zeeny se fait pour ainsi dire hypallage, le lait maternel ne coulant plus des seins de la jeune femme mais de ses yeux. La violence de l'imagerie liée au cancer, à travers la comparaison de la mère de Zeeny à une volaille que l'on découpe, souligne la profondeur du traumatisme pour le personnage dont la peur de mourir s'incarne dans des larmes lactées. Nouvelle image de l'angoisse de stérilité qui parcourt le roman, Claude Habib souligne avec force la portée de cet interdit (« her mother's death placed her chest off limits ») : « Entre Zeeny et sa poitrine taboue d'un côté, Saladin et sa stérilité masculine avérée de l'autre, les perspectives d'enfant paraissent, à la fin du roman, terriblement ténues »²²⁹. Le corps, aussi métamorphique qu'il soit dans *The Satanic Verses*, incarne ainsi également une limite inéluctable, celle de la fatalité et de la mort. L'omniprésence de la stérilité semble cependant pour le moins paradoxale face à la dimension extrêmement enrichissante et féconde que Salman Rushdie associe au mélange dans son roman. En 1995, Claude Habib explique cet écart par la différence entre le « discours sur l'œuvre » de l'auteur et le « discours de l'œuvre [qui] *ne se connaît pas d'avance* »²³⁰.

²²⁸ Habib, Claude. *op. cit.*, 47.

²²⁹ Habib, Claude. *op. cit.*, 47. Italique dans le texte original.

²³⁰ « Il n'y aurait pas de divorce entre les intentions explicites et le contenu de l'œuvre, mais bien deux traductions sur deux registres distincts : d'une part un discours sur l'œuvre qui est aussi une position publique,

Salman Rushdie, depuis, s'est exprimé sur sa propre difficulté à concevoir, qu'il a révélée en 2013 dans son autofiction :

Ever since Zafar's birth they, and in particular Clarissa, had wanted more children, and the children had not come. Instead there was a series of miscarriages. There had been one such miscarriage before Zafar's conception and birth and there were two more afterwards. He discovered that the problem was genetic. He had inherited (probably from his father's side) a condition known as a *simple chromosome translocation*.²³¹

L'écho qui se forme entre ce passage et la description de la stérilité de Saladin est frappant, et il nous semble que cette dimension autobiographique explique peut-être en partie la récurrence du motif de la stérilité dans l'œuvre. Le corps stérile, dès lors, serait peut-être moins l'expression du pessimisme inconscient de l'auteur que le symbole de sa souffrance de ne pouvoir, à son tour, donner la vie. De plus, si l'hybridité est associée dans le roman à une dimension éminemment positive, toutes les chimères créées par l'auteur ne survivent pas, à l'image du personnage d'Otto Cone, le père d'Allie. Otto, d'origine polonaise, émigré en Angleterre, passera sa vie à la conquête d'une anglicité parfaite, pour finalement se suicider en sautant dans une cage d'ascenseur vide²³², laissant derrière lui la chimère végétale qui le symbolisait : « Otto had insisted [the garden] should be an English floral garden (neat flowerbeds around the central, symbolic tree, a 'chimeran graft' of laburnum and broom) » (*TSV*, 298). L'arbre résultant de la greffe d'un genêt et d'un cytise, est ainsi le symbole vivant de l'identité greffée d'Otto, mais cette chimère végétale semble porter en elle la fin tragique du personnage, le cytise étant particulièrement réputé pour sa toxicité²³³. Ainsi, une autre image de vie (l'arbre qui croît) est à son tour détournée pour devenir une image de mort, de la même façon que les poitrines de Mishal et Zeeny, au lieu d'insuffler la vie, sont le lieu de l'angoisse et de la maladie. Les limites du corps rappellent ainsi au lecteur que l'hybridité, dans *The Satanic Verses*, est avant tout une question de survie, une transformation engendrée par la migration des personnages, transformation dont tous ne réchappent pas : « not all mutants survive » (*TSV*, 49).

prenant pour cette raison une forme apaisée, présentable [...] ; d'autre part un discours de l'œuvre qui lui ne s'adresse pas à tous pour la bonne raison qu'il se cherche à travers la fiction et qu'il ne se connaît pas d'avance ». *Ibid.*, 51. Italique dans le texte original.

²³¹ Rushdie, Salman. *Joseph Anton: A Memoir*. *op. cit.*, 65.

²³² « Otto Cone as a man of seventy-plus jumped into an empty lift-shaft and died » (*TSV*, 298).

²³³ « Un autre détail botanique peut être intéressant dans cette perspective utopique de la fusion des cultures : la cytise est une plante extrêmement toxique ». Kohn-Pireaux, Laurence. *op. cit.*, 102.

III. INSCRIRE L'HYBRIDITE DANS LE CORPS DU TEXTE : *THE SATANIC VERSES*, UNE CHIMERE LITTERAIRE

Parmi toutes les métamorphoses qui prennent corps dans *The Satanic Verses*, nulle n'est aussi spectaculaire que celle subie par l'écriture de Salman Rushdie tout au long du récit. Le roman déploie en effet, pendant ses neuf chapitres, autant de styles que d'intrigues, formant ainsi un patchwork littéraire des plus complexes. Pour Salman Rushdie, il s'agissait ainsi de dramatiser, à travers les changements de la narration, le processus métamorphique si central au roman : « One of the things I thought about that novel – and how far I achieved it is open to question – it was a novel about metamorphosis, which should itself metamorphose, so that, as the book proceeds, it is sometimes naturalistic, sometimes fabulistic, sometimes hallucinatory »²³⁴. Ce traitement narratif si particulier à l'œuvre explique probablement en partie la réception difficile du roman lors de sa publication. En effet, cette polyphonie stylistique est très déroutante pour le lecteur qui fait face à une écriture prise dans un mouvement constant. L'ensemble de l'œuvre tend ainsi vers une déstabilisation du lecteur qui se retrouve confronté aux multiples contradictions du syncrétisme rushdien, comme le souligne Martine Hennard Dutheil de la Rochère :

The Satanic Verses begins with a **heterogeneous assemblage** of the **texts of history, biology, science, myth and literature** through which the belief in the unicity of origin is questioned. It juxtaposes references to the system of belief of several religions (Christian and Muslim notions of the fall, the Hindu idea of karma), images of biological birth, [and] references to the Big Bang.²³⁵

L'assemblage hétérogène dont parle Martine Hennard Dutheil de la Rochère n'est pas sans rappeler le « mélange incongru » qu'évoquait la définition du terme chimère²³⁶. Ce corps hybride que Salman Rushdie démultiplie tout au long de *The Satanic Verses*, trouve ainsi sa dernière incarnation dans le corps du texte lui-même. Il nous semble de ce fait pertinent d'étudier l'espace textuel comme l'ultime lieu de la métamorphose dans *The Satanic Verses*. Il s'agira ainsi dans un premier temps de montrer comment le motif du corps permet de révéler la métamorphose narrative que subit le récit au cours du roman à travers la

²³⁴ Fenton, James. « Keeping up with Salman Rushdie ». *The New York Review of Books*. Vol. 38, No. 6 (28 Mars 1991) : 29. Cité dans Hennard Dutheil de la Rochère, Martine. *op. cit.*, 121.

²³⁵ *Ibid.*, 52.

²³⁶ « Chimera : [...] An incongruous union or medley ». Simpson, John Andrew et Edmund Weiner, ed. *op. cit.*, 121. Voir annexe 1 pour la définition complète.

juxtaposition de différents styles discursifs. Nous soulignerons ensuite comment Salman Rushdie crée un corps textuel profondément novateur qui, à l'image de la transformation perpétuelle des corps dans le roman, devient lui-même le lieu de la mutation.

A. HYBRIDITE STYLISTIQUE : EXERCICES DE STYLE(S)

S'il faut reconnaître la multiplicité des références corporelles qui sont présentes dans *The Satanic Verses*, il est également nécessaire de souligner la pluralité des voix narratives qui décrivent le corps au sein du roman. Il semble en effet que le lecteur, à travers l'œuvre, soit face à un prisme verbal qui lui propose un même objet, ici le corps, sous différentes facettes. La narration est ainsi tantôt réaliste, jouant avec les codes de discours scientifiques ou encore médiatiques, tantôt empreinte d'un réalisme magique décliné en plusieurs variations, du conte fabuleux au tableau surréaliste. Salman Rushdie propose ainsi à travers son œuvre de multiples pastiches d'autres textes, tantôt familiers du lecteur, tantôt complètement étrangers, dans un mimétisme parfois vertigineux :

La beauté de ce roman, mi-sérieux mi-parodique, tient en effet à son ambition, à la façon dont son envergure ne cesse de se modifier, somme selon la pulsation d'une pupille, depuis le cadre étroit d'histoires très singulières jusqu'à la construction typiquement orientale d'un ensemble d'histoires encadrées les unes dans les autres, mais aussi jusqu'à la conception d'un livre quasi-cosmogonique **qui mimerait la création du tout.**²³⁷

Le motif du corps dans l'œuvre permet de fait de déconstruire la polyphonie que Salman Rushdie élabore dans son roman et de mieux en analyser les effets. Cette stratégie narrative poly-discursive permet ainsi à Salman Rushdie d'inscrire l'hybridité à un autre niveau de son roman, en proposant un tissu narratif profondément hétérogène. Par ce biais, il semble que Salman Rushdie cherche à retranscrire dans son récit le profond mélange culturel qui l'anime, comme le souligne sa réponse à James Fenton dans une interview de 1991 :

What I tried to do was to bring two worlds which happened to be present inside me – more than two worlds, actually – India, Islam, the West – these

²³⁷ Pachet, Pierre. *Un à un : de l'individualisme en littérature (Michaux, Naipaul, Rushdie)*. Paris : Seuil, 1993. 138. Cité dans Blache, Sébastien. « Le Vertige des marges dans l'œuvre de Salman Rushdie : stratégies métaphoriques et métonymiques ». Thèse de doctorat. Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2009. 65. Je souligne.

three worlds, all of which are present inside me in a very vivid way – I tried to bring them together. I tried to describe each in terms of the other.²³⁸

La multiplicité des discours au sein de l'œuvre correspond ainsi à une certaine volonté de l'auteur de rassembler différentes traditions au sein de son écriture, en jouant avec les codes de chaque culture afin de les présenter sous un jour inédit (« I tried to describe **each in terms of the other** »). Il s'agira de ce fait ici de disséquer les différentes composantes de l'écriture rushdienne afin d'en souligner l'hybridité profonde.

a. « Beyond reasonable doubt » : disséquer le réel, une lecture occidentale du corps

1. « Let's be scientific, please ! » : mimer le discours scientifique

Tout au long de son roman, Salman Rushdie inscrit le corps dans un discours que l'on pourrait qualifier de quasi scientifique, discours par lequel l'auteur pose, dans son récit, un regard plutôt sceptique sur le monde. Ce scepticisme est symbolisé dans le roman par le personnage de Mirza Saeed, véritable porte-parole de la foi moderne en la science, comme le souligne sa réaction à l'écoute de la prophétie d'Ayesha : « 'To hell with your spook cancer,' he [Mirza] screamed at Ayesha in his exasperation. '[...] Get out of here with your visions and your invisible spouse. This is the modern world, and it is medical doctors and not ghosts in potato fields who tell us when we are ill » (*TSV*, 232-3). Si cette citation ne manque pas de faire sourire par le portrait caricatural qu'elle fait de la superstition, elle n'en reste pas moins extrêmement significative. En effet, Mirza lie explicitement dans cet extrait modernité (« this is the modern world ») et foi en la science à travers la référence insistante au milieu médical, évoqué par le pléonasme « medical doctors ». Les paroles d'Ayesha sont ainsi aussitôt placées sous le signe de la fable fantastique (« spook », « ghosts », « visions » et « invisible ») tandis que Mirza prétend adopter un discours rationnel proche de la démonstration, ce qu'illustre l'enchaînement de tournures déclaratives dans le passage : « this is », « it is » et enfin « and not ». Le discours de Mirza n'est cependant pas exempt de superstition, ce qu'illustre l'emploi du juron « to hell », qui évoque la religion à travers la référence à l'enfer. Le discours de Mirza Saeed mêle ainsi toujours inconsciemment explications pseudo scientifiques et références religieuses, ce dont témoigne le passage suivant : « 'You're not going,' Mirza Saeed ranted. 'I forbid it, the devil alone knows what germ this whore has infected the

²³⁸ Fenton, James. « Keeping up with Salman Rushdie ». *The New York Review of Books*. NYREV, Inc. 28 Mars 1991. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1991/mar/28/keeping-up-with-salman-rushdie>. Consulté le 27 mai 2015.

villagers with, but you are my wife and I refuse to let you embark upon this suicidal venture' » (TSV, 238). La juxtaposition des références au germe et au diable révèle de façon comique l'impasse du raisonnement de Mirza qui ne peut proposer d'explication convaincante à l'influence d'Ayesha sur les villageois. Salman Rushdie pointe ainsi du doigt les formes de superstition que la langue incorpore et transmet malgré elle, à travers des lieux communs qui ont perdu leur sens originel. Si le point de vue pseudo scientifique exprimé ici est clairement pris en charge par le personnage, c'est à l'inverse la narration toute entière qui semble par moments contaminée par le jargon scientifique :

Gibreel Farishta had begun to haemorrhage all over his insides for no apparent reason, and was quite simply bleeding to death inside his skin. At the worst moment the blood began to seep out through his rectum and penis, and it seemed that at any moment it might burst torrentially through his nose and ears and out of the corners of his eyes. For seven days he bled, and received transfusions, and every clotting agent known to medical science, including a concentrated form of rat poison, and although the treatment resulted in marginal improvement the doctors gave him up for lost. (TSV, 28)

Dans ce passage, qui décrit la maladie dont Gibreel est subitement atteint, le récit se fait presque médical. Le narrateur émaille en effet des termes techniques dans son discours (« to haemorrhage », « transfusions », « clotting agent ») qui reproduisent la spécificité d'un discours scientifique. Le regard posé sur le corps de Gibreel s'apparente de plus à celui d'un observateur extérieur qui énumérerait les symptômes dont Gibreel souffre: « through his rectum and penis », « through his nose and ears », « out of the corners of his eyes ». Néanmoins, le pastiche est d'autant plus intéressant ici que la narration se veut scientifique à mesure que le corps, à l'inverse, devient incontrôlable. Ainsi, l'hémorragie subie par le corps de Gibreel, et soulignée par l'isotopie de termes liés au sang (« to haemorrhage », « bleeding », « the blood », « he bled »), semble peu à peu gagner le récit qui enchaîne les propositions coordonnées dans une polysyndète. Ici encore, le discours scientifique fait face à une impasse, l'ensemble des savoirs de la « medical science » ne pouvant expliquer ce dont souffre Gibreel, qui paraît dès lors condamné (« the doctors gave him up for lost »). Il semble que, si les médecins sont impuissants, c'est que la maladie de Gibreel tient du châtement divin, la référence aux sept jours (« for seven days ») évoquant clairement les sept jours de la création divine. Ironiquement, les sept jours ici, au lieu de permettre la création du monde,

amènent Gibreel à perdre sa foi en Dieu, perte qui entraîne sa guérison immédiate²³⁹. Le registre scientifique semble ainsi toujours surgir dans le récit quand l'un des personnages est confronté à un phénomène inexplicable. La narration souligne ainsi les insuffisances d'un regard sur le monde qui se voudrait exclusivement scientifique, mais qui de fait ne parvient jamais à tout expliquer. Le réel, dans *The Satanic Verses*, est en effet toujours porteur d'une part de mystère, comme l'illustre ce passage dans lequel Allie Cone revient sur son ascension, sans oxygène, de l'Everest :

Eminent physicians expert in the problems facing mountaineers had frequently proved, beyond reasonable doubt, that human beings could not survive without breathing apparatus much above eight thousand metres. The eyes would haemorrhage beyond hope of repair, and the brain, too, would start to explode, losing cells by the billion, too many and too fast, resulting in the permanent damage known as High Altitude Deterioration, followed in quick time by death. [...]. But Allie and Sherpa Pemba went up and came down to tell the tale. [...]. Why had the scientists been wrong? (TSV, 307-8)

Le narrateur oppose à nouveau dans ce passage raisonnement scientifique et réalité. La narration devient démonstration à mesure que le narrateur liste les conséquences néfastes liées au manque d'oxygène en haute altitude, dont le narrateur donne même le nom scientifique (« High Altitude Deterioration »). Les termes techniques « apparatus », « haemorrhage », « cells » et « permanent damage », ainsi que par l'aspect extrêmement descriptif du passage, qui décrit avec froideur l'issue fatale du syndrome (« followed in quick time by death »), accentue encore la dimension quasi scientifique de l'extrait. Le fait que le raisonnement, présenté comme incontestable (« beyond reasonable doubt »), soit celui d'experts (« eminent physicians ») confère à la démonstration la valeur d'une vérité générale. La modalité du passage évoque également l'aspect inéluctable du phénomène. En effet, le modal « could », dans « human beings could not survive » exprime l'incapacité totale pour l'individu de survivre, tandis que le modal « would » à valeur fréquentative, employé ici à deux reprises (« their eyes would haemorrhage », « the brain [...] would start to explode ») indique la forte prédictibilité et insiste sur le caractère inexorable des symptômes. Ce raisonnement bien construit est néanmoins complètement anéanti par le fait qu'Allie et son guide ont survécu à

²³⁹ « The anger with God carried him [Gibreel] through another day, but then it faded, and in its place there came a terrible emptiness, an isolation, as he realized he was talking to *thin air*, that there was nobody there at all, and then he felt more foolish than ever in his life, and he began to plead into the emptiness, ya Allah, just be there, damn it, just be. But he felt nothing, nothing nothing, and then one day he found that he no longer needed there to be anything to feel. On that day of metamorphosis the illness changed and his recovery began » (TSV, 30). Italique dans le texte original.

leur ascension sans oxygène, donnant ainsi tort aux spécialistes de façon inexplicable (« Why had the scientists been wrong ? »). La théorie scientifique semble dès lors d'autant plus caduque que le récit en avait adopté la rhétorique autoritaire, à laquelle rien ne pouvait s'opposer. Le registre scientifique permet ainsi au narrateur d'apposer une grille de lecture sur certains phénomènes présents dans son roman, tout en en soulignant les limites. Ainsi, si le texte mime le discours scientifique, ce n'est pas pour en asseoir l'autorité mais pour mieux déstabiliser le lecteur qui assiste à une certaine démystification de cette pensée. Celle-ci semble en effet parfois proche de l'absurde, ce dont témoigne l'extrait suivant dans lequel la narration se transforme une liste insensée de médicaments aux noms, pour ainsi dire, barbares :

Apart from the daily Melphalan tablet, he [Changez] had been prescribed a whole battery of drugs in an attempt to combat the cancer's pernicious side-effects: anaemia, the strain on the heart, and so on. Isosorbide dinitrate, two tablets, four times a day; Furosemide, one tablet, three times; Prednisolone, six tablets, twice daily [...]. Agarol for his constipation, Spironolactone for goodness knew what, and a zyloric, Allopurinol. (TSV, 525)

A travers l'énumération de médicaments présente dans ce passage, le récit semble presque contaminé par un nouveau dialecte incompréhensible, les appellations scientifiques des différents médicaments se rapprochant de sèmes vides de sens pour le lecteur. La narration se transforme ainsi en véritable ordonnance dont le lecteur suivrait les instructions, dans un ballet d'échos et de répétitions créé, d'une part, par l'épiphore de la structure « x tablets, x times (a day) », et, d'autre part, par l'assonance en [o] présente dans les noms des médicaments (« Isosorbide », « Furosemide », « Prednisolone », « Agarol » etc.) ainsi que par l'allitération en [t] des termes « tablets », « times » et « twice ». Il semble ainsi qu'il faille considérer les termes non pour le sème qu'ils transmettent mais pour leur simple sonorité, ce qui renforce le caractère absurde de cette énumération. Le registre scientifique, dans *The Satanic Verses*, n'est ainsi jamais qu'une alternative parmi d'autres et satisfait rarement la quête de sens des personnages qui sont plus ou moins capables d'accepter l'impossible rationalisation du monde, ce qu'illustre le couple formé par Mirza Saeed et son épouse Mishal Akhtar, dont le rapport à l'irrationnel est singulièrement différent : « 'Use your eyes, Saeed,' Mishal told him, indicating the presence before them of over a hundred men, women and children enveloped in glowing butterflies. 'What does your science say about this?' » (TSV, 495, je souligne). Dans cette citation, Mishal oppose la connaissance intellectuelle de Saeed

(« your science ») et la réalité du phénomène qui se déroule sous ses yeux (« your eyes »). Face à l'irruption du merveilleux dans le récit (« glowing butterflies »), la science devient dans ce passage une tentative presque désespérée de parvenir à comprendre l'inexplicable. L'injonction de Mishal, « 'Use your eyes' » semble dès lors être une véritable invitation à la contemplation et à l'acceptation du surgissement du merveilleux dans le réel. La toute puissance de la science moderne est alors largement discréditée. Cette remise en question des formes de savoirs préétablies est également à voir dans la façon dont Salman Rushdie met en scène, dans son récit, un pseudo discours officiel.

2. Reconstituer les faits : narration, montage et versions officielles

Parmi les formes de discours qu'il remet en question, Salman Rushdie souligne, dans un second temps, l'écart qui existe entre le déroulement d'un événement et la version qui en est donnée par les sources officielles. En effet, à travers la technique du pastiche, Salman Rushdie rend manifestes les principales caractéristiques du discours qu'il imite et amène le lecteur à en reconnaître la nature et à mieux en saisir la rhétorique. Il invite ainsi son lecteur à déconstruire les formes de discours préconçues, notamment en imitant, dans son récit, les tournures toutes faites des discours officiels. Cet aspect est particulièrement saillant dans le cadre du récit des émeutes de Brickhall (chapitre VII) concomitantes à la mort de Jumpy et Pamela dans l'incendie du « Community Relations Council » de Brickhall²⁴⁰, lieu de travail de cette dernière. Pamela et Jumpy, qui s'y étaient uniquement introduits pour faire des photocopies, sont aussitôt assimilés à des malfaiteurs par les autorités suite à l'incendie du bâtiment :

It was officially suggested that these persons had been bent on an act of sabotage, an 'inside job', since one of them, the dead woman, had in fact been an employee of the organization whose offices these were. The reasons for the crime remained obscure, and as the miscreants had perished in the blaze, it was unlikely that they would ever come to light. An 'own goal' remained, however, the most probable explanation.

A tragic affair; the dead woman had been heavily pregnant. (*TSV*, 464)

Le ton de la narration est particulier dans cet extrait puisque le narrateur y reproduit le contenu du communiqué de presse relaté par l'inspecteur Stephen Kinch lors d'une interview accordée à un journal télévisé. Il s'agit donc de la version officielle des événements, ce que souligne la prétendue objectivité du passage. En effet, les termes utilisés par l'inspecteur

²⁴⁰ « Had she [Pamela] not invented herself in her own image? I am that I am, she toasted herself in Napoleon brandy. I work in a community relations council in the borough of Brickhall, London, NET » (*TSV*, 182).

