

***“Blurring the boundaries”:
une poétique d’altérité dans l’écriture d’Angela Carter***

Hafida Aferyad

Tout d’abord, j’aimerais commencer par définir ce que j’appelle « brouillage de frontières ». Qu’est-ce qu’une frontière ? Je ne suis pas la première à me poser cette question. Les dictionnaires définissent ce terme comme une limite, une ligne de démarcation (donc, de séparation et de différenciation entre deux ou plusieurs objets ou autres), mais aussi un signe de partage (donc, de morcellement) ou d’appartenance (propriété). On peut constater que cette définition appelle aussi une relation de différence, une mise en questionnement des frontières avec l’autre, une différence entre ce qui est à soi et ce qui est à l’autre. Cette ligne sépare deux extrémités, mais n’appartenant à aucune des deux ou unissant à la fois les deux, elle forme un lieu d’entre-deux et de confusion. Donc, ce mot, seul, est déjà sujet à indécision et le terme de “brouillage” ne fait qu’augmenter ce degré d’opacité et de soupçon. Si je me prête à ce découpage et à cette bifurcation de ces deux quasi-oxymores, c’est que c’est une spécialité carterienne. Ses textes forment des réseaux de connexions où les frontières sont à la fois invisibles et aveuglantes. Ce qui nous engage à chercher tous les moyens logistiques qui peuvent nous aider à traverser ces frontières, à vouloir faire un déplacement encore plus grand vers ce monde étranger, vers ce monde Autre.

Figures d’étrangeté

L’étrangeté sert comme une pierre d’angle à la poétique carterienne, poétique qui se veut complexe et surchargée de tout ce qui est autre. Le premier contact avec ce texte est une expérience d’effarement extrême ; dans chacun