Kinch sont extrêmement génériques, comme l'illustrent les expressions « these persons », « an employee ». Le récit frappe autant par son ton détaché, dénué de toute émotion (« the dead woman »), que par le décalage entre les connecteurs logiques présents (« since », « however ») et le sentiment d'incertitude qui se dégage du passage à travers les expressions « obscure », « unlikely » et « the most probable ». Une chose est pourtant sûre : Pamela et Jumpy sont coupables, ce dont témoignent les termes « sabotage », « crime » et « miscreants », qui les présentent clairement comme des malfrats. Le récit se caractérise d'ailleurs par un certain nombre d'expressions toutes faites qui contribuent à la tension dramatique du discours de l'inspecteur Kinch pour les médias. Nous relevons par exemple les énoncés « an 'inside job' », « the miscreants had perished in the blaze », « an 'own goal' » et « a tragic affair » qui semblent tout à fait représentatifs d'un discours pseudo juridico-médiatique, les expressions entre doubles guillemets (« ' ») étant de plus directement rapportées du discours de l'inspecteur. Loin de s'appuyer sur de véritables preuves, l'inspecteur formule au contraire un certain nombre de conjectures qui ne sont en fait que de simples suppositions, mais dans lesquelles la culpabilité du couple ne fait aucun doute : « **Possibly** the man was simply the hired criminal, burning down the Shaandaar for the insurance money at the behest of the now-deceased owners, and torching the CRC at the behest of his lover, **perhaps** on account of some intra-office vendetta » (TSV, 465, je souligne). L'assimilation de Jumpy, personnage inoffensif s'il en est, à un pyromane professionnel est profondément dérangeante pour le lecteur qui sait pertinemment que ce n'est en aucun cas ce qui s'est passé. Par cette technique, la narration décrédibilise profondément le discours officiel que représente l'inspecteur Kinch en révélant comment la vérité peut être entièrement déformée par une interprétation erronée des faits. Malgré les nombreuses zones d'ombre de la version officielle, l'enquête de l'inspecteur Kinch n'ira pas plus loin : « 'That's all we have.' The end » (TSV, 465). L'expression « the end » fait ici écho à la mention qui figurait auparavant à la fin des films et renvoie la version des autorités au domaine de la fiction. Les failles de la version officielle sont néanmoins clairement mises en avant par le narrateur qui profite de son omniscience pour adopter l'attitude d'un journaliste consciencieux :

I have certain questions, anyhow. – About, for instance, an unmarked blue Mercedes panel van, which followed [...] Pamela Chamcha's MG. – About the men who emerged from this van, their faces behind Hallowe'en masks, and forced their way into the CRC offices just as Pamela unlocked the outer

door. – About what really happened inside those offices, [...] - And about, finally, the whereabouts of a red plastic briefcase, and the documents it contains.

Inspector Kinch? Are you there?

No. He's gone. He has no answers for me. (TSV, 465)

Dans cet extrait, qui n'est pas sans évoquer le roman noir, les prétendues interrogations du narrateur ont une double fonction. En effet, en ne mettant en lumière que certains éléments sans tirer de conclusions, ce procédé narratif demande au lecteur de faire le lien entre différents éléments s'il souhaite comprendre ce qui est arrivé à Pamela et Jumpy, à savoir que ceux-ci ont été assassinés car ils étaient en possession de documents gênants pour leurs assassins. Le surgissement de la première personne du singulier (« I have some questions », « me ») permet de plus au narrateur de mettre en scène un faux dialogue avec l'inspecteur à travers les deux formes interrogatives « Inspector Kinch ? Are you there ? » grâce auxquelles le silence et la négligence de l'inspecteur n'en sont que plus frappants, ce que renforce la double répétition du terme « no » ainsi que le style lapidaire de la fin du passage (« No. He's gone. He has no answers for me »). Le narrateur souligne ainsi les insuffisances du récit officiel et la rapidité avec laquelle cette affaire a été classée. Si l'extrait précédent témoignait de l'erreur totale d'interprétation commise par l'inspecteur Kinch, ce passage, par le changement de narration qu'il opère, offre une remise en question cinglante des pseudo-vérités exposées dans les médias et invite le lecteur à questionner ce qu'il lit. Ainsi, pour Martine Hennard Dutheil de la Rochère, ce passage « effectively dramatizes the process of manipulation, selection and construction of meaning that takes place in any act of mediation »²⁴¹. En adoptant le langage formaté des comptes-rendus officiels, Salman Rushdie déstabilise de fait le pouvoir de ce registre « de l'intérieur » en dévoilant comment un raisonnement en apparence bien articulé peut être tout à fait éloigné de la vérité.

Cette « dramatisation », pour reprendre l'expression de Martine Hennard, de la dimension créatrice de la médiation est également renforcée par une autre métamorphose stylistique. En effet, pour mieux symboliser dans son texte la technique du montage, Salman Rushdie n'hésite pas à inscrire dans le corps du texte un langage profondément cinématographique en intercalant, entre les différents paragraphes des pages quatre cent cinquante-quatre et quatre cent cinquante-cinq, une formule bien connue du cinéma : « – Cut. – ». La typographie du signifiant est ici particulièrement intéressante, les deux tirets venant

²⁴¹ Hennard Dutheil de la Rochère, Martine. *op. cit.*, 108.

incarner, dans le texte, la rupture dont il est question, ce qui renforce le sème déjà présent dans l'acception cinématographique du verbe « to cut ». L'effet visuel produit par cette anaphore d'un nouveau genre est extrêmement frappant pour le lecteur et contribue à rendre palpable la fragmentation que subit le réel à travers la caméra :

– Cut. – Here is a brightly lit video store. Several sets have been left on in the windows; the camera, most delirious of narcissists, watches TV, creating, for an instant, an infinite recession of television sets, diminishing to a point.
– Cut. – Here is a serious head bathed in light: a studio discussion. The head is talking about *outlaws*. – Cut. – Later that night, the camera will return to this shop-window. The television sets will be missing. (*TSV*, 455)

La structure très forte de ce passage, marquée par l'anaphore du segment « – Cut. – », suivi par le groupe verbal « Here is », souligne les raccords qu'effectue le montage vidéo entre deux lieux bien distincts, à savoir la vitrine d'un magasin londonien et un plateau de télévision. A travers ce procédé typographique, Salman Rushdie inscrit au sein du texte le cadre narratif implicite que constitue la technique du montage et rend manifeste la manipulation qui en résulte, souvent imperceptible pour le spectateur qui reçoit les images de façon passive. En effet, le passage d'une première image d'une vitrine remplie de téléviseurs (« Several sets have been lefts on the windows ») à une seconde dans laquelle la vitrine sera vide (« Later [...] the camera will return [...]. The television sets will be missing ») démontre la véracité des propos du présentateur quant aux intentions criminels des émeutiers (« *outlaws* ») sans pour autant apporter la moindre preuve de leur culpabilité. La narration inaugure ainsi un pastiche d'un genre nouveau dans lequel l'écriture imite le langage cinématographique et le regard porté sur le monde qui en découle. Qu'il s'agisse du récit officiel de la mort de Pamela et Jumpy ou de la narration « télévisuelle » des émeutes, la narration, en reproduisant ces discours familiers du lecteur, fait apparaître leurs limites intrinsèques et questionne profondément leur validité. Cette déstabilisation du lecteur est encore renforcée par une nouvelle métamorphose stylistique, qui inscrit le merveilleux au cœur même du réel.

b. Les « merveilles » de la foi : corps et réalisme magique

1. La fable d'Ayesha et les papillons : inscrire le merveilleux dans le texte

Autre pan de la chimère stylistique composée par Salman Rushdie, le réalisme magique fait, pour ainsi dire, partie intégrante de l'ADN de l'œuvre. En effet, dans *The Satanic Verses*,

le style de Salman Rushdie est pris dans un véritable « grand écart » entre un réalisme mimétique - à l'image des deux types de discours que nous venons d'évoquer - et réalisme magique, genre dont nous tâcherons de souligner l'importance dans le roman. L'originalité de l'œuvre tient en effet à la façon dont elle juxtapose des visions du monde diamétralement opposées, un mélange qu'il faut comprendre, selon Gregory Rubinson, comme la littérisation de la double présence engendrée par la migration :

Rushdie's repeated emphasis on the blurred distinction between reality and fantasy or dream dramatizes the deracinating sense caused by migrancy: the feeling of being in two places – one materially or physically 'real', the other emotionally, mentally 'real' – at the same time.²⁴²

Ainsi, si le vocabulaire cinématographique permettait la dramatisation du phénomène de médiation, le mélange entre réalisme et merveilleux, pour sa part, rend manifeste la double conscience qui est celle du migrant. Cette idée est d'autant plus intéressante qu'un certain nombre des épisodes de réalisme magique du roman prennent vie dans les rêves de Gibreel et appartiennent ainsi à l'inconscient du personnage, qui est dès lors le lieu de cette fusion narrative. L'ancrage des chapitres fabuleux dans l'inconscient du personnage est significatif puisque, selon Sébastien Blache, le mode onirique, dans le roman, permet l'émergence d'une autre vérité : « *The Satanic Verses* réhabilite le rêve et son double, la rêverie, en en faisant le cadre de la diégèse : le rêve de Gibreel, qui rythme [...] l'épisode du pèlerinage, ouvre la voie d'un autre type de vérité, métaphorique et imaginaire »²⁴³. Nous étudierons ainsi comment Salman Rushdie utilise les conventions du réalisme magique pour inscrire de fabuleuses images dans son roman et proposer à son lecteur une réalité presque transcendée, dans laquelle le surnaturel est inhérent à la vie. Genre du mélange par essence, le réalisme magique se caractérise autant par les éléments surnaturels qu'il déploie que par le réalisme de sa narration, comme l'a analysé Eva Aldea : « The term magical realism itself indicates not only the inclusion of both natural and supernatural events without antinomy, but also the key role played by the realistic narration in the resolution of this antinomy »²⁴⁴. Ainsi, si surgissement du merveilleux il y a dans le roman, il ne s'agit pas ici pour Salman Rushdie d'amener son lecteur à s'interroger sur les possibilités d'existence d'un tel phénomène, mais bien de créer chez son ce dernier un sentiment de stupéfaction, comme le souligne Jaina Sanga : « what

²⁴² Rubinson, Gregory J. *op. cit.*, 51.

²⁴³ Blache, Sébastien. *op. cit.*, 57.

²⁴⁴ Aldea, Eva. *Magical Realism and Deleuze*. London; New York: Continuum, 2011. 14.

magical realism does is invoke a sense of incredulity, an astonishment or bewilderment informed by the sensationalistic practice of mixing the real and the magical »²⁴⁵. Le corps constitue dès lors une des manifestations les plus fragrances de réalisme magique dans l'œuvre, à commencer par le corps d'Ayesha qui subit une spectaculaire métamorphose :

Ayesha the orphan was nineteen years old when she began her walk back to Titlipur along the rutted potato track, but by the time she turned up in her village some forty-eight hours later she had attained a kind of agelessness, because her hair had turned as white as snow while her skin had regained the luminous perfection of a new-born child's, and although she was completely naked the butterflies had settled upon her body in such thick swarms that she seemed to be wearing a dress of the most delicate material in the universe. (TSV, 225)

Dans ce passage, le corps de la jeune prophétesse est éminemment central à l'irruption du merveilleux dans le texte puisqu'il devient l'incarnation même du nouveau statut de prophétesse accordé à Ayesha lors de sa présumée rencontre avec l'archange Gabriel. Son corps témoigne dès lors de sa rencontre avec l'Eternel à travers son nouvel aspect atemporel, résultat du paradoxe entre ses cheveux blancs (« her hair had turned as white as snow ») et l'éclat de sa peau digne d'un nouveau-né (« the luminous perfection of a new-born child's »). Si la nouvelle physionomie d'Ayesha est saisissante, la métamorphose stylistique subie par le texte l'est tout autant. En effet, la narration est ici marquée par de nombreuses tournures hyperboliques qui soulignent le caractère extraordinaire de la transformation qu'a vécue la jeune fille : « the luminous perfection », « completely naked », « such thick swarms » ou encore le superlatif « the most delicated material in the universe ». Cette description invite réellement le lecteur à imaginer l'incroyable beauté de la prophétesse tandis que la narration se rapproche d'un conte de fées. La nouvelle apparence d'Ayesha évoque en effet, pour le lecteur occidental, une figure à mi-chemin entre Blanche-Neige²⁴⁶ (« her hair turned as white as snow ») et Peau d'âne (« a dress of the most delicate material in the universe »). Ainsi, face au scepticisme exacerbé de Mirza Saeed se trouve son extrême opposé, véritable apparition merveilleuse : « the fantastic figure of [a] girl dressed entirely in butterflies, with snowy hair flowing down as far as her ankles » (TSV, 475). Le corps recouvert de papillons d'Ayesha est ainsi le symbole de son caractère profondément hors-du-commun, mais peut également être

²⁴⁵ Sanga, Jaina C. *Salman Rushdie's Postcolonial Metaphors: Migration, Translation, Hybridity, Blasphemy, and Globalization*. Westport: Greenwood Press, 2001. 90.

²⁴⁶ Cet intertexte féérique est également présent dans un autre des rêves de Gibreel, où l'on retrouve le leitmotiv si connu du conte : « *As white as snow and as red as blood and as black as ebony* » (TSV, 152). Italique dans le texte original.

perçu comme l'illustration vivante d'un projet esthétique à l'opposé de la rigidité du scepticisme de Mirza Saeed: « Ayesha challenges the hard-dying authority of empire and disrupts the world-view and aesthetic form epitomized by Mirza Saeed. [...]. Ayesha also embodies a distinct system of representation where the marvellous and the miraculous are the norm »²⁴⁷. A travers le personnage d'Ayesha, Salman Rushdie semble proposer une vision du monde qui se rapprocherait de la sensibilité indienne que l'auteur a perçue dans son enfance, au sein de laquelle le fait divin ne serait pas une abstraction mais une part bien concrète de la vie quotidienne:

The miraculous and the mundane are always there. You know, the gods are bumping into you in the street, and if you need something in your life [...] you go and make an offering to the relevant god, you believe that that will have a beneficial effect. [...] so you believe that the gods are there amongst you all the time. And it gives one as a writer a different sense, if you like, of realism.²⁴⁸

L'ensemble du chapitre consacré au village de Titlipur, par la description qu'il offre d'un village dans lequel le merveilleux fait constamment irruption, semble ainsi être une tentative pour représenter une perception du monde différente de la sensibilité séculaire qui anime la majeure partie du roman. Le merveilleux est notamment incarné par la présence de ces incroyables papillons, un symbole tout à fait significatif puisqu'il évoque l'immatérialité de l'âme, comme le souligne Pierre François: « the butterfly represents the soul and is commonly associated with the promise of rebirth through death »²⁴⁹. Les papillons symbolisent ainsi la dimension surnaturelle d'Ayesha et la lient à une autre sainte du village, décédée des années auparavant: « they had been the familiar spirit, or so the legend ran, of a local saint, the holy woman known as Bibiji » (TSV, 217). Les papillons font ainsi d'Ayesha une figure légendaire, bien qu'ils soient devenus, selon la convention du réalisme magique, tout à fait banals pour les habitants de Titlipur:

This remote region had always been renowned for its lepidoptera, for these miraculous squadrons that filled the air by day and night, butterflies with the gift of chameleons, whose wings changed colour as they settled on vermilion flowers, ochre curtains, obsidian goblets or amber finger-rings. [...] in the nearby village, the miracle of the butterflies had become so familiar as to seem mundane. (TSV, 217)

²⁴⁷ Hennard Dutheil de la Rochère, Martine. *op. cit.*, 150-1.

²⁴⁸ Moyers, Bill. « On Faith and Reason: Interview with Salman Rushdie ». *PBS*. 23 juin 2006. http://www.pbs.org/moyers/faithandreason/print/faithandreason101_print.html. Consulté le 28 mai 2015.

²⁴⁹ François, Pierre. *Inlets of the Soul: Contemporary Fiction in English and the Myth of the Fall*. Amsterdam, Rodopi: 1999. 232.

Ce passage décrit le village de Titlipur comme un lieu dans lequel cohabitent, de façon tout à fait naturelle, réalité et merveilleux, au point que celui-ci, pourtant qualifié de miracle à deux reprises (« miraculous », « miracle »), n'est plus qu'un banal élément du quotidien (« mundane ») des villageois. Si les habitants de Titlipur ont oublié le caractère extraordinaire des papillons, la narration est à l'inverse toute entière empreinte d'une certaine poésie, qui révèle au lecteur la dimension purement merveilleuse des papillons. En effet, la préciosité des termes employés par le narrateur, notamment pour décrire la multitude de couleurs présentes dans l'environnement du village (« vermilion », « ochre », « obsidian », « amber »), souligne le changement de ton de la narration. De plus, outre la beauté des images évoquées, la dimension poétique de l'extrait est également perceptible dans la musicalité de son énumération, par le biais d'assonances en [o] (« flowers, **ochre** », « **obsidian goblets** ») et en [ə] (« **vermilion flowers** », « **ochre** », « **amber finger** ») ainsi que par l'allitération finale en [g] (« **goblets** », « **finger-rings** »). On voit ici comment Salman Rushdie élabore un langage profondément musical et empreint d'une certaine poésie. La narration est ainsi contaminée par la beauté du phénomène qu'elle décrit, ce dont témoigne également le passage suivant, dans lequel le miracle conté par le texte est renforcé par les images employées et la musicalité du style de l'auteur :

From all sides, out of the little tinkers' gullies, the villagers of Titlipur were returning to the place of their dispersal. **They were all coated from neck to ankles in golden butterflies**, and long lines of the little creatures went before them, like ropes drawing them to safety out of a well.' (TSV, 494)

Le caractère merveilleux du phénomène évoqué, à savoir le retour miraculeux des papillons pour sauver les villageois de la noyade, rapproche une nouvelle fois la narration de la fable, ce que renforce également la musicalité de l'extrait. En effet, les allitérations en [l] et en [z] du passage, présentes dans les termes « **long lines of the little creatures** », de même que la comparaison des papillons à des cordes qui tireraient par magie les villageois du puits dans lequel ils sont tombés, évoquent la musicalité d'une comptine. Les papillons sont ainsi la marque d'un univers profondément bucolique et merveilleux, aux antipodes des métropoles (Bombay et Londres, entre autres) que le narrateur représente habituellement. Le chapitre « Ayesha » inaugure ainsi un espace où le sacré et la nature cohabitent en harmonie, ce que

souligne dans le texte la description du village de Titlipur, dont le nom évocateur signifie « the town of butterflies »²⁵⁰ :

The village of Titlipur had grown up in the shade of an immense banyan-tree, a single monarch that ruled, with its multiple roots, over an area more than half a mile in diameter. By now the growth of tree into village and village into tree had become so intricate that it was impossible to differentiate between the two. (*TSV*, 222)

Dans ce passage, la majesté de l'arbre, soulignée par l'expression « a single monarch », et son extraordinaire grandeur (« over an area more than half a mile in diameter ») évoquent à nouveau le contexte merveilleux d'une fable. De plus, la fusion du village et de l'arbre, illustrée par le chiasme « tree into village and village into tree », présente Titlipur comme un espace profondément hybride, dans lequel humanité et nature cohabitent en toute harmonie. À l'inverse du Londres des années quatre-vingt dans lequel Gibreel et Saladin évoluent, Titlipur constitue un espace au sein duquel le sacré semble avoir gardé sa place, ce dont témoigne l'extrait suivant, dans lequel Mirza, sceptique entre tous, assiste à un spectacle extraordinaire : « Mirza Saeed clearly observed the great glowing cloud fly out over the sea; pause; hover; and form itself into the shape of a colossal being, a radiant giant constructed wholly of tiny beating wings, stretching from horizon to horizon, filling the sky » (*TSV*, 502). Dans ce passage d'une grande beauté, la prose toute entière de Salman Rushdie tend à reproduire l'union des papillons en un nouvel être, dont la puissance suggère bien évidemment une figure divine (« a colossal being », « a radiant giant »). En effet, la segmentation de la narration, qui imite le mouvement des papillons (« pause ; hover ») donne une dimension profondément poétique à cet extrait, ce que renforcent les nombreux échos sonores présents dans la phrase, créés tant par des répétitions (« horizon to horizon ») que par les sonorités propres à chaque expression (« radiant giant », « wholly of tiny beating wings »). Le ton hyperbolique du récit, exprimé par les termes mélioratifs « great », « colossal », « radiant » et « filling », renforce la poésie de cette vision d'apothéose. Néanmoins, si l'irruption du fabuleux permet ici à Salman Rushdie d'inscrire un rapport différent au monde, dans lequel le surnaturel fait partie du quotidien, le réalisme magique a également, dans d'autres parties du roman, une fonction presque hallucinatoire, qui met le

²⁵⁰ Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

lecteur face à des visions aussi déconcertantes qu'inquiétantes. L'onirisme du village-arbre de Titlipur laisse ainsi place, dans le récit, à une écriture de l'hallucination.

2. Ecrire le rêve : entre fantastique et surréalisme

Si les chapitres dédiés au pèlerinage d'Ayesha sont fermement ancrés dans le rêve²⁵¹, le réalisme magique s'invite également dans d'autres passages du roman dont il brouille la nature : rêve ou réalité, il devient dès lors impossible pour le lecteur de répondre à cette interrogation. A l'origine de cette confusion se trouve, selon Pierre Pachet, le caractère profondément ambivalent du récit, qui s'ouvre sur une scène de chute libre à laquelle les deux personnages survivent envers et contre tout : « les niveaux de réalité empiètent les uns sur les autres, mais le narrateur n'indique pas un fond solide de réalité sur lesquels les autres niveaux viendraient s'empiler. Nous sommes dans une insituable 'fiction' »²⁵². La perplexité du lecteur face au merveilleux est alors renforcée par le fait que le niveau présumé « réel » du récit s'avère être lui aussi le lieu d'étranges apparitions, à l'image du fantôme de Rekha Merchant qui hante régulièrement le récit et dont le statut – fantôme ou hallucination – n'est jamais clarifié par le narrateur²⁵³. Cet aspect est particulièrement saisissant dans l'épisode dit « argentin » du roman, au sein duquel Gibreel ranime chez une vieille dame – Rosa Diamond – de lointains souvenirs de sa vie en Argentine. Ce passage inaugure un nouveau niveau de conscience pour Gibreel, hypnotisé de force par la vieille femme, à mi-chemin entre la veille et le sommeil : « at the very moment that his rational mind was considering the possibility of an ulcer or appendicitis, the rest of his brain whispered the truth, which was that he was being held prisoner and manipulated by the force of Rosa's will » (*TSV*, 150). Dans cet état second, Gibreel assiste ainsi à un véritable défilé de spectres, qui, grâce à la volonté de Rosa, envahissent peu à peu la demeure de la vieille femme, comme le souligne l'extrait suivant : « As she [Rosa] grew weaker she poured more and more of her remaining strength into her own dream of Argentina, and Gibreel's navel felt as if it had been set on fire. He lay slumped in an armchair at her bedside and the apparitions multiplied by the hour » (*TSV*, 150). Dans ce passage, le rêve de la vieille dame (« her own dream of Argentina ») et la réalité de Gibreel,

²⁵¹ Cet ancrage onirique est souligné par l'emploi répété du syntagme « the dreamer » pour désigner Gibreel : « The dreamer [Gibreel], dreaming, wants (but is unable) to protest » (*TSV*, 226) ou encore « So now I have a dream-wife, the dreamer becomes conscious enough to think » (*TSV*, 226).

²⁵² Pachet, Pierre. « Foi et Scepticisme dans *Les Versets Sataniques* ». *Salman Rushdie, dimensions littéraire et politique*. *op. cit.*, 68.

²⁵³ « 'You don't see her [Rekha]?' Gibreel shouted. 'You don't see her goddamn Bokhara rug?' No, no, Gibbo, her voice whispered in his ears, don't expect him to confirm. I am strictly for your eyes only, maybe you are going crazy, what do you think, you namaqool, you piece of pig excrement, my love. With death comes honesty, my beloved, so I can call you by your true names » (*TSV*, 7).

assis à son chevet, ne font plus qu'un. L'épisode argentin de *The Satanic Verses* constitue dès lors une illustration saisissante de ce qu'André Breton appelait, dans son *Manifeste du surréalisme*, le concept de « surréalité » : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de **surréalité** »²⁵⁴. Cette coexistence du réel et de l'imaginaire est en effet à l'origine, dans le récit, d'un réalisme magique aux accents surréalistes, qui crée moins l'émerveillement chez le lecteur que la stupéfaction la plus totale face au caractère saisissant des images créées :

Gibreel Farishta finally managed to force himself out of the chair and on to his feet. Walking was like dragging a ball and chain across the floor, but he reached the window. In every direction, and as far as he could see, there were giant thistles waving in the breeze. Where the sea had been there was now an ocean of thistles, extending as far as the horizon, thistles as high as a full-grown man. (TSV, 153-4)

Dans ce passage, le tableau que dépeint la narration est profondément surréaliste. En effet, les hallucinations de l'esprit de Rosa, au lieu d'être limitées à son espace mental, empiètent sur la réalité de Gibreel qui devient le spectateur de l'incroyable transformation de la côte anglaise d'Hastings, où réside Rosa, en une plaine de la pampa argentine envahie de chardons géants (« thistles as high as a full-grown man »). La narration insiste alors sur l'étendue de la métamorphose spatiale à travers les expressions « in every direction », « as far as he could see », « extending as far as the horizon » et la métaphore « an ocean of thistles » qui traduit l'impression d'immensité ressentie par le personnage. Les hallucinations de la vieille dame transforment ainsi entièrement le réel qu'il devient alors impossible de distinguer de l'halluciné. Cette concomitance du réel et de l'imaginaire est de plus renforcée par le fait que Salman Rushdie, pour ce chapitre, emprunte à l'autobiographie de William Henry Hudson, intitulée *Far Away and Long Ago* et publiée en 1918²⁵⁵, comme le souligne ce passage où l'auteur décrit une plaine infestée de chardons : « The aspect of the plain was different in what was called a 'thistle year', when the giant thistles, which usually occupied definite areas or grew in isolated patches, suddenly sprang up everywhere, and for a season covered most of

²⁵⁴ Breton, André. *Manifeste du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1969. 24. Italique dans le texte original. Cité dans : Blache, Sébastien. *op. cit.*, 56.

²⁵⁵ « Now, in a note at the end of the book Rushdie claims that the materiel on Argentina is derived from the writings of William Henry Hudson, particularly from Hudson's 1918 autobiography *Far Away and Long Ago*. Indeed, many details from the segment of Rushdie's novel do derive from the Hudson autobiography, including the description of the ombu tree and that of the plague of thistles ». Balderston, Daniel. « The Art of Pastiche: Argentina in *The Satanic Verses* ». *Revista de Estudios Hispánicos*. 17-18 (1991): 302.

the land »²⁵⁶. De ce fait, alors que Rosa Diamond est censée avoir vécu en Argentine peu avant la seconde guerre mondiale, Salman Rushdie fusionne ici l'Argentine du début du XXème siècle avec l'Angleterre de la fin du même siècle, annihilant ainsi toute délimitation temporelle et géographique, en plus d'effacer la frontière entre réel et imaginaire. Le récit devient dès lors, selon Marc Porée et Alexis Tadié, le lieu de la « la délirante restauration d'une cartographie enfouie, qui voit l'étoffement des contours d'une Argentine autant mythique que phantasmatique »²⁵⁷. Cet étoffement est littéral dans le récit qui accentue encore la confusion entre réel et imaginaire en mettant en scène des fantômes « en chair et en os », tandis que Rosa Diamond devient à l'inverse de plus en plus spectrale :

Moonlight streamed into the room. As it struck Rosa's face it appeared to pass right through her, and indeed Gibreel was beginning to be able to make out the pattern of the lace embroidery on her pillowcase. Then he saw Don Enrique and his friend, the puritanical and disapproving Dr. Babington, standing on the balcony, as solid as you could wish. (TSV, 153)

L'ambiance nocturne mystérieuse de cet extrait (« moonlight streamed into the room ») rapproche la narration du récit fantastique. Les corps des personnages permettent ici de souligner l'inversion totale qui est à l'œuvre au sein de ce passage entre réel et imaginaire. Le corps de Rosa Diamond devient ainsi fantomatique et éthéré, presque transparent (« it [moonlight] appeared to pass right through her », « Gibreel was beginning to make out the pattern [...] on her pillowcase ») tandis que les fantômes du passé de Rosa, son mari Don Enrique et le docteur Babington, acquièrent la consistance d'être bien réels (« as solid as you wish »). La fusion entre passé et présent, réel et halluciné est alors complète et il est impossible, pour Gibreel comme pour le lecteur, non seulement de savoir si la scène est vécue ou rêvée par Gibreel, mais plus profondément de savoir qui est à l'origine du rêve : « he [Gibreel] is unsure whether his experience is real or imaginary ; if it is imaginary, he is not sure whether the imagination at work is his or someone else's »²⁵⁸. On voit ici comment l'ambiguïté distingue cette scène du rêve du village de Titlipur dans lequel la dimension onirique était évidente. Ici, le réel devient pour ainsi dire hallucinatoire, sans qu'il soit possible de discerner s'il est le résultat du cerveau malade de Rosa Diamond ou si la scène toute entière est hallucinée par Gibreel.

²⁵⁶ Hudson, William Henry. *Far Away and Long Ago: A History of my Early Life*. New York : E.P. Dutton, 1918. 68. Cité par Balderston, Daniel. *op. cit.*, 302.

²⁵⁷ Porée Marc et Alexis Tadié. *op. cit.*, 163.

²⁵⁸ Balderston, Daniel. *op. cit.*, 302.

Ce phénomène de mise en abyme de la réalité et du rêve est poussé à l'extrême dans un autre passage du roman, dans lequel Gibreel prend conscience qu'il est en train de rêver : « He sees himself in the dream [...]. This dream-Gibreel, so like the waking one, stands quaking in the sanctum of the Imam whose eyes are as white as clouds » (*TSV*, 211). Le rêve n'est ainsi, selon Sébastien Blache, pas seulement « rêve de » mais, dans le cas de Gibreel, le « rêve devient conscience du rêve, ce qui ajoute à sa complexité »²⁵⁹. Le cauchemar se rapproche dès lors à nouveau d'une hallucination à laquelle le personnage assisterait sans pouvoir rien faire. Cette conscience réflexive est essentielle dans la mise en récit des cauchemars de Gibreel car elle permet à Salman Rushdie de reproduire le regard d'un observateur extérieur sur le déroulement du rêve, ce qui donne à nouveau à la narration cette dimension surréaliste évoquée précédemment :

The Imam is a massive stillness, an immobility. He is living stone. His great gnarled hands, granite-grey, rest heavily on the wings of his high-backed chair. His head, looking too large for the body beneath, lolls ponderously on the surprisingly scrawny neck that can be glimpsed through the grey-black wisps of beard. The Imam's eyes are clouded; his lips do not move. (*TSV*, 210)

Dans ce passage, la narration offre au lecteur un portrait extrêmement détaillé de l'Imam dont Gibreel est en train de rêver, portrait qui se caractérise par une fixité effrayante, ce que soulignent les termes « a massive stillness », « an immobility » ainsi que l'oxymore « living stone ». L'ensemble de l'extrait tend à présenter l'Imam comme un être vivant presque statufié, ce qu'illustre la référence au granit (« granite-grey ») et la position extrêmement statique et rigide de l'Imam qui trône dans son fauteuil (« his great gnarled hands [...] rest heavily on the wings of his high-backed chair »). Cette image de la statue est particulièrement inquiétante car elle évoque l'idée d'un corps presque « non-vivant », figé dans une rigidité mortifère. Néanmoins, si statue il y a, elle est largement ridiculisée par le narrateur qui insiste sur le physique ingrat et déséquilibré de l'Imam à travers les disproportions évoquées par les expressions « his head, looking too large for the body beneath » ou encore « the surprisingly scrawny neck ». Le présent de narration, employé tout au long du chapitre, crée une rupture avec le prétérit utilisé dans le reste du récit ce qui renforce l'impression d'une écriture extrêmement fluide et vivace, comme si l'action se déroulait sous les yeux du lecteur. Ce

²⁵⁹ Blache, Sébastien. *op. cit.*, 57.

sentiment de simultanéité devient néanmoins inquiétant à mesure que le lecteur assiste à la métamorphose monstrueuse de l'Imam :

the Imam, in a single movement of astonishing rapidity, slings his beard over his shoulder, hoists up his skirts to reveal two spindly legs with an almost monstrous covering of hair, and leaps high into the night air, twirls himself about, and settles on Gibreel's shoulders, clutching on to him with fingernails that have grown into long, curved claws. Gibreel feels himself rising into the sky, bearing [...] the Imam with hair that grows longer by the minute, streaming in every direction' (TSV, 212)

Dans ce passage, le lecteur est le témoin, pour ainsi dire comme dans un film, de la transformation monstrueuse de l'Imam, qui se recouvre peu à peu de poils (« the Imam with hair that grows longer by the minute »). Cette pilosité, que le narrateur décrit comme excessive à travers les expressions « an almost monstrous covering of hair » et « streaming in every direction », confère une dimension profondément cauchemardesque au physique de l'Imam. Outre le présent de narration, l'asyndète quasi structurelle du passage, qui enchaîne presque toujours sans conjonction les verbes « slings », « hoists up », « leaps high », « twirls himself about », et enfin « settles on », accroît la dimension cinématographique de l'extrait. Salman Rushdie semble ainsi proposer une forme profondément hybride dans laquelle l'esthétique cinématographique (« Then the appartement **dissolves** », « they **zoom** through the night » [TSV, 212, je souligne]) permet de renforcer auprès du lecteur l'aspect surréaliste de l'extrait par cette impression d'un rêve éveillé. Salman Rushdie s'inspire ainsi d'un univers orientalisant digne des *Mille et Une Nuits*, dans lequel Gibreel est comparé à un tapis volant tandis qu'il survole, avec l'Imam sur son dos, un immense désert²⁶⁰, pour en proposer une réécriture profondément surréaliste, à l'image de ce passage au sein duquel la lune tombe en gouttes sur le sol : « The moon is heating up, beginning to bubble like cheese under a grill ; he, Gibreel, sees pieces of it falling off from time to time, moon-drips that hiss and bubble on the sizzling griddle of the sky » (TSV, 212). La comparaison de la lune à un fromage en train de fondre, bien qu'elle rapproche l'astre lunaire d'une image extrêmement pragmatique, souligne la dimension onirique du passage. Salman Rushdie concilie une nouvelle fois rêve et réalité dans une image qui rappelle les montres molles peintes par le célèbre artiste surréaliste Salvador Dalí²⁶¹. Ces gouttes de lune qui tombent (« pieces of it falling off from time to

²⁶⁰ « Gibreel, with the Imam riding him like a carpet, swoops lower, and in the steaming night it looks as if the streets are alive, they seem to be writhing, like snakes ; while in front of the palace of the Empress's defeat a new hill seems to be growing » (TSV, 213).

²⁶¹ Nous pensons ici au fameux tableau intitulé *La Persistance de la mémoire*, peint en 1931 par Salvador Dalí.

time ») forment ainsi un tableau surréaliste d'une grande poésie, ce qu'accentue l'harmonie imitative présente dans le passage : l'allitération en [b] de l'expression « beginning to bubble » fait écho à l'expression « bubble on the sizzling griddle », qui présente elle-même une allitération en [l]. La forme imite ainsi les bulles formées par le fromage en train de griller, ce qui est renforcé par l'assonance en [i] et l'allitération en [s] des termes « moon-drips » et « hiss » qui reproduisent le sifflement du fromage au contact de la grille brûlante. L'écriture de Salman Rushdie transporte ainsi le lecteur dans un univers fantasmagorique qui évoque un conte des *Mille et Une Nuits* revisité sur un mode surréaliste, à travers une narration hybride qui fait du lecteur un spectateur, tant par sa dimension cinématographique que par les images inédites formées par le texte. A l'opposé du corps bien délimité par la science, le corps se caractérise ici par sa constante expansion, perceptible aussi bien dans l'hirsutisme soudain de l'Imam que dans sa métamorphose finale en une figure monstrueuse : « Gibreel [...] sees the Imam grown monstrous, lying in the palace forecourt with his mouth yawning open at the gates; as the people march through the gates he swallows them whole » (TSV, 215). Métaphore de la suprématie néfaste de l'Imam, le corps ici ne souffre plus aucune limite et engloutit le monde. Entre explications scientifiques et métamorphoses monstrueuses, les visions du corps offertes par le roman semblent irréconciliables tant elles traduisent deux perceptions du monde diamétralement opposées²⁶². Certaines images tentent néanmoins d'offrir une vision syncrétique du corps, qui laisse place au doute.

c. Faire coexister foi et scepticisme : le corps comme lieu du doute²⁶³

1. « L'indécidable rushdien » : le corps ouvert de Mirza Saeed

Afin de conclure sur les différents discours dont le corps est le sujet, il s'agira ici de souligner deux instances particulièrement intéressantes au sein du roman dans lesquelles le corps devient ou le lieu d'une certaine réconciliation ou, à l'inverse, le lieu d'une indiscernabilité définitive. Ces deux passages nous semblent particulièrement symboliques puisqu'ils mettent tous deux en scène la mort d'un personnage, celle de Mirza Saeed dans le

²⁶² Le paradoxe entre les deux positions explorées par le roman est particulièrement bien résumé par Elsa Sacksick : « il est soit *au-delà* de la réalité, dans espace *extra*-ordinaire, *sur*-réaliste, soit *en-deçà*, ancré dans une réalité prosaïque et hyper-matérielle ». Sacksick, Elsa. « 'Always Try and Do Too Much. Dispense with Safety Nets'. *op.cit.*, 55. Italique dans le texte original.

²⁶³ « Question: What is the opposite of faith?
Not disbelief. Too final, certain, closed. Itself a kind of belief.
Doubt » (TSV, 92).

premier extrait et celle de Changez Chamchawalla, le père de Saladin, dans le second. La mort de Mirza Saeed constitue la toute fin du rêve de Gibreel dédié au pèlerinage d'Ayesha et se situe à la fin du chapitre intitulé « The Parting of the Arabian Sea ». La plupart des pèlerins, dont Mishal Akhtar, épouse de Mirza, étant morts dans leur tentative de traverser la mer d'Arabie, Mirza Saeed retourne seul au village de Titlipur, tombé entre temps en décrépitude²⁶⁴. Profondément déprimé, le personnage arrête sans s'en rendre compte de s'alimenter, entraînant le déclin progressif de son corps.

After an uncounted passage of days it occurred to him that he was starving to death, because he could smell his body reeking of nail-varnish remover; but as he felt neither hungry nor thirsty, he decided there was no point bothering to find food. For what? Much better to rock in this chair, and not think, not think, not think. (*TSV*, 506)

Ce passage souligne l'état d'extrême confusion ressenti par le personnage qui oublie dans un premier temps de s'alimenter (« an uncounted passage of days ») avant de sciemment décider de ne plus se nourrir (« **he decided** there was no point bothering to find food »). Le corps devient dès lors le lieu de la décomposition, ce que souligne l'emploi du terme péjoratif « reeking » ainsi que la comparaison à du dissolvant, dont le caractère cru ancre le déclin du personnage dans le réel. Ce passage annonce la volonté d'anéantissement du protagoniste dont le texte imite le balancement dans son rocking-chair à travers l'épizeux « and not think, not think, not think ». Plongé dans une profonde catatonie, le personnage meurt lorsque le grand arbre du village s'embrase, les flammes gagnant peu à peu la demeure du zamindar, dans une nouvelle image d'anéantissement mais aussi de libération : « He [Mirza] got out of his chair and staggered dizzily down to the garden to watch the fire, whose flames were consuming histories, memories, genealogies, purifying the earth, and coming towards him to set him free » (*TSV*, 506). Plus que la destruction physique que représente l'incendie, la narration met ici l'accent sur le rituel purificateur (« purifying the earth ») que constitue le feu selon la tradition hindoue et sur la dimension presque cathartique de l'incendie qui libère Titlipur de son passé et de ses hiérarchies, comme le souligne la gradation « histories, memories, genealogies ». Dernier descendant d'une lignée d'anglophiles, la mort de Mirza Saeed signifie également la destruction d'un pseudo-héritage colonial, symbolisée dans le récit par l'image

²⁶⁴ « The great tree was dead, or close to death, and the fields were barren as the desert; the gardens of Peristan, in which, long ago, he first saw a beautiful young girl, had long ago yellowed into ugliness. Vultures were the only birds in the sky » (*TSV*, 505).

d'une bibliothèque rongée par les vers²⁶⁵. Néanmoins, au lieu de prendre la forme d'un grand brasier et d'être associée à la destruction, la mort de Mirza Saeed devient à l'inverse dans le récit un moment de fusion aquatique synonyme de renaissance pour le personnage, qui conserve dans un premier temps son scepticisme distinctif :

Before his eyes closed he felt something brushing at his lips, and saw the little cluster of butterflies struggling to enter his mouth. Then the sea poured over him, and he was in the water beside Ayesha, who had stepped miraculously out of his wife's body... 'Open,' she was crying. 'Open wide!' [...] – How could he hear her voice? – They were under water, lost in the roaring of the sea, but he could hear her clearly, they could all hear her, that voice like a bell. 'Open,' she said. He closed. (*TSV*, 506)

La surprenante référence à la mer (« then the sea poured over him ») place soudainement Mirza Saeed aux côtés des autres pèlerins qui ont tenté de traverser la mer d'Arabie avec Ayesha. Rappelons que le personnage de Mirza est le seul des survivants à ne pas avoir vu la mer s'ouvrir pour laisser passer les pèlerins, pèlerins dont les cadavres ont par ailleurs été repêchés sur le rivage²⁶⁶. L'épisode semble ainsi constituer un récit alternatif à la mort des pèlerins, dans lequel Ayesha exhorte Mirza à les accompagner à travers la répétition symbolique du verbe « open ». Le personnage ne peut néanmoins s'empêcher de céder à son scepticisme naturel et remet en question la présence miraculeuse d'Ayesha en rationalisant l'expérience : « how could he hear her voice ? – they were under water ». Le personnage rejette alors une nouvelle fois Ayesha, rejet symbolisé par le verbe « to close », écho à la bouche fermée du personnage qui faisait obstacle aux papillons au début de l'extrait. Ce passage propose ainsi une mise en scène spectaculaire du combat intérieur du personnage entre foi et scepticisme, combat qui s'inscrit profondément dans le corps du personnage. En effet, le corps de Mirza Saeed devient ici le symbole du choix métaphysique qui s'offre au personnage, ce dont témoigne la toute fin du passage, dans laquelle Mirza Saeed « s'ouvre »

²⁶⁵ « Moths had eaten the punkahs of Peristan and the library had been consumed by a billion hungry worms » (*TSV*, 505). Ce détail est d'autant plus significatif que Mirza Saeed est d'emblée présenté dans le récit comme un grand lecteur de littérature européenne, celui-ci se réveillant d'un mauvais rêve suite à la lecture de Nietzsche : « He [Mirza] had awoken early for once, rising before dawn with a bad dream souring his mouth, his recurring dream of the end of the world, in which the catastrophe was invariably his fault. He had been reading Nietzsche the night before [...] and had fallen asleep with the book resting face downwards on his chest » (*TSV*, 216). De façon intéressante, le cauchemar de Mirza est un cauchemar d'anéantissement qui a de fait lieu à la fin du roman.

²⁶⁶ « When he found out that he was the only survivor of the Ayesha Haj not to have witnessed the parting of the waves [...] Mirza Saeed broke down and wept for a week and a day » (*TSV*, 505).

enfin, dans une image que Marc Porée et Alexis Tadié qualifient de « dissolution ‘océanique’ fortement sexualisée »²⁶⁷ :

He [Mirza] was a fortress with clanging gates. – He was drowning. – She [Ayesha] was drowning, too. He saw the water fill her mouth, heard it begin to gurgle into her lungs. Then something within him refused that, made a different choice, and at the instant that his heart broke, he opened. His body split apart from his adam’s-apple to his groin, so that she could reach deep within him, and now she was open, they all were, and at the moment of their opening the waters parted, and they walked to Mecca across the bed of the Arabian Sea. (*TSV*, 507)

Sous la plume de Salman Rushdie, la mort de Mirza Saeed devient une scène d’apocalypse : scène de fin du monde, à l’image du grand arbre protecteur du village qui se désintègre littéralement²⁶⁸, ce passage rejoint l’étymologie du terme « apocalypse »²⁶⁹ en proposant une image de révélation éminemment corporelle. Refusant la suite logique de la noyade, dont le texte évoque jusqu’aux détails les plus morbides (« he [...] heard it begin to gurgle into her lungs »), l’éclatement du corps, à la fois réel (« his heart broke ») et figuré (« his body split from his adam’s-apple to his groin »), permet l’ouverture suprême à un monde sacré dans une image de communion totale, comme le souligne l’expression « so that she could reach deep within him ». Le pronom personnel « they » remplace alors le « he » individuel de Mirza qui avance avec les autres pèlerins au fond de l’océan. A travers ce passage, Salman Rushdie propose ainsi une double lecture, non seulement de la mort de Mirza Saeed, mais également de l’issue – d’abord présentée comme tragique²⁷⁰ – du pèlerinage mené par Ayesha :

L’indécidable du texte rushdien autorise les deux lectures : celle, objective, réaliste, qui constate la noyade générale, lorsque les eaux refusent de s’écarter devant les pèlerins abusés ; celle, subjective, miraculeuse, postule l’ouverture qui se prolonge en songe, emportant les dernières digues du scepticisme de Mirza Saeed.²⁷¹

Le corps, décrit parfois de façon scientifique, parfois de façon merveilleuse, devient ici le lieu d’une indiscernabilité définitive, et il appartient entièrement au lecteur de choisir la fin qu’il préfère, ou de préférer l’indécision : « Is this a true miracle ? Or is it a result of starvation

²⁶⁷ Porée, Marc et Alexis Tadié. *op. cit.*, 168.

²⁶⁸ « He [Mirza] saw the tree explode into a thousand fragments, and the trunk crack, like a heart » (*TSV*, 506).

²⁶⁹ « D’après le grec tardif *apokalupsis* ‘révélation’, du verbe *apokaluptein* ‘découvrir, révéler’, de *apo-* négatif et de *kaluptein* ‘cacher, envelopper’ ». Rey, Alain. *op. cit.*, 163.

²⁷⁰ « Already the drowned bodies are floating to shore, swollen like balloons and stinking like hell » (*TSV*, 504-5).

²⁷¹ Porée, Marc et Alexis Tadié. *op. cit.*, 168.

and hallucinations? The novel allows for the concurrence of both possibilities »²⁷². Quelle que soit l'interprétation choisie, Salman Rushdie clôt néanmoins ce rêve du pèlerinage par un passage d'une grande beauté, dans lequel l'ouverture à l'autre devient une expérience mystique proche de l'extase, la fluidité de l'océan gagnant le rythme du texte à travers la polysyndète de la conjonction de coordination « and » (« and now », « and at the moment », « and they walked »). Une certaine sérénité émane enfin de l'image finale de ce chapitre au sein de laquelle Mirza Saeed est à nouveau entouré des habitants de son village, au lieu d'être plongé dans l'isolement mortifère de son scepticisme.

2. Une réconciliation post-laïque: la mort de Changez Chamchawalla

La sérénité dont est empreinte la mort de Mirza Saeed est également présente lors du décès de Changez Chamchawalla, le père de Saladin avec qui ce dernier entretient, tout au long du roman, des rapports conflictuels, Changez allant même jusqu'à envisager de déshériter son fils²⁷³. Le dernier chapitre de *The Satanic Verses*, intitulé « A Magic Lamp », met néanmoins en scène le retour de Saladin à Bombay, celui-ci ayant appris que son père était atteint d'un myélome incurable. Le récit devient alors le lieu de la réconciliation en proposant de véritables scènes de communion entre père et fils, scènes dans lesquelles le corps est central, ce dont témoigne la description des retrouvailles entre les deux personnages : « Then the man on the bed [Changez] emitted a series of small coughs, turned his head, and extended an uncertain arm. Saladin Chamcha went towards his father and bowed his head beneath the old man's caressing palm » (*TSV*, 523). Dans cette scène silencieuse, la narration décrit avec précision les gestes des deux personnages qui suffisent à traduire leur volonté de se réconcilier. Le bras de Changez devient ainsi par une hypallage (« an uncertain arm ») porteur de la tentative de réconciliation, tandis que la tête inclinée de Saladin (« Saladin [...] bowed his head ») souligne, de façon symbolique, le renouvellement de l'autorité paternelle. Dans une dernière hypallage, c'est la paume de Changez qui se fait aimante (« the old man's caressing palm ») et qui révèle l'affection du vieil homme pour son fils. Les gestes, et plus particulièrement les caresses, tiennent de fait un rôle primordial dans

²⁷² Sören, Frank. *Salman Rushdie: A Deleuzian Reading*. Trad. Sten Pultz Moslund. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2011. 247.

²⁷³ « Changez wrote back by return of post; a brief letter, four lines of archaic abuse, cad rotter bounder scoundrel varlet whoreson rogue. 'Kindly consider all family connections irreparably sundered,' it concluded. 'Consequences your responsibility' » (*TSV*, 47).

la réconciliation de Saladin et Changez, une intimité physique qui traduit la force du lien renoué entre le père et le fils :

‘On the morning of his return Salahuddin Chamchawala was asked by his father to give him a shave. [...] Changez's skin hung off his face in soft, leathery jowls, and his hair [...] looked like ashes. Salahuddin could not remember when he had last touched his father's face this way, gently drawing the skin tight as the cordless shaver moved across it, and then stroking it to make sure it felt smooth. When he had finished he continued for a moment to run his fingers along Changez's cheeks.’ (*TSV*, 524)

Loin de ressembler à l’ogre auquel il était souvent comparé au cours du récit²⁷⁴, Changez apparaît, dans cette scène, comme un homme diminué et rongé par la maladie ce qu’illustrent le visage fatigué du vieil homme (« Changez’s skin hung off his face ») et ses cheveux en piteux état (« his hair looked like ashes »). Premier aveu de faiblesse, il demande à son fils de le raser, le rasage devenant alors prétexte au contact entre les deux hommes. Cette scène d’intimité est toute entière empreinte de douceur, douceur qui caractérise, d’une part, la peau de Changez (« soft, leathery jowls », « smooth ») et, d’autre part, les gestes mêmes de Saladin qui sont d’une infinie précaution, comme le soulignent les expressions « gently drawing the skin tight », « stroking it » et enfin « to run his fingers along Changez’s cheeks ». Le geste utile (« to **make sure** it felt smooth ») devient alors caresse, un geste que Saladin reproduira juste après le décès de Changez²⁷⁵ et qui symbolise l’immense affection qu’il éprouve pour son père. Si la maladie de Changez permet ainsi la réconciliation des deux protagonistes, sa mort permet néanmoins une réconciliation tout autre, à mi-chemin entre le sacré et le profane, une ambiguïté symbolisée dans le récit par les yeux du personnage, qui dort les yeux grands ouverts : « with his [Changez’s] open, dreaming eyes, which could see into three worlds at once, the actual world of his study, the visionary world of dreams, and the approaching after-life as well (or so Salahuddin, in a fanciful moment, found himself imagining) » (*TSV*, 524). Le regard de Changez effectuée, dans l’esprit de son fils, la synthèse entre les différents niveaux de réalité évoqués par le roman : d’abord entre réalité et rêve, mais également entre spiritualité et scepticisme puisque Saladin, personnage athée, se surprend à imaginer une vie après la mort en observant les yeux de son père. On retrouve cette importance du regard dans

²⁷⁴ « He [Changez] stood in the doorway looking at this son, his nose and lips curled, by the withering sorcery of years, into a feeble simulacrum of **his former ogre-face** » (*TSV*, 67). Je souligne.

²⁷⁵ « He [Saladin] caressed those sweet cheeks. I didn't shave him today. He died with stubble on his chin » (*TSV*, 531).

la scène finale de la mort de Changez, qui constitue l'un des passages les plus touchants du roman :

Now Salahuddin found better words, his Urdu returning to him after a long absence. *We're all beside you, Abba. We all love you very much.* Changez could not speak, but that was, – was it not? – yes, it must have been – a little nod of recognition. *He heard me.* Then all of a sudden Changez Chamchawala left his face; he was still alive, but he had gone somewhere else, had turned inwards to look at whatever there was to see. *He is teaching me how to die,* Salahuddin thought. *He does not avert his eyes, but looks death right in the face.* At no point in his dying did Changez Chamchawala speak the name of God. (TSV, 531)

La mort imminente de Changez est d'abord l'occasion, dans le récit, d'une véritable déclaration d'amour au sein de laquelle Changez regagne son titre de père (« *Abba* » en ourdou) tandis que la résurgence de la langue maternelle de Saladin ainsi que de son véritable prénom, « Salahuddin », soulignent le ré-enracinement du personnage dans sa culture. A travers les italiques, le lecteur accède directement aux pensées de Saladin, ce qui a pour effet de renforcer la tension dramatique de l'extrait. Les derniers instants de Changez sont ainsi perçus par Saladin comme un combat et une leçon offerts par son père (« *He is teaching me how to die* ») dans un ultime moment de bravoure. D'extérieur, le regard devient intérieur, et les yeux de Changez, omniprésents dans le passage (« *to look* », « *to see* », « *his eyes* », « *looks* ») semblent alors regagner leur pouvoir quasi surnaturel de contemplation, bien que le narrateur se garde de décrire ce que Changez voit (« *whatever there was to see* »). La mort de Changez est ainsi décrite comme un combat intérieur pour Changez et comme une véritable expérience métaphysique pour Saladin qui voit son père affronter la mort seul, refusant jusqu'au dernier instant le refuge de la religion, le gérondif « *in his dying* » insistant sur l'aspect duratif du procès. La dimension presque ésotérique de la mort du personnage est renforcée par la citation suivante, qui exclut une nouvelle fois le lecteur des pensées de Changez :

The last thing he had seen in his father's face [...] was the dawning of a terror so profound that it chilled Salahuddin to the bone. What had he seen? What was it that waited for him, for all of us, that brought such fear to a brave man's eyes? – Now, when it was over, he returned to Changez's bedside; and saw his father's mouth curved upwards, in a smile. (TSV, 531)

Comme un signe que Saladin tenterait de décrypter, le visage de Changez devient dans ce passage la clef d'une indéchiffrable énigme. Dans sa tentative herméneutique, Saladin s'éloigne clairement de son habituel pragmatisme pour se rapprocher d'un sentiment de

spiritualité et de communauté (« What was it that waited for him, for all of us »). Dénuée de tout caractère religieux, mais empreinte d'une dimension sacrée, la mort de Changez constitue de fait pour Saladin une véritable révélation, qui baigne d'un nouveau jour l'ensemble de la vie du personnage : « 'Yes, this looked like the start of a new phase [...]. A life illuminated by a strangely radiant death, which continued to glow, in his mind's eye, like a sort of magic lamp » (TSV, 534). La référence à la lampe magique d'Aladin, héros de l'un des contes des *Mille et Unes Nuits*, souligne la dimension synchrétique de la mort de Changez, l'isotopie des termes liés à la lumière (« illuminated », « radiant », « glow ») renforçant le caractère sacré de la mort du protagoniste tout en l'associant à un imaginaire merveilleux propre à l'Inde. Cette image réconcilie, au moins temporairement, un certain nombre des conflits du roman : entre foi et scepticisme, Saladin choisit d'accepter la puissance du merveilleux. Cette nouvelle phase de la vie de Saladin est marquée par un retour à son prénom originel, un choix qui symbolise, selon Manav Ratti, la foi renouvelée du personnage en ses propres origines : « As a sign of Saladin's increasing acceptance of and **belief** in those narratives that had earlier been so painful for him – family, origin, culture – Rushdie refers to the expanded version of his name, 'Salahuddin' »²⁷⁶. La mort de Changez constitue ainsi un moment profondément synchrétique au sein du roman, dans lequel Salman Rushdie n'exclut aucune interprétation, les yeux de Changez ou la référence à la lampe évoquant la dimension quasi surnaturelle du personnage. De la même façon, la narration n'exclut en aucun cas la foi religieuse mais la déplace, dans un mouvement post-laïque, vers des objets profanes qui sont, pour Manav Ratti, les suivants : « filial love, return to the native land, and filiation to a community of 'one's kind' »²⁷⁷. Ultime réconciliation, le style de l'auteur opère une nouvelle fusion pour décrire la cérémonie funéraire de Changez en créant une forme à mi-chemin entre prose et poésie, qui propose un regard presque morcelé sur la scène :

And:

The bier, strewn with flowers, like an outsize baby's cot.

The body, wrapped in white, with sandalwood shavings, for fragrance,
scattered all about it.

More flowers, and a green silken covering with Quranic verses
embroidered upon it in gold.

The ambulance, with the bier resting in it, awaiting the widows' permission
to depart.

²⁷⁶ Ratti, Mannav. *The Postsecular Imagination: Postcolonialism, Religion, and Literature*. New York; Abingdon: Routledge, 2013. 160-1. Je souligne.

²⁷⁷ Ratti, Mannav. *op. cit.*, 162.

The last farewells of women.

The graveyard. Male mourners rushing to lift the bier on their shoulders
trample Salahuddin's foot [...].

The grave. Salahuddin climbs down into it, stands at the head end, the
gravedigger at the foot. Changez Chamchawala is lowered down. *The weight
of my father's head, lying in my hand. I laid it down; to rest.*

The world, somebody wrote, is the place we prove real by dying in it.
(TSV, 533)

En rupture totale avec le reste du récit, ce passage reproduit de façon poétique la forme d'une liste, ici introduite par la tournure déclarative « And : » et suivie d'une énumération de propositions nominales dont l'unité est marquée par l'anaphore de l'article défini « the ». A chaque proposition énumérée, la narration effectue, pour ainsi dire, un gros-plan sur un nouvel élément qu'elle vient décrire dans une abondance de détails, aussi bien visuels (« strewn with flowers », « wrapped in white », « a green silken with Quranic verses embroidered », « more flowers ») qu'olfactifs (« sandalwood shavings, for fragrance »). Ces détails contribuent à recréer l'atmosphère si particulière de cette cérémonie indienne et la donne à vivre de façon fragmentaire au lecteur. Dans ce passage fortement descriptif, le rôle de Saladin est mis en avant par le fait qu'il est le sujet de presque tous les verbes à l'actif de la scène (à l'exception de « trample »), verbes qui sont de plus au présent de l'indicatif (« climbs down », « stands ») ce qui donne ici encore une certaine impression de simultanéité au lecteur. De plus, le narrateur hétérodiégétique est remplacé par un narrateur homodiégétique en la personne de Saladin dont les pensées font irruption dans le texte. Celles-ci soulignent le fort symbolisme de la scène et sont empreintes d'une certaine poésie, ce que souligne l'écho sonore créé par l'allitération en [d] des termes proches phonétiquement « head », « hand », « laid » et enfin « down ». De plus, le corps du texte vient refléter les gestes de Saladin, à l'image de l'expression « I laid it down ; to rest », dans laquelle la pause rythmique constituée par le point-virgule symbolise le geste pour poser la tête de Changez sur le sol. Quittant l'intimité des pensées de Saladin, le récit de la cérémonie s'achève alors sur une citation aphoristique qui joue sur l'ambiguïté de la notion de réel et fait ainsi écho à l'ensemble de l'œuvre : « The world, somebody wrote, is the place we prove real by dying in it ». Cette citation, empruntée à la préface de la pièce *Lear* (1971) du dramaturge britannique Edward Bond²⁷⁸, représente ainsi l'incorporation d'un texte étranger et renforce la dimension

²⁷⁸ Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

synchrétique du passage. En effet, dans la préface d'Edward Bond, la citation était déjà présentée comme la résolution d'un conflit : « Act One shows a world dominated by myth. Act Two shows the clash between myth and reality, between superstitious men and the autonomous world. Act Three shows a resolution of this, in the world we prove real by dying in it »²⁷⁹. Illustration parfaite de la structure de *The Satanic Verses*, cette citation constitue une véritable clef pour comprendre l'œuvre et souligne le rôle spécifique de la mort de Changez en tant qu'espace de résolution des tensions intrinsèques à l'œuvre. La narration, par sa forme inédite, reflète ainsi cette tentative de résolution et témoigne du rôle primordial du récit dans la perception du roman comme un espace hybride. Véritable miroir des transformations des personnages, le récit est, de fait, un espace de mutation sans égal.

B. LE CORPS DU TEXTE : UN ESPACE DE MUTATIONS

Ultime espace dont Salman Rushdie brouille les limites, le corps du texte constitue un écho particulièrement intéressant aux corps métamorphiques et hybrides élaborés par Rushdie tout au long du récit. En effet, si, dans *The Satanic Verses*, le corps échappe aux normes et à toute tentative de définition, il en est de même pour la langue du roman qui devient à son tour mouvante, ce qui fait dire à Marc Porée que « toute la narration poursuit l'hybridation »²⁸⁰. A la façon des mutants dont les incroyables silhouettes s'évadent au clair de lune, l'écriture rushdienne se soustrait elle aussi à toute essentialisation et se pose, dans ses transformations, comme une énigme que le lecteur doit déchiffrer s'il souhaite parvenir à faire sens du texte. La langue du roman est en effet remarquable par l'innovation linguistique dont elle fait preuve et qui résulte, selon Paul Veyret, de son hybridité profonde :

Le nouveau n'est pas chez Rushdie le pur : il s'agit plutôt d'un agrégat, d'une série de greffes – à l'instar de la Manticore – produisant ainsi de l'inédit, de « l'in-ouïe ». Le roman existe alors sur le mode de la transfusion et de l'hybridation, hybridation des genres et des formes de discours.²⁸¹

Résultant de « greffes » et de « transfusion[s] », le corps du texte s'apparente presque ici à un organisme vivant génétiquement modifié, qui n'est pas sans évoquer l'acception scientifique du terme chimère : « An organism [...] in which tissues of genetically different

²⁷⁹ Bond, Edward. *Lear*. New York: Hill and Wang, 1972. xiv. Cité par Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

²⁸⁰ Porée, Marc et Alexis Tadié. *op. cit.*, 113.

²⁸¹ Veyret, Paul. *op. cit.*, 95.

constitution co-exist as a result of grafting, mutation, or some other process »²⁸². Nous envisagerons dès lors comment le récit peut être perçu comme le véritable mutant de *The Satanic Verses*, tant par la symbiose référentielle et esthétique qu'il effectue que par les limites qu'il enfreint en mélangeant en son sein différents langages. En effet, au-delà du corps, le texte est celui qui « f[ai]t éclater les frontières, fissur[e] les catégories et les carcans imposés et supposés immuables de l'Occident, en une alchimie visant à détruire, combiner, réutiliser ou assimiler pour finalement recréer »²⁸³. De l'invention de mots-valises à la création de ruptures visuelles au sein de son texte, Salman Rushdie offre au lecteur une langue profondément syncrétique, véritable hybride génétique dont l'ADN est aussi britannique qu'indien. En réduisant à néant les frontières préexistantes, le récit devient à son tour nomade et constitue un espace profondément novateur pour le lecteur dont les repères sont bouleversés. Le texte, dès lors, est un corps hybride qui se donne à voir en tant que tel et qui suit ses propres lignes de fuite, allant jusqu'à frôler la désagrégation.

a. « How newness comes into the world » : l'hybridité littéraire de *The Satanic Verses*

1. Un double héritage génétique : la forme hybride du roman

Hybride, le roman de Salman Rushdie l'est d'abord par l'étonnant mélange qu'il effectue entre les traditions littéraires indienne et britannique. Ce mélange tient d'abord à la double culture de l'auteur qui, s'il a grandi à Bombay, a intégré un pensionnat anglais dès l'âge de quatorze ans et étudiera plus tard à la prestigieuse université de Cambridge²⁸⁴. Selon Nathalie Merrien, ce métissage culturel imprègne l'œuvre de Salman Rushdie, au point d'en devenir une caractéristique « biologique » :

Pour comprendre le propos de Salman Rushdie, le lecteur doit impérativement garder à l'esprit la caractéristique fondamentale du narrateur, à savoir son double héritage biologique, au sens propre et au sens figuré. **Les lois de l'œuvre de Rusdie, qu'elles soient stylistiques, linguistiques, thématiques, ou qu'elles relèvent du domaine du genre, sont régies par la biologie.**²⁸⁵

²⁸² Simpson, John et Edmund Weiner. *op. cit.*, 121.

²⁸³ Merrien, Nathalie. *op. cit.*, 178.

²⁸⁴ « Il faut donc garder à l'esprit le fait que l'écriture de Rushdie [...] s'est développée à partir d'une base très stable : une maîtrise remarquable (sans doute acquise lorsque l'auteur était étudiant en histoire à King's College, à Cambridge) des subtilités et des possibilités de l'anglais classique ». Pessó-Miquel, Catherine. *Salman Rushdie : l'écriture transportée*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007. 45.

²⁸⁵ Merrien, Nathalie. *op. cit.*, 25. Je souligne.

Le « double héritage biologique » de Salman Rushdie s'inscrirait dès lors à tous les niveaux de son écriture et nous soulignerons ici à quel point le roman peut en effet être perçu comme un organisme hybride, celui-ci portant en son sein les greffes de plusieurs gènes littéraires, qui, non seulement coexistent, mais dont l'alliance permet également l'émergence d'un langage nouveau. A propos des influences littéraires de *Midnight's Children*, Salman Rushdie insistait déjà sur la double lignée du roman et soulignait également l'importance de la tradition indienne dans son écriture, qui dépasserait de fait la tradition européenne à laquelle l'auteur est souvent rattaché :

When the book is discussed in the West, it seems to get discussed almost entirely in terms of a certain string of writers [...] which is, you know, Garcia Marquez, Günther Grass, Rabelais, Laurence Sterne, Cervantes, Gogol, etc. So I thought that instead of talking about all that I'd try to talk about its Eastern literary ancestors and the sense in which it derives out of an Indian tradition, to my mind, is much more important than this aforesaid list. And I suppose the main thing to talk about is the use of techniques from the oral narrative. It really is impossible to overstress the fact that the oral narrative is the most important literary form in India.²⁸⁶

A travers cette citation, Salman Rushdie exprime non seulement la primordialité de son héritage indien en tant que source d'inspiration mais révèle également le vaste champ d'auteurs auxquels il est affilié. L'écriture rushdienne procède ainsi de ce double héritage et opère une constante synthèse entre ces deux traditions. Dans *The Satanic Verses*, la double origine « génétique » du roman est de fait perceptible, selon Martine Hennard Dutheil de la Rochère, dans la structure même du récit : « Rushdie deliberately hybridizes his Western heritage with the Indian oral narrative tradition, from which he borrows the circumvoluted and reiterative structure of his novel »²⁸⁷. Rappelons en effet qu'à l'opposé de la progression linéaire du roman traditionnel, *The Satanic Verses* est composé de neuf chapitres : les chapitres impairs suivent les pérégrinations de Gibreel et Saladin dans le Londres des années quatre-vingt ; à l'inverse, les chapitres pairs du récit mettent en scène les rêves de Gibreel, et intercalent ainsi les histoires de Mahoud et d'Aysha. Si, pour Martine Hennard, cet enchevêtrement des trois différents récits témoigne de l'influence indienne du roman, Milan Kundera y voit au contraire un emprunt à la musique classique à travers la forme musicale du *rondo* dont « la formule ABACABACA serait précisément celle de l'entrelacement des trois

²⁸⁶ Rushdie, Salman. « *Midnight's Children and Shame* ». *Kunapipi*. 8 (1995). 4-6. Cité par Jussawalla, Feroza. « Rushdie's *Dastan-e-Dilruba: The Satanic Verses* as Rushdie's Love Letter to Islam ». *Critical Essays on Salman Rushdie*. éd. M. Keith Booker. New York : G. K. Hall, 1999. 80.

²⁸⁷ Hennard Dutheil de la Rochère, Martine. *op. cit.*, 73.

histoires principales – l’histoire de Gibreel et Saladin, l’histoire de Mahound à Jahilia, et l’histoire du pèlerinage d’Ayesha »²⁸⁸. Enfin, pour Stephen Morton, c’est le genre du *dastan* qui constitue l’écho le plus intéressant à la structure du roman : « it is the Persian and Urdu literary genre of the *dastan* that provides a rich intertextual resource for the narrative structure [...] of *The Satanic Verses* »²⁸⁹. Reprenant la définition de Feroza Jussawalla, Stephen Morton nous explique en effet que le *dastan* se caractérise par « a long-winded stream of consciousness tale that incorporates many related and sometimes loosely strung-together frame tales and assorted humorous anecdotes »²⁹⁰. Ces différentes analyses soulignent à quel point *The Satanic Verses* est un roman profondément hybride par sa forme, lieu de la symbiose entre différentes traditions littéraires et artistiques.

Au-delà de sa structure, le double héritage culturel, qui constitue l’ADN du roman, est pour ainsi dire revendiqué tout au long du roman à travers une multitude de références intertextuelles qui clament le patrimoine génétique hybride de l’œuvre. De Defoe à Dickens, du *Mahabharata* aux *Mille et Une Nuits*, celles-ci sont d’une étourdissante variété : « Il serait vain de citer l’immensité des références littéraires qui, de Shakespeare à Fanon, de Joyce à Asimov, de Goethe à Jarry, de Machiavel à Bob Dylan permettent de relire ou de comprendre le monde »²⁹¹. A travers ces clins d’œil culturels, dont le lecteur reconnaît l’étrangeté sans toujours pouvoir en identifier l’origine, Salman Rushdie met constamment son lecteur au contact d’une familière étrangeté, qui tient autant de la réappropriation du connu par une nouvelle voix, que de l’émergence de l’inconnu dans le familier. L’auteur brode ainsi un tissu référentiel profondément hétérogène et hybride qui sous-tend le double héritage biologique de l’œuvre. Il existe ainsi différents niveaux d’intertextualité dans *The Satanic Verses*. Le premier, qui nous semble le plus évident, consiste en l’insertion au sein du texte de citations d’une autre œuvre, à l’image du passage suivant dans lequel Salman Rushdie emprunte un extrait du célèbre *Paradise Lost* de Milton :

Shaitan had understood more:

Lives there who loves his pain?

²⁸⁸ Habib, Claude. *op. cit.*, 42.

²⁸⁹ Morton, Stephen. « Postcolonial Secularism and Literary Form in Salman Rushdie’s *The Satanic Verses* ». *Salman Rushdie: Contemporary Critical Perspectives*. ed. Robert Eaglestone et Martin McQuillan. London; New York; New Delhi: Bloomsbury, 2013. 51.

²⁹⁰ Jussawalla, Feroza. *op. cit.*, 95. Cité dans Morton, Stephen. « Postcolonial Secularism and Literary Form in Salman Rushdie’s *The Satanic Verses* ». *op. cit.*, 51.

²⁹¹ Porée Marc et Alexis Tadié. *op. cit.*, 115.

*Who would not, finding way, break loose from hell,
Though thither doomed? Thou wouldst thyself, no doubt,
And boldly venture to whatever place
Farthest from pain, where thou mightst hope to change
Torment with ease . . .*

He [Gibreel] couldn't have put it better. (TSV, 324)

Comme le souligne Paul Brians, ces quelques lignes sont extraites du livre IV de *Paradise Lost*²⁹². L'emprunt est ici clairement signalé au lecteur par la position en incise du texte ainsi que par la relative longueur de la citation dont le style poétique contraste singulièrement avec le reste du passage. S'il ne fait pas de doute qu'il s'agit d'une citation empruntée à un autre texte, il revient au lecteur néanmoins au lecteur d'identifier la référence intertextuelle. Le commentaire de Gibreel (« He couldn't have put it any better ») forme un écho malicieux au processus de création que constitue l'écriture, et l'emprunt littéraire devient dès lors une forme d'hommage. De façon similaire, c'est à *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert que Salman Rushdie emprunte l'une des descriptions de la Manticore présente dans son roman :

He [Hamza] knows this beast, this fable. *The iridescence of its scarlet hide blends into the shimmering brightness of the desert sands. Through its nostrils it exhales the horror of the lonely places of the earth. It spits out pestilence, and when armies venture into the desert, it consumes them utterly.*²⁹³ (TSV, 115, italique dans le texte original)

Ici encore, l'emprunt est clairement signifié par les italiques du passage, ainsi que par le registre élevé de l'extrait (« iridescence », « exhales », « pestilence »), mais l'origine de la citation n'est pas précisée par le texte. Il appartient une nouvelle fois au lecteur de reconnaître l'auteur de l'intertexte. L'emprunt – manifeste ici – renforce la dimension hybride de l'œuvre en soulignant l'hétérogénéité de son tissu narratif. La majeure partie des références intertextuelles du roman appartient néanmoins à une intertextualité implicite, qui ne se désigne pas comme telle et dont l'origine n'est pas donnée par le texte. La citation est alors entièrement intégrée au texte, allant jusqu'à se glisser dans les dialogues des personnages, comme notamment dans le cas de cette référence au roman *Ulysses* de James Joyce qui surgit

²⁹² « This and the following lines are from *Paradise Lost*, Book IV, lines 888-890, in which Satan replies to Gabriel, who has reproached him for rebelling against God, by saying anyone would want to escape from Hell ». Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

²⁹³ Voir le texte original de Flaubert : « Le martichoras, gigantesque lion rouge, à figure humaine avec trois rangées de dents : les moires de mon pelage écarlate se mêlent au miroitement des grands sables; Je souffle par mes narines l'épouvante des solitudes. Je crache la peste. Je mange les armées, quand elles s'aventurent dans le désert ». Flaubert, Gustave. *La tentation de Saint-Antoine*. Paris : Charpentier, 1874. 287.

de la bouche de Pamela Chamcha : « 'It isn't true. My husband exploded. No survivors. Do you hear me? I am the widow Chamcha whose spouse is beastly dead' » (*TSV*, 188). Comme l'explique Paul Brians, Rushdie emprunte cette expression au personnage de Buck Mulligan qui l'utilise pour parler du décès de la mère de Stephen Dedalus²⁹⁴. La référence intertextuelle ne tient ici qu'à un seul mot, « beastly », qui revêt dans le texte rushdien un nouveau sens puisqu'il s'avère qu'ici le présumé mort, Saladin, s'est, de façon ironique, transformé en bête. Si ces références sont plus ou moins évidentes pour un lecteur européen, l'intertextualité du roman ne se limite pas aux classiques de la littérature européenne puisqu'elle emprunte également à l'emblématique œuvre arabe *Les Mille et Une Nuits*, comme l'illustre par exemple la référence à « the old man of the sea » (*TSV*, 212) qui peut rappeler au lecteur le roman d'Ernest Hemingway, intitulé *The Old Man and the Sea*, tandis qu'il s'agit de fait d'une référence aux aventures de Sinbad le marin²⁹⁵. Salman Rushdie joue ainsi sans cesse dans *The Satanic Verses* avec le double héritage qui l'anime, et met au défi son lecteur de reconnaître l'étendue des références littéraires qui habitent son œuvre. En fusionnant non seulement des cadres narratifs distincts mais également des œuvres entre elles, Salman Rushdie crée une forme littéraire profondément syncrétique, lieu de la symbiose entre l'Orient et l'Occident. Il semble dès lors nécessaire d'envisager l'intertextualité, dans l'écriture de Salman Rushdie, comme le moyen d'une appropriation postcoloniale dont nous interrogerons la dimension subversive.

2. Une « énonciation dédoublée »²⁹⁶ : intertextualité et appropriation dans *The Satanic Verses*

Au regard du passé colonial qui lie l'Inde et la Grande-Bretagne, il est également nécessaire de considérer l'intertextualité au sein de *The Satanic Verses* comme une stratégie

²⁹⁴ « In the first chapter of James Joyce's *Ulysses*, Stephen Dedalus tells his friend Buck Mulligan that the day after his mother's death, he had overheard Buck say to a visitor, 'O, it's only Dedalus, whose mother is beastly dead' ». Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

²⁹⁵ The old man of the sea: refers to an episode in Sinbad's fifth travel (83-84 nights). Sinbad helps an old man cross a river. As he sits on Sinbad's shoulders, the old man nearly throttles him with his legs. Sinbad eventually shakes off his burden by getting the old man drunk ». Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

²⁹⁶ Nous empruntons l'expression à M. Georges Letissier dont la conférence citée ci-dessous a éclairé notre lecture et a nourri notre analyse : Letissier, Georges. « Charles Dickens, T.S. Eliot et Salman Rushdie : des marges de la cité victorienne à la spectacularisation des marges dans la métropole du sous-continent indien ». WebTV de l'Université de Nantes. Vidéo parue le 4 mai 2015. <http://webtv.univ-nantes.fr/fiche/6417/georges-letissier-charles-dickens-t-s-eliot-et-salman-rushdie-des-marges-de-la-cite-victorienne-a-la-spectacularisation-des-marges-dans-la-metropole-du-sous-continent-indien>. Consultée le 7 septembre 2015.

d'appropriation profondément ambivalente. En effet, dernier niveau d'intertextualité au sein du roman, Salman Rushdie s'empare, à certains moments, d'un texte original qu'il adapte en le réécrivant. Ce procédé est particulièrement flagrant dès les premières pages du roman, dans lesquelles Salman Rushdie fait figurer, en guise d'épigraphe, un extrait remanié de l'œuvre *The History of the Devil*, écrite par Daniel Defoe :

Satan, being thus confined to a vagabond, wandering, unsettled condition, is without any certain abode; for though he has, in consequence of his angelic nature, a kind of empire in the liquid waste or air, yet this is certainly part of his punishment, that he is . . . without any fixed place, or space, allowed him to rest the sole of his foot upon.

Ce passage est un exemple tout à fait représentatif du rapport ambivalent qu'entretient Salman Rushdie à l'égard de son héritage britannique. En effet, l'épigraphe du roman situe Rushdie dans une certaine tradition littéraire, tandis que, dans un même mouvement, les coupures qu'il a effectuées dans l'original inscrivent un nouvel acte d'énonciation au sein du texte de Defoe :

By placing his narrative under the aegis of Defoe's *The History of the Devil*, the novelist establishes a filiation with the contestatory writer and simultaneously displaces his project by focusing on the representation of the migrant as Devil and no longer, as in Defoe, on the Devil as a migrant.²⁹⁷

La citation de Rushdie constitue ainsi un renversement du paradigme de Defoe en envisageant le migrant comme une figure diabolique et non le diable comme un migrant. L'épigraphe constitue alors un exemple particulièrement intéressant de ce que Mikhail Bakhtin appelle, dans le domaine de la linguistique, une construction hybride, et qu'il définit de la façon suivante : « a mixture of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousnesses, separated by an epoch, by social differentiation, or by some factor »²⁹⁸. L'énoncé de Defoe est en effet amené à porter un double sens et une double conscience en tant qu'il porte le regard de Defoe sur le diable mais également celui de Rushdie sur la situation du migrant. A travers le second sens qu'il inscrit dans la citation de Defoe, Rushdie subvertit de fait l'original tout en en réaffirmant la validité. L'écriture de Salman Rushdie se

²⁹⁷ Hennard Dutheil de la Rochère, Martine. *op. cit.*, 38-9.

²⁹⁸ Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin : University of Texas Press, 1981. Cité par Young, Robert J. C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London; New York: Routledge, 1995. 20.

caractérise ainsi par son rapport ambivalent à différents intertextes britanniques qu'il reproduit tout en y inscrivant un nouvel acte d'énonciation.

Cette stratégie d'appropriation ne nous semble jamais aussi intéressante que dans la réécriture que Salman Rushdie offre du célèbre roman de Dickens, *Our Mutual Friend*. L'hybridation rushdienne nous semble en effet à son apogée dans ce passage du chapitre VII au sein duquel Salman Rushdie reconstitue, pour les besoins d'un plateau de cinéma, le Londres victorien de Dickens²⁹⁹. Il ne s'agit cependant pas d'une banale adaptation cinématographique mais de la reprise Bollywoodienne d'une comédie musicale à succès, intitulée *Friend !*, inspirée par le célèbre roman. A l'image du titre du roman, qui se voit écourté et reformulé sur le mode exclamatoire, le Londres dickensien est ainsi revisité dans une vivifiante mise en scène Bollywoodienne où se mêlent danseurs, costumes et chansons : « bosomy ladies in mob-caps and frilly blouses, accompanied by an over-sufficiency of stovepipe-hatted gens, comes rollicking down the riverside street, singing for all they're worth » (*TSV*, 423). Un nouvel hybride naît dès lors de l'écriture créatrice de Salman Rushdie, les codes de la représentation dickensienne devenant indissociables de l'exubérance des films Bollywoodiens, tandis que le roman renaît sous une forme cinématographique. L'écriture de Salman Rushdie est ainsi à nouveau le lieu de la fusion entre l'ancienne colonie et la métropole qui ne font plus qu'un, non seulement dans la forme hybride qu'est *Friend !*, mais également dans le style de l'auteur indien qui reprend à son compte le langage dickensien, à l'image du passage suivant dans lequel une danseuse chantonne à l'oreille de Saladin Chamcha les paroles d'une des chansons de la comédie musicale :

*Ours is a Copious Language
A Language Trying to Strangers;
Ours is the Favoured Nation,
Blest and Safe from Dangers... (TSV, 423)*

Ultime forme d'emprunt dans *The Satanic Verses*, Salman Rushdie remanie ici le texte source pour en proposer une version versifiée. Dans l'œuvre de Dickens, ces paroles sont prononcées à l'origine par le personnage de Podsnap, qui reprend la prononciation d'un Français de la façon suivante : « 'Our language', said Mr. Podsnap, with a gracious consciousness of always being right, 'is Difficult. Ours is a Copious language, and Trying to

²⁹⁹ Voir la description atmosphérique du plateau « the reborn city, even rearranged, still takes the breath away ; most particularly in that part of the immense studio through which the river winds, the river with its fogs and Gaffer Hexam's boat, the ebbing Thames flowing between two bridges, one of iron, one of stone » (*TSV*, 422).

Strangers. I will not pursue my Question' »³⁰⁰. Dans les deux cas, un personnage étranger est confronté à la fierté nationaliste de l'autre. La versification de Rushdie permet dès lors de renforcer la critique de la xénophobie présente dans l'original dickensien, comme le souligne Martine Hennard : « The rhyme pattern of the lyrics, which equate 'strangers' with 'dangers', exposes further Podsnap's national pride, which translates in a distasteful and distrustful attitude to foreigners »³⁰¹. Salman Rushdie donne ainsi littéralement à entendre le sous-entendu xénophobe du discours podsnapien tout en le déplaçant à la situation de Saladin, personnage indien confronté à un univers anglais auquel il voudrait tant appartenir. Ainsi, si appropriation il y a dans l'écriture de Rushdie, elle donne de fait littéralement à entendre au lecteur la critique implicite déjà présente dans le texte source et en réactive le sens. Le langage est dès lors à nouveau le lieu d'une énonciation dédoublée dans laquelle les voix de Rushdie et Dickens se mêlent. La métaphore biologique retrouve tout son intérêt puisqu'il semble que c'est la symbiose entre les deux univers qui redonne littéralement vie au texte en rappelant sa portée universelle. Georges Letissier souligne également la dimension subversive de cette réappropriation du texte rushdien : « non seulement cette stratégie de réappropriation d'un texte du canon occidental par un écrivain de la diaspora indienne revitalise la littérature anglaise, mais elle brouille aussi toute hiérarchie implicite entre le centre et la marge, entre l'ancienne colonie et ses satellites »³⁰². L'appropriation, chez Salman Rushdie, est ainsi profondément fertile et contribue à l'identité hybride de l'œuvre en proposant une narration qui fusionne l'ancien centre et sa marge dans un même énoncé. Rushdie fait alors de l'hybridation une véritable stratégie pour élaborer une langue mutante, portée autant par la symbiose entre deux cultures que par la nécessité de se soustraire à toute norme préétablie pour faire entendre l'inédit.

³⁰⁰ Dickens, Charles. *Our Mutual Friend*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1991. 133.

³⁰¹ Hennard Dutheil de la Rochère, Martine. *op. cit.*, 77.

³⁰² Letissier, Georges. « Charles Dickens, T.S. Eliot et Salman Rushdie : des marges de la cité victorienne à la spectacularisation des marges dans la métropole du sous-continent indien ». WebTV de l'Université de Nantes. Vidéo parue le 4 mai 2015. <http://webtv.univ-nantes.fr/fiche/6417/georges-letissier-charles-dickens-t-s-eliot-et-salman-rushdie-des-marges-de-la-cite-victorienne-a-la-spectacularisation-des-marges-dans-la-metropole-du-sous-continent-indien>. Consultée le 7 septembre 2015.

b. « I sing the eclectic body » : le corps du texte, un espace novateur et subversif

1. Faire entendre l' « in-ouï »³⁰³ : la langue hybride de *The Satanic Verses*

La langue anglaise est dans le roman le lieu d'une véritable greffe linguistique, à l'origine de nouvelles entités sémantiques, formes mutantes qui parsèment le texte. En effet, au contact de l'Autre, ce sont les mots eux-mêmes qui se métamorphosent pour incorporer en leur sein la réalité indienne qu'ils décrivent. Paul Veyret rappelle ainsi la profonde signification du choix de la langue anglaise par l'auteur indien, choix tout aussi « politique et idéologique [...] qu'esthétique et linguistique »³⁰⁴. En effet, à travers la langue, il s'agit pour Salman Rushdie de « reconquérir un territoire, celui de l'ancien oppresseur de et le faire sien »³⁰⁵. Cette reconquête passe dès lors, pour Alexis Tadié, par « l'utilisation de la flexibilité de la langue anglaise, de la flexibilité des rapports entre l'hindi et l'anglais qui facilitent l'invention lexicale, l'importation de syntagmes appartenant à l'anglais d'Inde »³⁰⁶. Cette innovation linguistique si propre à l'écriture rushdienne nous semble avoir un but bien précis dans *The Satanic Verses* : à travers les fusions qu'elle opère, elle permet de fait à l'auteur de faire entendre une polyphonie de voix. Marc Porée et Alexis Massery avaient ainsi souligné l'importance de la voix dans *The Satanic Verses* :

Roman des cordes vocales, *Les Versets Sataniques* laisse entendre le grain de la voix. Des chants d'amour, des *ghazals*, des *negro spirituals* à la sauce disco, des vieilles chansons de Londres, des airs de films, des odes, des poèmes affectent l'écriture, restaurent un caractère oral contre lequel la littérature s'est toujours érigée.³⁰⁷

La prévalence de la voix dans l'œuvre révèle la symbiose la plus significative effectuée par la langue rushdienne, à savoir celle de la littérature et de l'oralité. La langue, dès lors, déplace les frontières connues et annihile les normes pour mieux épouser les accents hybrides des personnages. Les inventions linguistiques du roman sont en effet portées par la volonté de faire entendre une myriade de voix et d'accents qui, au-delà de l'origine indienne de l'auteur, traduisent une multiplicité de réalités, comme le montre Elsa Sacksick : « Rushdie's voices

³⁰³ Nous empruntons l'expression à M. Paul Veyret que nous citons ci-dessus. Veyret, Paul. *op. cit.*, 95.

³⁰⁴ Veyret Paul, *op. cit.*, 93.

³⁰⁵ *Ibid.* 93.

³⁰⁶ Tadié, Alexis. *op. cit.*, 61.

³⁰⁷ Porée Marc et Alexis Massery. *op. cit.*, 114.

are loud and colorful as he transcribes with great care the different accents and idiosyncrasis of his characters so that [his] novels evoke that ‘polyglot frenzy’ described by Saleem [Midnight Children’s hero] »³⁰⁸. Si cacophonie il y a, elle est paradoxalement d’abord visuelle en tant qu’elle ne se constitue qu’à travers l’altération des normes linguistiques traditionnelles. Ainsi, la langue du roman elle-même se déforme pour créer des termes qui reflètent phonétiquement l’énonciation accentuée du personnage, ce qui inscrit de fait la différence au cœur même du roman, à l’image du rap du dj indo-britannique Pinkwalla :

« Pinkwalla rants toasts raps up on the stage, *Now-mi-feel-indignation-when-dem-talk-immigration-when-dem-make-insinuation-we-no-part-a-de-nation-an-mi-make-proclamation-a-de-true-situation-how-we-make-contribution-since-de-Rome-Occupation* » (TSV, 292, italique dans le texte original).

Dans ce passage, la narration reproduit de façon quasi-phonétique le rap de Pinkwalla dont la prononciation évoque l’anglais vernaculaire afro-américain. En effet, l’orthographe des termes « them » et « the », devenus ici « dem » et « de », rendent audibles l’assimilation de la consonne fricative dentale voisée [ð] à la consonne occlusive dentale voisée [d̥], typique de l’anglais vernaculaire afro-américain. De la même façon, le terme « mi » vient rendre de façon phonétique le pronom personnel « me » là où la grammaire classique de l’anglais voudrait que l’on emploie le pronom personnel « I », ce qui renforce la dimension oralisante du passage. De plus, la juxtaposition des différents termes à travers l’emploi de tirets accélère le rythme de la phrase, en effaçant les pauses respiratoires, ce qui reproduit la diction effrénée du rappeur. Par ce long enchaînement, Salman Rushdie parvient à rendre la dimension orale ainsi que le rythme bien spécifique du rap du jeune dj. Malgré cette forme peu conventionnelle, le propos n’en reste pas moins éminemment subversif puisque Pinkwalla affirme que le Royaume-Uni s’est construit, depuis la colonisation romaine, grâce aux immigrants qu’il rejette pourtant si fermement (« *we-no-part-a-de-nation* »). Le non-respect des normes de la langue anglaise permet ainsi, non seulement d’inscrire une forme marginale d’art dans le récit à travers le rap, mais également d’exprimer le point de vue d’un personnage marginal du roman. Ce souci de faire voir – et ainsi entendre – la différence à travers l’écriture est également présent dans le discours des sœurs Hyacinth et Orphia Phillips, toutes deux issues d’une minorité ethnique : « And, to her [Orphia’s] own emphatically expressed astonishment, *I cyaan believe I doin this, empt yin my heart to some tramp, I not like this, you*

³⁰⁸ Sacksick, Elsa. « Cries and Whispers: Voice in Roy’s and Rushdie’s Novels ». *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*. ed. Vanessa Guignery. Newcastle: Cambridge Scholars, 2009. 215-6.

know, the ticket clerk began to speak » (TSV, 328, italique dans le texte original). Ici encore, les italiques signalent le passage de la narration au discours direct libre qui rapporte sans médiation les paroles prononcées par Orphia. Dans cet extrait, la syntaxe habituelle des mots est à nouveau bouleversée afin de reproduire le plus fidèlement possible la variété d'anglais parlée par le personnage. La langue subit dès lors des modifications grammaticales, telles que l'omission du verbe « to be » dans les énoncés « *I doin this* » et « *I not like this* », mais également syntaxiques puisque l'auteur remodèle l'orthographe de certains termes afin de rendre compte de l'accentuation propre au personnage, ce dont témoignent la diphtongue allongée du terme « *cyaan* » et la segmentation du gérondif « *emptying* » qui devient « *empt yin* » afin d'imiter les ruptures du discours d'Orphia. Cette dernière expression est particulièrement intéressante puisqu'elle révèle la dimension profondément créative de l'écriture oralisante de Salman Rushdie, un signifiant écrit unique se dédoublant en deux entités afin de faire « entendre » une diction marginale. En proposant une langue qui se transforme sans cesse, Salman Rushdie réussit ainsi à faire entendre la marge dans son roman. Selon Cécile Girardin, c'est grâce à cette langue « excessive » que l'auteur peut réellement dépeindre la différence : « The unbalanced voices of the characters – too loud, too low, too fast, unclear or not quite reliable – reveal a space in and of excess [...]. Rushdie makes of this presence a signifying position: it is within this excess that he is able to picture difference »³⁰⁹. Ce rôle de la voix pour inscrire la différence n'est jamais aussi ironique que dans le cas du personnage de Saladin Chamcha qui se voit littéralement rattrapé par son accent bombayite, révélateur contre son gré de ses origines indiennes:

Saladin, emerging from the dream, found his speech **unaccountably metamorphosed** into the Bombay lilt he had so diligently (and so long ago!) unmade. 'Achha, means what?' he mumbled. 'Alcoholic beverage or what?' And, when the stewardess reassured him, whatever you wish, sir, all beverages are gratis, he heard, once again, his traitor voice: 'So, okay, bibi, give one whiskysoda only.'
What a nasty surprise! [...] How had the past bubbled up, in **transmogrified vowels and vocab**?

³⁰⁹ Girardin, Cécile. « Salman Rushdie's Art of Sentencing the Excess ». *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English. op. cit.*, 223-4.

Le « Bombay lilt » de Saladin se caractérise ici d'abord par l'inclusion dans le discours de termes hindous tels que « Accha », qui signifie « d'accord »³¹⁰, ou encore ourdous avec par exemple « bibi » qui signifie « épouse »³¹¹. D'autre part, la structure habituelle de la phrase anglaise est également modifiée, le pronom « what ? » étant placé à la fin du segment grammatical au lieu d'être en tête de phrase. A travers ce changement de voix, c'est l'identité toute entière du personnage qui est transformée, l'ancienne marge impériale s'invitant littéralement dans le discours de ce personnage qui a tant voulu faire corps avec la métropole. Il est extrêmement intéressant de remarquer que la langue est ici associée à la notion de métamorphose, ce dont témoignent les expressions « unaccountably metamorphosed » et « in transmogrified vowels and vocab ». De même que les contours du corps, il semble que les contours de la langue – ses normes et ses usages – soient appelés à une constante évolution dans le roman. La langue forme ainsi à son tour ses propres chimères et entités grotesques.

Parmi les procédés employés par l'auteur qui contribuent à cette constante transformation de la langue, les concaténations, omniprésentes dans le texte, rendent visuellement perceptible la fusion opérée par la langue entre l'écrit et l'oral, ou encore entre deux langues distinctes. Ainsi, dans l'exemple suivant, « This Hind, now so firmly entrenched in exclamatory mode, had once been - **strangebuttrue!** - the most blushing of brides, the soul of gentleness, the very incarnation of tolerant good humour » (*TSV*, 245), la concaténation des termes « strange/but/true », à laquelle s'ajoute une marque exclamative, propose un commentaire oralisant sur le contenu de l'énoncé, d'autant plus frappant que le reste de la phrase se caractérise par sa tonalité hyperbolique (« **the most** blushing of brides », « the soul of gentleness », « **the very** incarnation ») ainsi que par son vocabulaire élaboré. Le narrateur semble ici ne pouvoir se retenir d'intervenir dans le discours, la concaténation soulignant de façon comique sa volonté de commenter – en toute hâte – le discours qu'il produit, rapprochant ainsi le narrateur de la figure du conteur. La concaténation, en juxtaposant des termes distincts, accélère le rythme de la phrase et renforce de ce fait la dimension oralisante du texte. Ainsi, quand Rosa Diamond est confrontée à des touristes désireux de s'appropriier la

³¹⁰ « Accha : exclamation - Indian English. Used for showing that you agree with something or understand something ». « Accha ». *Cambridge Dictionaries Online*. Cambridge University Press. <http://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/britannique/accha>. Consulté le 5 août 2015.

³¹¹ « Bibi : from Urdu *bībī*. Indian English. A man's wife. « Bibi ». *Oxford Dictionaries*. Oxford University Press. <http://www.oxforddictionaries.com/fr/definition/anglais/bibi>. Consulté le 5 août 2015.

plage qu'elle considère comme son jardin personnel, c'est une autre concaténation qui vient rendre le débit accéléré des insultes proférées par son rival :

when summer weekenders strayed above the high tide line she [Rosa] descended upon them [...] to explain and to demand : – This is my garden, do you see. – And if they grew brazen – **getoutofitsillyoldmoo, itsthesoddingbeach**, – she would return home to bring out a long green garden hose and turn it remorselessly upon their tartan blankets. (TSV, 134, je souligne)

En agglutinant les termes entre eux, Salman Rushdie cherche à restituer le débit rapide des insultes prononcées contre Rosa. Les deux concaténations imitent alors les liaisons faites entre les différents termes par le locuteur. Ce procédé ajoute également à la violence des propos (« silly old moo ») qui semblent littéralement jetés à la figure de la vieille femme, soulignant le peu d'égards auxquels celle-ci a droit. Il importe également d'observer les nouveaux signifiants créés par cette technique, qui se caractérisent par une certaine longueur et demandent au lecteur un effort supplémentaire pour parvenir à être décryptés. Termes aberrants pour l'œil du lecteur, ces corps agglutinés évoquent, selon Catherine Pessa-Miquel, l'esthétique du baroque :

Ces accumulations, disgracieuses à l'aune de l'élégance d'un style classique, font partie des caractéristiques spécifiques d'une écriture que l'on pourrait qualifier de 'baroque' si l'on prend le mot dans son sens, autrefois péjoratif, de 'bizarre', 'irrégulier', proche de 'grotesque'.³¹²

A son tour qualifiée de grotesque, l'écriture rushdienne semble ainsi faire écho aux corps anormaux des mutants qui s'échappaient du centre de détention. Aux monstres du roman correspondent ainsi les gargouilles linguistiques formées par l'auteur. Sous la plume de Salman Rushdie, les mots opèrent en effet d'impossibles fusions et engendrent ainsi de nouveaux hybrides, véritables chimères linguistiques qui incarnent l'indissociable mélange entre deux cultures. Prenons pour exemple l'expression « Gracekali », particulièrement représentative de la symbiose opérée par la langue rushdienne : « 'What you waiting? Some goddess from heaven? Greta Garbo, Gracekali, who?' cried the old man [Babasaheb Mhatre], coughing blood, but Gibreel left him with the enigma of a smile » (TSV, 25). Le signifiant « Gracekali » opère ici une fusion à plusieurs niveaux : il peut d'abord refléter la prononciation indienne du personnage, dont l'accent « écornerait » la prononciation du nom occidental « Grace Kelly ». Cependant, en remplaçant « Kelly » par « Kali », Salman Rushdie

³¹² Pessa-Miquel, Catherine. *op. cit.*, 47.

évoque la célèbre divinité hindoue Kali, symbole de création et de destruction³¹³. La « déesse » du grand écran américain est ainsi associée à une véritable divinité hindoue, ce qui rend d'autant plus comique la remarque de Babasaheb Mhatre à Gibreel. Au-delà du jeu de mot, Salman Rushdie associe ici deux figures d'adoration, l'une américaine, l'autre hindoue, dans une concaténation qui rend indissociables les deux identités évoquées. Enfin, « kali » signifie également « bourgeon », ce qui ajoute une autre signification au signifiant « Gracekali », celui-ci ayant pour sens littéral « Gracebud »³¹⁴. Le terme est ainsi porteur d'une véritable polysémie et fusionne deux « panthéons » en un unique signifiant hybride. Le texte rushdien regorge de ces gargouilles linguistiques, à l'image de l'expression « Babylondon », présente dans le discours de Gibreel dans une de ses visions d'apocalypse : « This is no Proper London: not this improper city. Airstrip One, Mahagonny, Alphaville. He wanders through a confusion of languages. Babel: a contraction of the Assyrian 'babilu'. 'The gate of God.' Babylondon » (*TSV*, 459). La contraction « Babylondon » propose une subversion lourde de sens du terme « Babylon ». En effet, condamnée comme la ville de la décadence et de l'impudeur dans la Bible³¹⁵, Babylone désigne une ville antique de Mésopotamie et est associé à une dimension profondément sulfureuse et péjorative dans l'imaginaire collectif occidental. Salman Rushdie, en juxtaposant les termes « Babylon » et « London », renvoie l'accusation de décadence à l'Occident en établissant un parallèle entre la Babylone mercantile de l'antiquité, capitale de l'empire babylonien, et Londres, ancienne capitale de l'empire britannique, tout aussi réputée pour son commerce. Dans un mouvement subversif, l'ancien centre devient à son tour le lieu de la perversion aux yeux du marginal Gibreel. La contraction entre les deux signifiants permet ici de réinterroger la langue et les

³¹³ Voir la description suivante de la déesse: 'Tandis que Shiva incarne l'aspect transcendantal, elle [Kâlî] symbolise l'aspect dynamique, l'énergie primitive [...]. Elle porte une ceinture de bras coupés, un collier de crânes et possède quatre bras. [...] Kâlî est le symbole de la dissolution et de la destruction.' Friedrichs, Kurt, Ingrid Fischer-Schreiber et Franz-Karl Ehrhard. *Dictionnaire de la sagesse orientale*. Trad. Monique Thiollet. Paris: Robert Laffont, 1995. 272.

³¹⁴ Voir l'explication de Paul Brians qui a discuté de l'expression avec l'auteur : « Rushdie notes, however, that this is actually a three-way pun, alluding to another sense of "kali," "a flowerbud so 'Gracekali' could also mean 'Gracebud'" (personal communication from Salman Rushdie) ». Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004.

http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/. Consulté le 30 août 2015.

³¹⁵ Voir la description qu'en fait le Nouveau Testament (Apocalypse 17 : 4-5) : « Cette femme était vêtue de pourpre et d'écarlate, et parée d'or, de pierres précieuses et de perles. Elle tenait dans sa main une coupe d'or, remplie d'abominations et des impuretés de sa prostitution. Sur son front était écrit un nom, un mystère : Babylone la grande, la mère des impudiques et des abominations de la terre ». « Apocalypse ». *Le Nouveau Testament*. Trad. Louis Segond (1910). *Wikisource.org*. 9 mars 2013.

https://fr.wikisource.org/wiki/Bible_Segond_1910/Apocalypse#Apocalypse_17. Consulté le 16 août 2015.

rappports de force que celle-ci porte en elle. Par son approche symbiotique du langage, Salman Rushdie propose de fait une langue « difforme » mais réinvestie de sens au contact de l'Autre. Les gargouilles linguistiques de l'auteur font ainsi écho aux corps hybrides de ses personnages, comme le souligne Elsa Sacksick : « L'énoncé rushdien, à l'image du corps, se fait souvent monstrueux et s'appréhende sur le mode de la boursoufflure, de l'enflure, du débordement »³¹⁶. Néanmoins, ce débordement de signes, si fertile pour la langue, semble également tendre à son propre épuisement à mesure que les sèmes se vident de sens pour finalement laisser place au silence.

2. Répétitions, subversions et silences : écrire l'indicible

A l'opposé du sens qui émane de certains signifiants hybrides, la langue semble par moment prise dans une déformation quasi compulsive, déformation non plus régénératrice mais profondément subversive tant elle place le vide au cœur du langage. La déformation se fait ainsi décomposition, non seulement du langage mais également de l'espace textuel qui devient le lieu du silence et de la désagrégation. L'autre pan de la métamorphose langagière rushdienne tendrait ainsi également à la destruction en proposant des signifiants vidés de leur sens et des pages « rongées » par les silences d'une voix narrative défaillante. Ainsi, si *The Satanic Verses* articule en son sein une polyphonie d'accents, il met également en scène un personnage nommé S.S. Sisodia, dont le signe distinctif est un bégaiement très prononcé, suggéré de façon symbolique par le double « S » du patronyme du protagoniste. Sous l'influence de ce personnage, la langue se décompose ainsi en syllabes tronquées, ce qui rend l'énonciation de Sisodia terriblement comique, notamment dans le passage suivant où il tente d'expliquer son imparable méthode pour aider l'avion à décoller : « 'I used to chichi chicken out also,' said a cheerful voice. 'But now I've got the titrick. I fafa flap my hands during tatabe-off and the plane always mama makes it into the isk isk isky' » (*TSV*, 512). Sous l'influence de son bégaiement, la langue se dédouble dans de comiques répétitions qui subvertissent les propos du personnage. En effet, le sens de la phrase est pour ainsi dire noyé sous les répétitions incessantes des syllabes problématiques, telles « chichi », « titrick » ou encore « fafa », qui parsèment le texte de signifiants paradoxalement dépourvus de sens. Si l'invasion du texte par ces termes contribue de fait à restaurer l'oralité des échanges entre les personnages, il semble néanmoins qu'elle participe également à une véritable remise en

³¹⁶ Sacksick, Elsa. « 'Always Try and Do Too Much. Dispense with Safety Nets' : Rushdie et l'écriture de l'excès ». *op. cit.*, 45-46.

question de l'autorité de la langue anglaise en soulignant à quel point la répétition à l'identique peut être source de confusion. En outre, le bégaiement de Sisodia ne se contente pas d'introduire dans le texte des termes dénués de sens, mais contribue également, malgré lui, à la formation de mots qui appartiennent bien à la langue anglaise, tel que le familier « mama » du segment « the plane always mama makes it into the isk isk isky », ce qui renforce la perte de sens de l'extrait. La langue ne paraît dès lors que plus perméable à l'obscène et à l'absurde, ce dont témoigne l'extrait suivant au sein duquel Salman Rushdie joue malicieusement avec le bégaiement de son protagoniste afin d'y introduire des grossièretés : « 'The pipi PR people,' Sisodia told Gibreel on the phone, 'think that such a fufufuck, *function*, which is to be most ista ista istar ista ista istudded, will be good for their bibuild up cacampaign' » (TSV, 421). A travers le bégaiement du personnage, Salman Rushdie inscrit de fait la transgression au cœur même de la langue anglaise. En effet, la répétition phonétique crée dans cet extrait un double grivois aux termes pseudo professionnels employés par Sisodia : les « PR people » se voient ainsi associés à l'urination tandis que la difficile prononciation du mot « function » laisse entendre un injurieux « fuck ». Le rabaissement grotesque que le bégaiement de Sisodia inflige à la langue anglaise confère une dimension profondément carnavalesque au discours de ce protagoniste, tout en dramatisant de façon flagrante les processus d'énonciation et d'élaboration du sens. Le discours de Sisodia est en effet ainsi toujours en construction, ce qui n'est pas sans évoquer la définition de Mikhaïl Bakhtine du corps grotesque : « Le *corps grotesque* est un *corps en mouvement*. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps »³¹⁷. Si nous évoquions déjà cette idée d'un corps en mouvement dans le cas des personnages, il semble intéressant ici de souligner à quel point cette description est également valable au regard de l'écriture de Salman Rushdie, en tant que celle-ci propose une langue faite de transgressions, qui se compose et se décompose sous les yeux du lecteur. Le texte donne ainsi l'impression d'être pris dans un débordement incontrôlable, à l'image du segment « most ista ista istar ista ista istudded », emprunté à l'exemple précédent, dans lequel la quintuple répétition du terme « ista » et de sa variation « istar » insiste sur la vacuité du signe. En mettant en scène un personnage bègue, Salman Rushdie propose une langue susceptible d'être prise dans une répétition contagieuse et souligne la fragilité du langage. Néanmoins,

³¹⁷ Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*. Trad. Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970. 315.

l'auteur rend également palpable la détresse de ce personnage qui n'arrive pas à s'exprimer, comme l'illustre l'exemple suivant : « 'Please see that this is imp imp imp,' he [Sisodia] cried, his stammer crippling his tongue on account of his anxiety' » (TSV, 345-6). Aussi comiques et subversives que soient les altérations du langage provoquées par le bégaiement du personnage, celles-ci signalent d'abord la difficulté à faire sienne la langue de l'ancien colonisateur. Les normes du langage sont ainsi constamment transgressées tandis que la répétition rend grotesque l'élocution de Sisodia. La langue ici n'est plus seulement hybride mais comme estropiée par l'impossibilité de dire. En refusant tout monolithisme à la langue anglaise, Salman Rushdie dé-familiarise la langue et fait ainsi « bégayer les certitudes »³¹⁸ du lecteur, confronté à une langue qui déborde. Paradoxalement, le trop-plein syllabique de la prononciation de Sisodia amène le lecteur à envisager la langue comme un signe vide de sens.

Cet effet « à rebours » de l'esthétique excessive de Salman Rushdie est également perceptible dans le corps même du texte, dont la composition est extrêmement malléable tout au long du roman. En effet, des titres de journaux aux comptines pour enfants, le roman fourmille de corps étrangers dont la nature crée un certain nombre de ruptures dans le récit. Le lecteur est ainsi informé des décès d'Allie Cone et de S.S. Sisodia à travers les gros titres du journal du soir :

EVEREST QUEEN, FILM MOGUL PERISH
DOUBLE TRAGEDY ON MALABAR HILL – GIBREEEL FARISHTA
VANISHES

(TSV, 542)

Dans cet extrait, le style aussi bien que la mise en page sont à l'évidence calqués sur la une d'un journal imaginaire qui chercherait à intriguer ses lecteurs. En effet, le ton solennel du gros titre (« perish », « double tragedy ») crée un certain mystère autour de la mort des deux individus tandis que la mise en forme alimente la curiosité du lecteur en coupant le sujet – Gibreel Farishta – du verbe, reporté à la ligne suivante, ce qui renforce la dimension spectaculaire de la disparition de Gibreel. Le lecteur réel devient ainsi momentanément le lecteur de ce journal imaginaire et est, à son tour, happé par le mystère de ces quelques mots. Salman Rushdie incorpore ainsi à son roman diverses formes littéraires qui contribuent au caractère foisonnant et protéiforme, pour ne pas dire carnavalesque du roman. Cependant, si la narration de *The Satanic Verses* se métamorphose sur le mode de l'incorporation, faisant

³¹⁸ Tadié, Alexis. *op. cit.*, 60.

sienne différents genres, il s'agit d'une incorporation profondément subversive, qui transgresse les formes qu'elle emprunte, ce dont témoigne par exemple la reproduction en italiques des « vers » inventés par Saladin pour rendre Gibreel fou de jalousie :

*When she's down at Waterloo
She don't wear no yes she do
When she's up at Leicester Square
She don't wear no underwear; (TSV, 445)*

Si le texte imite la forme d'une innocente comptine enfantine à la structure extrêmement répétitive et aux rimes basiques, le contenu du poème s'avère, à l'inverse de sa forme, profondément obscène, faisant allusion à la prétendue vie sexuelle débridée d'Alleluia. La transgression d'une forme établie est ici à nouveau au cœur de la narration. Néanmoins, la forme qui connaît la plus grande subversion dans le roman est sans nul doute la liste, employée à la fin du récit argentin de Rosa Diamond. En effet, si la liste permet traditionnellement d'accumuler des éléments, elle adopte une autre fonction dans *The Satanic Verses*, notamment dans l'épisode argentin du roman. Avant de citer cet épisode, situons l'intrigue de ce récit enchâssé qui appartient au second chapitre du roman : Gibreel, maintenu en captivité par la seule pensée de Rosa, assiste comme dans un rêve au récit des années pendant lesquelles celle-ci est allé vivre en Argentine avec son mari, Henry ou Enrique Diamond³¹⁹. Délaissée par son mari, Rosa tombe sous le charme de Martín de la Cruz, l'un des « gauchos » employés par son mari, lui-même fiancé à Aurora del Sol. L'extrait suivant constitue le dénouement – si on peut l'appeler ainsi – du récit argentin de Rosa :

now Don Enrique drew his small pistol and aimed at his rival's heart, –
– and he felt Aurora stabbing him in the heart, over and over, this is for Juan,
and this is for abandoning me, and this is for your grand English whore, –
– and he felt his victim's knife entering his heart, as Rosa stabbed him, once,
twice, and again, –
– and after Henry's bullet had killed him the Englishman took the dead man's
knife and stabbed him, many times, in the bleeding wound.
Gibreel, screaming loudly, lost consciousness at this point. (TSV, 155)

Pour comprendre l'intérêt de la liste dans ce passage, il importe de s'attarder sur l'effet produit par cet extrait à la lecture. En effet, l'accumulation de propositions, symbolisée ici par chaque tiret, ne place pas le lecteur face à une accumulation d'événements successifs, mais le confronte quasi simultanément à trois versions d'un même événement, à savoir le meurtre de Martín de la Cruz. Les tirets sont ici très importants en tant qu'ils permettent paradoxalement

³¹⁹ « Gibreel Farishta: felt her stories winding round him like a web, holding him in that lost world » (TSV, 146).

de créer une impression de rupture – ne serait-ce que visuellement - entre les différentes propositions, tout en préservant la continuité de la phrase, renforcée par la répétition anaphorique du segment « and he felt » et par la triple répétition du verbe « to stab », qui crée un écho entre les trois énoncés. Le tiret ramène ainsi le lecteur « au point de départ », comme si on avait, pour ainsi dire, rembobiné le film sous ses yeux. L'effet produit est d'autant plus déroutant que la référence personnelle est extrêmement complexe dans cet extrait. En effet, le passage regorge des différentes formes du pronom personnel masculin « he » qui maintient l'anonymat de la victime : « he felt », « stabbing him », « he felt », « his victim », « his heart », « stabbed him », « killed him », et à nouveau « stabbed him ». Il appartient donc au lecteur de déduire l'identité de l'homme poignardé. En effet, si en toute logique, le prénom « he » devrait faire référence au dernier sujet grammatical (« Don Enrique »), les accusations d'Aurora sont clairement destinées à son fiancé Martín de la Cruz, lequel avait tué Juan Julia au cours d'un duel suite aux insultes proférées par celui-ci³²⁰. Cependant, si le narrateur s'abstient de nommer la victime, c'est avant tout car elle est double. En effet, le pronom « he » désigne à la fois Martín et Gibreel, ce dernier ayant pris la place du « gaúcho » dans les reconstitutions fantasmées de la vieille femme, ce que souligne l'effroi de Gibreel à la fin du passage (« Gibreel, screaming loudly, lost consciousness at this point »). Ce que Salman Rushdie dramatise, à travers l'emploi de cette liste de fins alternatives, c'est la faillibilité de la voix narrative. En effet, confrontée à l'indicible, la voix narrative se réfugie presque compulsivement dans des récits fictifs de l'événement. Là où la liste représente traditionnellement une tentative de mise en ordre du réel, elle devient ici le symbole d'une voix narrative traumatisée et démultipliée, dont les différents récits soulignent l'incapacité de la narratrice à accepter le dénouement réel de son histoire d'amour. Face à la démultiplication de l'événement, le lecteur ne peut déterminer ce qui s'est réellement passé. Tout comme la répétition dans le bégaiement de Sisodia privait les signes de leurs sens, les récits en surnombre de Rosa laisse un vide quant au déroulement réel du meurtre de Martín de la Cruz. Les tirets deviennent ainsi les stigmates du traumatisme subi par la narratrice, condamnée à réinventer sa propre histoire à défaut de pouvoir l'assumer. Les discours de Rosa Diamond et

³²⁰ « That was the dance at which a certain Juan Julia, nicknamed The Vulture on account of his cadaverous appearance, drank too much and insulted the honour of Aurora del Sol, and didn't stop until Martin had no option but to fight, *hey Martin, why you enjoy fucking with this one, I thought she was pretty dull.* 'Let us go away from the dancing,' Martin said, and in the darkness, silhouetted against the fairy-lights hung from the trees around the dance-floor, the two men wrapped ponchas around their forearms, drew their knives, circled, fought. Juan died » (TSV, 149).

de S. S. Sisodia ont ainsi en commun leur difficulté à dire, qui s'incarnent dans le corps du texte par des répétitions qui font vaciller l'autorité de la langue, potentiellement trompeuse.

Si *The Satanic Verses* se veut récit polyglotte, voire ventriloque³²¹, les transgressions formelles les plus significatives ont cependant toutes pour vocation de dire l'indicible, à l'image de la métamorphose subie par le texte lors de l'ultime confrontation entre Saladin et Gibreel, coupable présumé des meurtres d'Alleluia Cone et S. S. Sisodia. Ici encore, le personnage est amené à assumer le rôle du narrateur, Gibreel réclamant fermement le droit de raconter son histoire :

'Sit down and shut up, Spoono,' Gibreel Farishta said. 'I'm here to tell you a story.'

It was you, then, Salahuddin understood. You really did it: you murdered them both. But Gibreel had closed his eyes, put his fingertips together and embarked upon his story, – which was also the end of many stories. (TSV, 543)

Gibreel se met ici clairement en scène en tant que narrateur de l'histoire à venir, ce dont témoignent autant ses propos (« 'I'm here to tell you a story' ») que son attitude presque mystique (« Gibreel had closed his eyes, put his fingertips together »). C'est ainsi qu'une nouvelle parenthèse narrative s'ouvre dans le récit, parenthèse qui se caractérise non par la fluidité attendue mais par une énonciation profondément hachée, dont les hésitations et les silences s'incarnent dans d'inhabituels espaces typographiques. Aussi innovante que dérangeante, la mise en page du récit de Gibreel frappe d'emblée le lecteur par la place qu'elle laisse au vide, rendant ainsi perceptible la pensée brisée du personnage, partiellement détruit par la folie qui l'habite³²². Ce qui frappe d'emblée à la vision de ces deux pages, c'est l'omniprésence du blanc qui s'infiltré entre les mots, entre les lignes, et même entre les lettres (« V e r s e s »). Rompant toute logique syntaxique ou grammaticale, les blancs qui rongent le texte sont le signe d'une énonciation fragmentée, pour ainsi dire fracturée, prisonnière de l'indicible. En effet, selon Henri Meschonnic, le blanc marque les limites du dit : « La pleine page manifeste la prédominance du dire [...], ses modes sont innombrables. Mais tous s'opposent à un indicible qu'ils refoulent, éloignent. Quand le blanc vient, il note la limite

³²¹ « Gibreel begins to feel that strength that force, here it is *at my own jaw* working it, opening shutting; and the power, starting within Mahound, reaching up to *my vocal cords* and **the voice comes** » (TSV, 112). Je souligne.

³²² Nous reproduisons en annexe 3 ces deux pages dans leur intégralité afin de pouvoir mieux étudier leur mise en page très spécifique à l'aide d'une numérotation et dans le but de conserver l'effet produit sur le lecteur.

transitoire du dit »³²³. Ce blanc envahissant souligne ainsi la victoire de l'indicible sur le dit et rend perceptible la pensée altérée du personnage. Criblé de blancs et privé de toute ponctuation, le discours de Gibreel constitue en effet une littérisation d'un des signes cliniques de la schizophrénie, à savoir la désorganisation conceptuelle : « C'est une altération des processus de pensée, qui s'exprime dans le langage [...]. Le sujet passe d'un thème à un autre, sans lien entre eux, dans un discours diffluent dont le résultat est obscur, vague, hermétique »³²⁴. Les blancs du texte traduisent ainsi dans le texte l'un des principaux signes de cette pensée dissociée, à savoir la présence de « barrages », définis en psychiatrie de la façon suivante : « arrêt brutal et inopportun du discours et des mouvements, que l'on considère comme un reflet de l'arrêt de la pensée »³²⁵. Le trouble du personnage est également souligné par la répétition quasi litanique de certains énoncés qui insistent sur la difficulté du personnage à se remémorer de façon cohérente cet épisode traumatisant : « something like this » (l. 5, 14, 44), « something like that » (l. 16, 35) « I can't be sure » (l. 3, 5-6, 13, 42-43, 50). Comme un disque rayé, la langue de Gibreel dérape et bute face à l'inacceptable, ce que souligne la triple répétition des expressions « to be » (l.20-21) et « dead », évoquant le dénouement tragique de son histoire d'amour. Ici encore, la répétition, au lieu d'être productive, souligne en creux la perte subie par le personnage et le dysfonctionnement de son esprit malade. Le corps du texte n'est ainsi plus seulement le lieu de la narration mais il devient dans ce passage l'exact reflet du trouble mental du protagoniste. En effet, en abolissant toutes les conventions formelles, Salman Rushdie compose un espace textuel qui dit autant qu'il montre la schizophrénie de Gibreel. Confronté à l'anarchie visuelle de ces deux pages, le lecteur est lui aussi partiellement privé de ses repères. Premier obstacle, l'absence totale de ponctuation, qui traduit la diffluence verbale du protagoniste³²⁶, empêche l'organisation logique des différents énoncés entre eux, dès lors réduits à des îlots de sens perdus sur la page. La narration semble dès lors étrangement désarticulée, ce que renforcent les ruptures produites par les blancs du texte ainsi que les multiples retours à la ligne (« I knew what they were up / to / laughing at me » [l. 1.33-35]). Ces innombrables ruptures rythmiques rendent ainsi extrêmement difficile la lecture –

³²³ Meschonnic, Henri. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier, 1982. 304. Cité par Sacksick, Elsa. « Cries and Whispers : Voice in Roy's and Rushdie's Novels ». *op. cit.*, 213.

³²⁴ Llorca, Pierre-Michel. *Mieux Connaitre la schizophrénie*. Montrouge : J. Libbey, 2006. 9.

³²⁵ *Ibid.*, 10.

³²⁶ « Discours diffluent : discours marqué par la disparition des enchaînements logiques entre les idées qui sont exprimées ». *Ibid.*, 9.

particulièrement à voix haute – de ce passage. En essayant de lire le chaos du récit de Gibreel, le lecteur se voit contraint d'en incorporer les saccades, et est, par un formidable tour de force, à son tour confronté à la difficulté de dire. La narration permet dès lors au lecteur de faire l'expérience troublante d'une pensée schizophrène, au bord de la désagrégation. Au-delà de la schizophrénie évidente de Gibreel (« I didn't push her / Rekha pushed her » [l. 55-56]) et de sa paranoïa (« I knew about him [...] I knew what they were up / to » [31-34]), Salman Rushdie donne en effet à voir une pensée qui se déchire jusqu'à un point de non-retour, Gibreel se suicidant sous les yeux de Saladin³²⁷. L'ultime subversion du texte réside ainsi peut-être dans le fait que ce sont les blancs du texte, et non les mots, qui sont porteurs de sens et qui traduisent la conscience schizophrénique de Gibreel. La transgression des normes permet ainsi d'inscrire dans le corps du texte les effets dévastateurs d'une conception immuable de l'identité dans un contexte postcolonial. En effet, c'est parce qu'il a refusé de se réinventer et ainsi de devenir une « fiction » hybride comme les autres³²⁸ que Gibreel voit finalement son identité se dédoubler. Devenu le « héros » d'un récit qu'il ne peut assumer, Gibreel préfère alors mettre fin à ses jours.

³²⁷ « Then, very quickly, before Saladin could move a finger, Gibreel put the barrel of the gun into his own mouth; and pulled the trigger; and was free » (*TSV*, 546).

³²⁸ « Fictions were walking around wherever he went, Gibreel reflected, fictions masquerading as real human beings » (*TSV*, 192).

CONCLUSION

« pentagons, parallelograms, six-pointed stars, and then [...] abstract and increasingly labyrinthine patterns for which there are no names. » (*TSV*, 119)

Dans notre introduction, nous évoquions le corps comme l'une des formes que Salman Rushdie crée pour exprimer la condition hybride née de la migration. En conclusion, nous aimerions revenir sur cette notion de forme, si centrale au roman. Dans son recueil d'essais intitulé *Imaginary Homelands*, Rushdie a les mots suivants :

Of all the opposed pairs of ideas by which human beings have sought to understand themselves, perhaps the oldest and deepest-rooted are the eternally warring myths of stasis and metamorphosis. Stasis, the dream of eternity, of a fixed order in human affairs, is the favoured myths of tyrants; metamorphosis, the knowledge that *nothing holds its form*, is the driving force of art.³²⁹

Dans notre analyse, nous avons montré comment l'écriture de Salman Rushdie tendait effectivement à remettre en question toute distinction préétablie entre soi et autrui, réel et rêve, pour mieux proposer des corps toujours en mouvement, qui illustrent ce principe d'une forme impossible à figer. Il s'agissait ainsi dans un premier temps « d'exposer » les formes préétablies au sein desquelles viennent s'inscrire les corps des personnages. Nous avons souligné que l'écriture de Salman Rushdie rend littérale la violence des clichés coloniaux en l'infligeant aux corps de ses personnages. Au-delà des corps qu'il déforme, c'est à travers les regards de Saladin et de Gibreel que Salman Rushdie rend perceptible l'influence durable des stéréotypes sur la représentation de l'autre. En effet, le personnage de Saladin permet de reproduire un regard encore « colonisé », qui fait de Pamela Lovelace la figure d'une métropole idéalisée. Le regard de Saladin, c'est aussi celui qu'il porte sur son propre corps, devenu grotesque à son arrivée en Angleterre. Nous avons ainsi souligné l'importance du grotesque dans la description des personnages migrants du roman. Parfois comique quand il évoque l'apparence incongrue d'un personnage, le grotesque prend également des accents tragiques lorsqu'il décrit des corps déformés, quasi fragmentés par la violence des stéréotypes. La désarticulation des formes symbolise alors la perte d'identité de ces êtres réduits à leur statut d'étrangers. Face à la transformation qu'il se voit infliger, le regard de

³²⁹ Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands*. *op. cit.*, 291.

Saladin connaît peu à peu une lente décolonisation, tandis que le physique de Pamela subit une véritable descente aux enfers, symbole du déclin du Royaume-Uni aux yeux du personnage. A l'inverse, Gibreel, protagoniste « marginal », prend la place du colonisateur en s'imaginant être un archange rédempteur : c'est ainsi que les personnages anglais se voient dotés d'un caractère bestial, voire monstrueux. Les corps hypertrophiés de John Maslama et Hal Valance deviennent ainsi les symboles d'une nation décadente, l'ancienne métropole prenant la place de la marge. Salman Rushdie bouscule en effet les formes préétablies en les inversant, un renversement particulièrement perceptible dans la représentation des genres féminins/masculins dans le roman. Tandis que les personnages féminins deviennent des figures guerrières et destructrices, les protagonistes masculins sont au contraire constamment ridiculisés par la narration qui insiste sur leur faiblesse. La distinction masculin/féminin est ainsi rendue complètement obsolète par cette inversion des représentations traditionnelles. En superposant les formes entre elles, Salman Rushdie les entremêle et les confond pour mieux les rendre inclassables.

Dans un second temps, nous avons étudié comment les corps des personnages remettaient en cause la notion même de forme. Le terme « forme », qui vient du latin *forma* qui signifie « moule »³³⁰, implique en effet une certaine fixité des contours, qu'évoque également la définition du terme « shape » en anglais : « the correct or original form of something ; definite or orderly arrangement »³³¹. Cette idée qu'il existerait une forme première, ou « correcte » pour reprendre les termes de la définition, est entièrement remise en question dans *The Satanic Verses*. En effet, en mettant la représentation de ses personnages à l'épreuve du mouvement et de la transformation, Salman Rushdie déstabilise profondément la fixité inhérente à toute représentation qui se voit privée de référent réel. La supposée « recreation » du lecteur devient alors pur processus imaginaire pour parvenir à reconstituer les silhouettes chimériques que compose Rushdie. Là où Deleuze proposait de « défaire le visage »³³², Salman Rushdie « défait » l'idée même de forme pour mieux créer des lignes qui échappent à tout contrôle. Le corps est ainsi d'abord chez Rushdie une forme perméable, dont les contours s'estompent pour laisser place à la symbiose entre soi et autrui. Comme nous l'avons montré,

³³⁰ Rey, Alain. *op. cit.*, 1460.

³³¹ Soanes, Catherine et Angus Stevenson. *op. cit.*, 1323.

³³² « Au point que si l'homme a un destin, ce sera plutôt **d'échapper au visage, défaire le visage et les visagifications, devenir imperceptible, devenir clandestin**, non pas par un retour à l'animalité, ni même par des retours à la tête, mais par des devenirs-animaux très spirituels et très spéciaux, par d'étranges devenirs en vérité qui franchiront le mur et sortiront des trous noirs ». Deleuze et Guattari. *op. cit.*, 209. Je souligne.

c'est un véritable « rhizome ombilical » qui se dessine entre Gibreel et les différentes figures prophétiques du roman. Néanmoins, à cette perméabilité du corps est opposé, dans le roman, le danger d'être gagné par l'informe ou la rigidité, le risque de voir la ligne s'effacer ou encore se figer dans une sclérose mortifère. La transformation monstrueuse de Saladin nous a alors permis de souligner la différence entre la figure du monstre chez Rushdie et celle du mutant. Là où le monstre se caractérise par une fixité absolue, la figure hybride du mutant se veut à l'inverse positive dans l'imaginaire rushdien. Les mutants du centre constituent ainsi autant d'alliances inimaginables que de lignes de fuite pour enfin « défaire » la forme. Cette esthétique du mouvement est également perceptible dans les multiples transformations des personnages. Que la métamorphose soit réelle ou métaphorique, les protagonistes de Rushdie se définissent paradoxalement par leur caractère protéiforme. Ici encore, le couple janusien formé par Gibreel et Saladin permet à l'auteur de montrer la transformation sous un double jour : là où elle est synonyme de négation de soi pour le personnage de Saladin, condamné à imiter l'anglicité qu'il admire temps, elle est au contraire présentée comme profondément carnavalesque pour Gibreel, véritable « trickster » dans le récit. Figure syncrétique, Gibreel est dans un premier temps un personnage fondamentalement transgressif et hybride par le mélange qu'il effectue entre toutes sortes de traditions. Cependant, toutes les symbioses ne sont pas productives chez Rushdie : il en va ainsi de l'union charnelle des couples mixtes du roman, dont l'alchimie demeure irrémédiablement stérile. Le corps biologique, lieu de la maladie et du traumatisme (nous pensons notamment aux larmes lactées de Zeeny), reste ainsi contre toute attente une limite chez Rushdie.

Enfin, nous avons voulu montrer comment la forme du roman découle elle aussi de cette esthétique du mouvement et de l'hybride qui caractérise les corps rushdiens. Assemblage composite de discours, le récit subit de multiples transformations qui permettent à Salman Rushdie de rendre compte de l'héritage symbiotique du roman. C'est d'abord par un processus profondément mimétique que Rushdie rend son texte hétérogène : imitant toutes sortes de discours, la voix narrative est prise dans un mouvement perpétuel qui n'est pas sans déstabiliser le lecteur. Il est ainsi peut-être plus judicieux de voir le corps du texte moins comme une forme que comme un organisme. En effet, si le texte est toujours un tissu³³³, il

³³³ « Texte veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le *tissu*, l'idée

s'apparente chez Rushdie à un tissu vivant en constante expansion : vivant d'abord dans le sens où, à travers la symbiose qu'il réalise entre différents discours, la langue semble être toujours en évolution ; vivant également car il régénère un grand nombre d'intertextes qui entrent en résonnance de multiples façon ; vivant, enfin, car il met en scène une langue qui, à l'image des corps du roman, ne fonctionne que sur le mode de l'accumulation et de la transformation. C'est ainsi au tour de la forme même des mots d'être altérée, ceux-ci devenant d'étranges gargouilles linguistiques. La forme aberrante du texte et des mots permet dès lors, à travers la transgression des normes de l'anglais classique, de faire entendre l'altérité. Nous avons ainsi souligné comment la notion de voix régissait les transgressions formelles du texte, la prolifération linguistique chez Rushdie donnant vie à une polyphonie de voix marginales. Nous avons néanmoins suggéré, au terme de notre analyse, que l'indicible tenait peut-être une place tout aussi centrale au sein de la prolifération rushdienne. Les « protubérances » du récit mettent ainsi paradoxalement en avant le vide de certains signifiants, tandis que les blancs du texte deviennent à leur tour porteurs de sens. Le corps du texte est ainsi à l'image du processus de greffe : s'il se caractérise par une incorporation souvent réussie, le texte ne donne pas moins à voir, à travers la voix fragmentée de Gibreel, les conséquences dramatiques d'une greffe qui ne « prend pas ». Le récit devient alors un espace profondément subversif en tant qu'il inscrit la réalité d'un personnage doublement marginal (d'abord en tant qu'étranger, en suite en tant que schizophrène) dans le corps du texte. Corps et texte ne font alors plus qu'un pour « permettre à la résistance d'exister et à la connaissance marginale de circuler hors d'une position de majorité/maîtrise, parce qu'il y aura toujours des interstices et des imperfections dans les frontières qui protègent la puissance/idéologie dominante »³³⁴.

A la veille de la publication du dernier roman de Rushdie³³⁵ se pose la question de la « pérennité » de l'esthétique chimérique de *The Satanic Verses* : Le mouvement est-il toujours central aux représentations rushdiennes dans ce nouveau récit ? Les corps des protagonistes portent-ils encore les stigmates de la colonisation ? Ces questions semblent d'autant plus légitimes qu'Elsa Sacksick a souligné le tournant esthétique qu'avait représenté la fatwa pour Salman Rushdie : « la dégradation de ce « disease of optimism » propre à

générationnelle que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ». Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Editions du Seuil, 2000. 86.

³³⁴ Waterman, David. Waterman, David. « Le concept deleuzien de « devenir » dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie : le corps humain comme texte de résistance ». *Frontières et syncrétisme*. Ed. Hedi Ben Abbas. Besançon : Presses universitaires franc-comtoises, 2002. 214.

³³⁵ Rushdie, Salman. *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights*. New York : Random House, 2015.

Midnight's Children s'accompagne [...] dans les romans postérieurs à *The Satanic Verses* d'une dégradation du pouvoir du merveilleux »³³⁶. Il serait ainsi intéressant d'étudier dans quelle mesure cette « dégradation » a influencé les représentations rushdiennes du corps, peut-être au moyen d'une étude comparative entre deux romans d'avant et d'après la fatwa. Il serait néanmoins nécessaire de nuancer toute approche trop « chronologique » du style de l'auteur puisque, contre toute attente, le dernier roman de Salman Rushdie, intitulé *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights*, voit le retour du merveilleux dans l'écriture rushdienne³³⁷. Par notre analyse, nous espérons avoir resitué *The Satanic Verses* sur sa carte « d'origine », en insistant sur la dimension profondément postcoloniale de l'œuvre ainsi que sur son extrême richesse. A l'ère de la désinformation et des manipulations politico-médiatiques qui tendent à ostraciser l'Autre, il nous semble plus que jamais nécessaire de relire l'œuvre et de garder en mémoire les mécanismes essentialistes qu'elle dénonce et dont elle dramatise les conséquences tragiques pour l'être humain : « most migrants learn, and can become disguises. Our own false descriptions to counter the falsehoods invented about us, concealing for reasons of security our secret selves » (*TSV*, 49).

³³⁶ Sacksick, Elsa. « 'Always Try and Do Too Much. Dispense with Safety Nets' : Rushdie et l'écriture de l'excès ». *op. cit.*, 56.

³³⁷ Voir la réponse de Salman Rushdie à propos de sa dernière œuvre : « I think what happened is that after I'd finished writing the memoir, I kind of got sick of telling the truth. I thought, It's time to make something up. I had this real emotional swing towards the other end of the spectrum, towards high fabulism ». Maddocks, Fiona. « Salman Rushdie : 'It Might be the Funniest of My Novels' ». *The Guardian*. 6 septembre 2015. <http://www.theguardian.com/books/2015/sep/06/salman-rushdie-interview-two-years-eight-months-and-28-nights-observer-the-funniest-of-my-novels>. Consulté le 15 septembre 2015.

BIBLIOGRAPHIE

Source Primaire

Rushdie, Salman. *The Satanic Verses*. London: Vintage, 2006, cop. 1988.

Sources Secondaires

Al-Azm, Sadik. « The Importance of Being Earnest about Salman Rushdie ». *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. ed. D.M. Fletcher. Amsterdam: Rodopi, 1994. 293-304.

Aldea, Eva. *Magical Realism and Deleuze*. London ; New York : Continuum, 2011.

Aravamudan, Srinivas. « 'Being God's Postman is no Fun, Salman Rushdie's *The Satanic Verses*. » *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. ed. D.M. Fletcher. Amsterdam: Rodopi, 1994. 187-208.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back*. London and New York: Routledge, 1989.

Bald, Suresht R. « Negotiating Identity in the Metropolis: Generational Differences in South Asian British Fiction ». *Writing Across Worlds: Literature and Migration*. Ed.v Russel King, John Connel et Paul White. Londres et New York : Routledge, 1995. 70-88.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin : University of Texas Press, 1981.

Bakhtine, Mikhail. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*. Trad. Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970.

Balderston, Daniel. « The Art of Pastiche: Argentina in *The Satanic Verses* ». *Revista de Estudios Hispánicos*. 17-18 (1991) : 301-308.

Balfour, Lindsay. « Sympathy for the Devil:(Re)Reading *The Satanic Verses* after 9/11 and Learning to Love the Monster (Within) ». *Postcolonial Text*. 7.4 (2012) : 1-19.

Bardolph Jacqueline. « Les Versets Sataniques : le roman de Rushdie dans son contexte ». *Revue Européenne des migrations internationales*. 6.3 (1990) : 5-19.

Barnes, Julian. « Five Years of the Fatwa ». *Letters from London: 1990-1995*. London : Macmillan, 1995. 293-311.



Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Editions du Seuil, 2000.

Ben-Deggoun, Hassan. « L'Étranger métamorphique ou la célébration d'une écriture carnavalesque chez Salman Rushdie ». *Poétique de l'étranger*. 1 (2001) : 31-37.

Blache, Sébastien. « Le Vertige des marges dans l'œuvre de Salman Rushdie : stratégies métaphoriques et métonymiques ». Thèse de doctorat. Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2009.

Boeru, Marianna. « Constructing Postcolonial Migrant Identities in Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». *International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental Communication*. 1 (2012) : 7-21.

Bond, Edward. *Lear*. New York: Hill and Wang, 1972.

Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. Oxon; New York: Routledge, 2004.

Brennan, Timothy. *Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation*. New York: St. Martins P, 1989.

Breton, André. *Manifeste du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1969.

Brians, Paul. « Notes on Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». WSU Public, février 2004. http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verse/. Consulté le 30 août 2015.

Brodier, Jean-Pierre. *L'Odalisque ou la représentation de la femme imaginaire*. Paris : L'Harmattan, 2005.

Canguilhem, Georges. « La Monstruosité et le monstrueux ». *La Connaissance de la vie*. Paris: J. Vrin, 1992. 171-183.

Comorau, Nancy. « A City Visible but Unseen: Postcolonial London in Rushdie's *The Satanic Verses*. *Territorial Terrors: Contested Spaces in Colonial and Postcolonial Writing*. Ed. Gerhard Stilz. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 159-171.

Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002.

Coste, Philippe. « Salman Rushdie : 'Pourquoi je parle' ». *L'Express*. 22 juillet 2015 : 27-33.

Cundy, Catherine. « Rushdie's Women ». *Salman Rushdie: Midnight Children: The Satanic Verses*. ed. David Smale. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2001. 129-133.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris : Editions de Minuit, 1980.

Dickens, Charles. *Our Mutual Friend*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1991.

Douglas, Mary. *De la souillure : Essai sur les notions de pollution et de tabou*. Paris : La Découverte, 2001.

Driss, Hager Ben. « Closed to Oriental Heroines: Ethos of the Colonial Text ». *Middle East Studies Association Bulletin*. 36. 2 (2003): 164-188.

Durix, Jean-Pierre. *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*. New York: Palgrave Macmillan, 1998.

Eliade, Mircea. *La Nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions*. Paris : Gallimard, 1972.

Fanon, Franz. *Peau Noire, masques blancs*. Paris : Editions du Seuil, 1952.

Fein, Esther. « Rushdie, Defying Death Threats, Suddenly Appears in New York ». *New York Times*. 12 décembre 1991. <http://www.nytimes.com/1991/12/12/nyregion/rushdie-defying-death-threats-suddenly-appears-in-new-york.html>. Consulté le 17 octobre 2014.

Fenton, James. « Keeping up with Salman Rushdie ». *The New York Review of Books*. NYREV, Inc. 28 Mars 1991 <http://www.nybooks.com/articles/archives/1991/mar/28/keeping-up-with-salman-rushdie>. Consulté le 27 mai 2015.

Flaubert, Gustave. *La tentation de Saint-Antoine*. Paris : Charpentier, 1874. 287.

Forster, E. M. *A Passage to India*. Harmondsworth : Penguin books, 1989.

François, Pierre. *Inlets of the Soul: Contemporary Fiction in English and the Myth of the Fall*. Amsterdam, Rodopi : 1999.

Friedrichs, Kurt, Ingrid Fischer-Schreiber et Franz-Karl Ehrhard. *Dictionnaire de la sagesse orientale*. Trad. Monique Thiollet. Paris: Robert Laffont, 1995.

Girardin, Cécile. « Salman Rushdie's Art of Sentencing the Excess ». *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*. ed. Vanessa Guignery. Newcastle: Cambridge Scholars, 2009. 221-230.

Goonetilleken D.C.R.A. *Salman Rushdie*. New York: Saint Martin Press, 1998.

Grant, Damian. *Salman Rushdie romancier*. Trad. Madeleine Descargues. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2014.

Habib, Claude. « Hybridité et stérilité dans *Les Versets Sataniques* ». *Salman Rushdie : Dimensions littéraire et politique*. Éd. Chantal Delourme. Lille : Université Charles de Gaulle Lille 3, 1995. 41-51.

Hai, Ambreen. « Marching in from the Peripheries: Rushdie's Feminised Artistry and Ambivalent Feminism ». *Critical Essays on Salman Rushdie*. éd. M. Keith Booker. New York: G.K Hall & Co, 1999. 16-52.

Haug, Frigga et al. « The Hair Project ». *Female Sexualization: A Collective Work of Memory*. Trad. E. Carter. London: Verso, 1987. 91-112.

Haggard, Henry Rider. *She: a History of Adventure*. London : Penguin Books, 2004.

Hennard Dutheil de la Rochère, Martine. *Origin and Originality in Rushdie's Fiction*. Bern; Berlin; New York: Peter Lang, 1999.

Hudson, William Henry. *Far Away and Long Ago : A History of my Early Life*. New York : E.P. Dutton, 1918.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London; New York: Routledge, 1993.

Innes, Catherine Lynette. *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English*. Cambridge ; New York ; Melbourne: Cambridge University Press, 2007.

Jones, Stephanie. « Of Numerology and Butterflies: Magical realism in Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». *A Companion to Magical Realism*. ed. Stephen M. Hart et Wen-Chin Ouyang. Woodbridge: Tamesis, 2005. 256-266.

Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

Jussawalla, Feroza. « Rushdie's *Dastan-e-Dilruba: The Satanic Verses* as Rushdie's Love Letter to Islam ». *Critical Essays on Salman Rushdie*. ed. M. Keith Booker. New York : G. K. Hall, 1999. 78-106.

Kohn-Pireaux, Laurence. « Les métamorphoses de Chamcha ». *Le Grottesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*. éd. Françoise Susini-Anastopoulos. Nancy : Presses universitaires de Nancy, 2008. 89-107.

Kuortti, Joel. « *The Satanic Verses* : 'To be born again, first you have to die' ». *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*. ed. Gurnah, Abdulrazak. New York ; Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 125-138.

Le Nouveau Testament. Trad. Louis Segond (1910). *Wikisource.org*. 9 mars 2013. https://fr.wikisource.org/wiki/Bible_Segond_1910/Apocalypse#Apocalypse_17. Consulté le 16 août 2015.

Letissier, Georges. « Charles Dickens, T.S. Eliot et Salman Rushdie : des marges de la cité victorienne à la spectacularisation des marges dans la métropole du sous-continent indien ». WebTV de l'Université de Nantes. Vidéo parue le 4 mai 2015. <http://webtv.univ-nantes.fr/fiche/6417/georges-letissier-charles-dickens-t-s-eliot-et-salman-rushdie-des-marges-de-la-cite-victorienne-a-la-spectacularisation-des-marges-dans-la-metropole-du-sous-continent-indien>. Consultée le 7 septembre 2015.

Llorca, Pierre-Michel. *Mieux Connaitre la schizophrénie*. Montrouge : J. Libbey, 2006.

Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. London; New York: Routledge, 1998.

Maddocks, Fiona. « Salman Rushdie : 'It Might be the Funniest of My Novels' ». *The Guardian*. 6 septembre 2015. <http://www.theguardian.com/books/2015/sep/06/salman-rushdie-interview-two-years-eight-months-and-28-nights-observer-the-funniest-of-my-novels>. Consulté le 15 septembre 2015.

Mahoney, Blair. « Rushdie and his World: The Carnavalesque, Masquerade, and Grotesque Realism in his Fiction ». *Salman Rushdie: New Critical Insights*. ed. Mittapalli Rajeshwar et Joel Kuortti. New Delhi: Atlantic Pub., 2003. 171-194.

Majumdar, Gaurav. « The Jolt of the Grotesque: Aesthetics as Ethics in *The Satanic Verses* ». *Substance*. 38.3 (2009): 31-50.

Merrien, Nathalie. *De Kipling à Rushdie : le postcolonialisme en question*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009.

Meschonnic, Henri. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier, 1982.

Morton, Stephen. *Salman Rushdie: Fictions of Postcolonial Modernity*. Basingstoke ; New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Morton, Stephen. « Postcolonial Secularism and Literary Form in Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». *Salman Rushdie: Contemporary Critical Perspectives*. ed. Robert Eaglestone et Martin McQuillan. London; New York; New Delhi: Bloomsbury, 2013. 45-58.

Moyers, Bill. « On Faith and Reason : Interview with Salman Rushdie ». *PBS*. 23 juin 2006. http://www.pbs.org/moyers/faithandreason/print/faithandreason101_print.html. Consulté le 28 mai 2015.

Ost, Isabelle. « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé ». *Le Grotesque : théorie, généalogie, figures*. eds Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eyde. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 2004. 29-42.

Pachet, Pierre. « Foi et Scepticisme dans *Les Versets Sataniques* ». *Salman Rushdie, dimensions littéraire et politique*. éd. Chantal Delourme. Lille : Université Charles de Gaulle Lille 3, 1995. 67-69.

Pachet, Pierre. *Un à un : de l'individualisme en littérature (Michaux, Naipaul, Rushdie)*. Paris : Seuil, 1993.

Peltre, Christine. *Orientalisme*. Paris : Terrail, 2004.

Pesso-Miquel, Catherine. *Salman Rushdie : l'écriture transportée*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

Porée, Marc. « Midnight's Children ou les Avatars du corps dans l'Histoire ». *Les Figures du corps dans la littérature et la peinture anglaises et américaines de la Renaissance à nos jours*. ed. Bernard Brugière. Paris : Publications de la Sorbonne, 1991.

Porée, Marc et Alexis Massery. *Salman Rushdie*. Paris : Seuil, 1996.

Porée, Marc. « Salman Rushdie ou le portrait indien ». *Sillages Critiques*. 2 (2001): 161-175.

Porée, Marc et Alexis Tadié. « Les Cartes sataniques de Salman Rushdie ». *Tropismes*. 7 (1995) : 149-189.

Ranasinha, Ruvani. « The fatwa and its aftermath ». *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*. ed. Gurnah, Abdulrazak. New York; Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 45-59.

Ravillon, Stéphanie. « An Introduction to Salman Rushdie's Hybrid Aesthetic: *The Satanic Verses* ». *Towards a Transcultural Future: Literature and Society in a 'Post'-Colonial World*. New York, NY: Rodopi, 2005. 363-372.

Ratti, Mannav. *The Postsecular Imagination: Postcolonialism, Religion, and Literature*. New York; Abingdon: Routledge, 2013.

Rey, Alain. *Dictionnaire Historique de la langue française*. Paris : Le Robert, 1998.

Rubinson, Gregory J. *The Fiction of Rushdie, Barnes, Winterson and Carter: Breaking Cultural and Literary Boundaries in the Work of four Postmodernists*. Jefferson; London: 2005.

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands : Essays and Criticism 1981-1991*. London : Granta Books, 1992.

Rushdie, Salman. *Joseph Anton: A Memoir*. New York: Random House, 2012.

Rushdie, Salman. « *Midnight's Children and Shame* ». *Kunapipi*. 8 (1995) : 3-8.

Rushdie, Salman. « The Empire Writes Back with a Vengeance ». *London Times*. 3 Juillet 1982: 8.

Rushdie, Salman. *The Jaguar Smile: A Nicaraguan Journey*. New York: Penguin, 1987.

Rushdie, Salman. *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights*. New York: Random House, 2015.

Sacksick, Elsa. « 'Always Try and Do Too Much. Dispense with Safety Nets' : Rushdie et l'écriture de l'excès ». éd. Isabelle Gadoin et Richard Pedot. *L'Atelier*. 6.1 (2014) : 38-59.

Sacksick, Elsa. « Cries and Whispers: Voice in Roy's and Rushdie's Novels ». *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*. ed. Vanessa Guignery. Newcastle: Cambridge Scholars, 2009. 208-220.

Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.

Sanga, Jaina C. *Salman Rushdie's Postcolonial Metaphors: Migration, Translation, Hybridity, Blasphemy, and Globalization*. Westport: Greenwood Press, 2001.

Shaburdin, Zubaidah. « (De)centring women in Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». *Inter-disciplinary.net*. 2013.

https://www.academia.edu/3988094/_De_centring_women_in_Salman_Rushdies_The_Satani_c_Verses. Consulté le 7 avril 2015.

Shakespeare, William. *Macbeth*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Simpson, John Andrew et Edmund Weiner, ed. *The Oxford English Dictionary*. 2nd éd. Oxford : Clarendon press, 1989.

Soanes, Catherine et Angus Stevenson, ed. *Concise Oxford English Dictionary*. Oxford : Oxford University Press, 2006.

Sören, Frank. *Salman Rushdie: A Deleuzian Reading*. Trad. Sten Pultz Moslund. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2011.

Spivak, Gayatri C. « Reading *The Satanic Verses* ». *Third Text*, 4 11 (1990) : 41-60.

Tadié, Alexis. « Salman Rushdie et *The Satanic Verses* : le questionnement des catégories ». *Salman Rushdie : Dimensions littéraire et politique*. éd. Chantal Delourme. Lille : Université Charles de Gaulle Lille 3, 1995. 53-65.

Teverson, Andrew. « The Jaguar Smile ». *The Literary Encyclopedia*. 13 Octobre 2004. <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=16596>. Consulté le 2 Avril 2015.

Thornton, Lynne. *La Femme dans la peinture orientaliste*. Courbevoie : ACR éd., 1985.

Trousdale, Rachel. « Authority, Self, and Community in *The Satanic Verses* ». *Nabokov, Rushdie and the Transnational Imagination: Novels of Exile and Alternate Worlds*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. 119-139.

Veyret, Paul. « 'Le Sourire de la manticoire': de l'un à l'autre dans *The Satanic Verses* de Salman Rushdie ». *Etudes Britanniques Contemporaines: Revue de la société d'études anglaises contemporaines*. 32 (2007): 89-102.

Warnes, Christopher. « Migrancy and Metamorphosis in Salman Rushdie's *The Satanic Verses* ». *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*. New York : Palgrave Macmillan, 2009. 97-123.

Waterman, David. « Le concept deleuzien de « devenir » dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie : le corps humain comme texte de résistance ». *Frontières et syncrétisme*. Ed. Hedi Ben Abbes. Besançon : Presses universitaires franc-comtoises, 2002. 209-215.

Young, Robert J. C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London and New York: Routledge, 1995.

ANNEXES

1. Définition détaillée du terme « chimera », extraite de l'*Oxford English Dictionary*.
2. Illustration de John Ward Dunsmore décrivant la capture de la petite fille du Grand Moghol par le célèbre pirate Henry Every lors du pillage d'un navire moghol.
3. « Les aveux de Gibreel » : reproduction des pages 544 et 545 de *The Satanic Verses*.

Annexe 1 : Définition du terme « chimera » :

CHIMERA, CHIMRA [...]

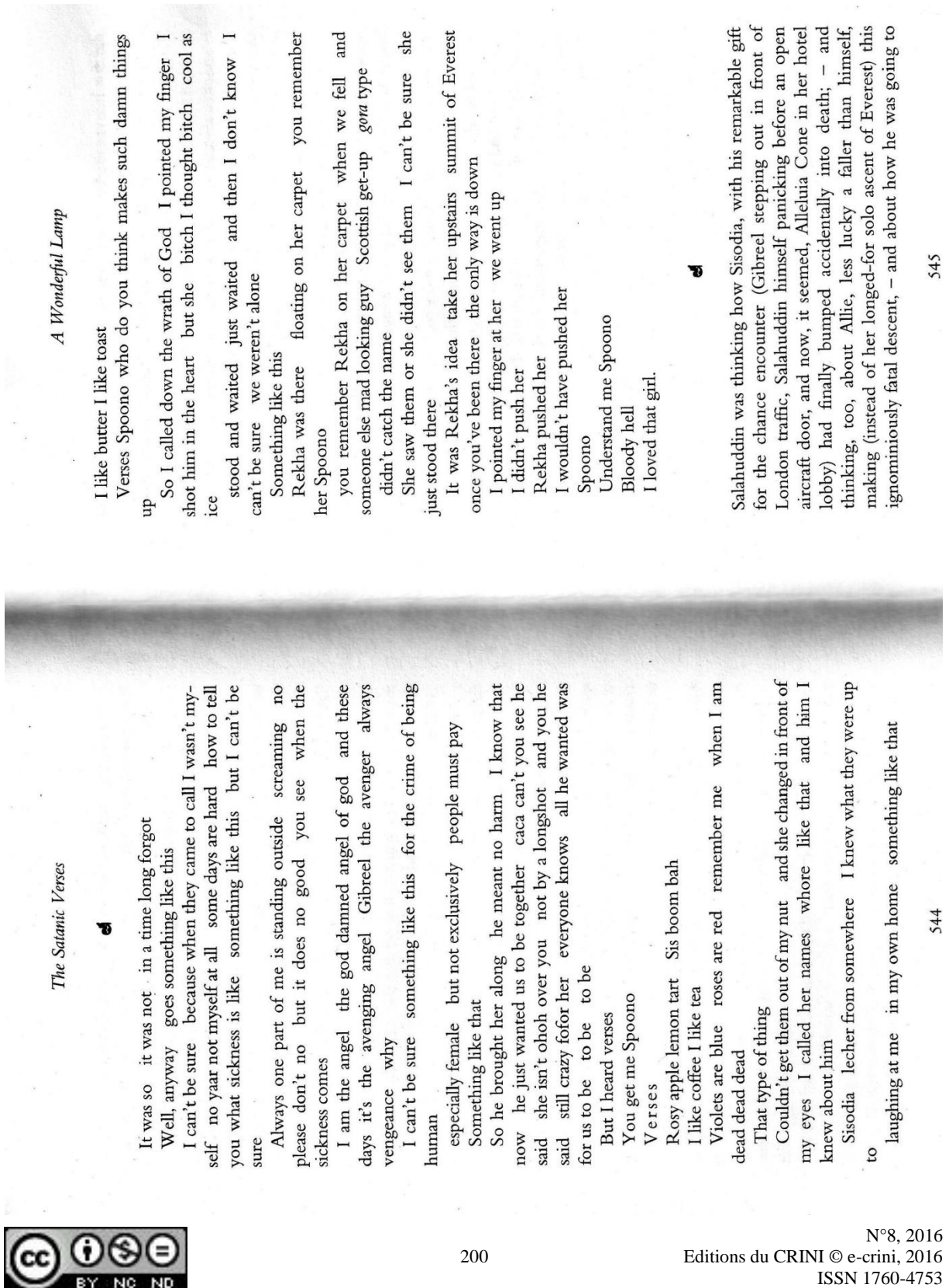
- 1. A fabled fire-breathing monster of Greek mythology, with a lion's head, a goat's body, and a serpent's tail (or according to other with the heads of a lion, a goat, and a serpent), killed by Bellerophon.**
1382 WYCLIF Bible Prol. 31 Beestis clepid chymeres, that han a part of ech beest, and suche ben not [...].
1667 Milton P.L. II 628 All monstrous, all prodigious things... worse
Then fables yet have feign'd, or fear convey'd, Gorgons and Hydra's and Chimera's dire.
- 2. In Painting, Arch., etc. A grotesque monster, formed of the parts of various animals.**
1634 JACKSON Creed VII. xi, Chimeras or painted devices which represent no visible creature.
- 3. fig. with reference to the terrible character, the unreality or the incongruous composition of the fabled monster**
 - a. An unreal creature of the imagination, a mere wild fancy; an unfounded conception.** (the ordinary modern use).
1645 HOWELL Lett. I. I. iv, That golden myne is proved a meer Chymera, an imaginary airy myne.
 - b. An incongruous union or medley**
1832 G. DOWNES Lett. Cont. Countries I. 27 The exterior of the Church.. is a chimera in architecture, being Doric below, Corinthian above and Ionic in the middle.
 - c. Biol. (H. Winkler 1907, in Ber. D. Deut. Bot. Ges. XXV. 574) An organism (commonly a plant) in which tissues of genetically different constitution co-exist as a result of grafting, mutation, or some other process** 1926 J.S. HUXSLEY Ess. In Pop. Sci. xiii. 259 If the front half of one species be grafted on to the back half of another species, both continue to differentiate, and a chimaera or mosaic organism is produced.

Source: Simpson, John Andrew et Edmund Weiner, ed. *The Oxford English Dictionary*. 2nd éd. Oxford: Clarendon press, 1989. Vol. III. 121.

Annexe 2: Illustration de John Ward Dunsmore (1856–1945) - G. H. Maynadier, ed. *The Works of Daniel Defoe*. New York: Jenson Society, 1905.



Annexe 3: « Les aveux de Gibreel », *The Satanic Verses*, pp. 544-545.



The Satanic Verses

It was so it was not in a time long forgot
 Well, anyway goes something like this
 I can't be sure because when they came to call I wasn't my-
 self no yaar not myself at all some days are hard how to tell
 you what sickness is like something like this but I can't be
 sure
 Always one part of me is standing outside screaming no
 please don't no but it does no good you see when the
 sickness comes
 I am the angel the god damned angel of god and these
 days it's the avenging angel Gibreel the avenger always
 vengeance why
 I can't be sure something like this for the crime of being
 human
 especially female but not exclusively people must pay
 Something like that
 So he brought her along he meant no harm I know that
 now he just wanted us to be together caca can't you see he
 said she isn't ohooh over you not by a longshot and you he
 said still crazy for her everyone knows all he wanted was
 for us to be to be to be
 But I heard verses
 You get me Spoono
 Verses
 Rosy apple lemon tart Sis boom bah
 I like coffee I like tea
 Violets are blue roses are red remember me when I am
 dead dead dead
 That type of thing
 Couldn't get them out of my nut and she changed in front of
 my eyes I called her names whore like that and him I
 knew about him
 Sisodia lecher from somewhere I knew what they were up
 to
 laughing at me in my own home something like that

544

A Wonderful Lamp

I like butter I like toast
 Verses Spoono who do you think makes such damn things
 up
 So I called down the wrath of God I pointed my finger I
 shot him in the heart but she bitch I thought bitch cool as
 ice
 stood and waited just waited and then I don't know I
 can't be sure we weren't alone
 Something like this
 Rekha was there floating on her carpet you remember
 her Spoono
 you remember Rekha on her carpet when we fell and
 someone else mad looking guy Scottish get-up *gora* type
 didn't catch the name
 She saw them or she didn't see them I can't be sure she
 just stood there
 It was Rekha's idea take her upstairs summit of Everest
 once you've been there the only way is down
 I pointed my finger at her we went up
 I didn't push her
 Rekha pushed her
 I wouldn't have pushed her
 Spoono
 Understand me Spoono
 Bloody hell
 I loved that girl.

Salahuddin was thinking how Sisodia, with his remarkable gift
 for the chance encounter (Gibreel stepping out in front of
 London traffic, Salahuddin himself panicking before an open
 aircraft door, and now, it seemed, Alleluia Cone in her hotel
 lobby) had finally bumped accidentally into death; – and
 thinking, too, about Allie, less lucky a faller than himself,
 making (instead of her longed-for solo ascent of Everest) this
 ignominiously fatal descent, – and about how he was going to

545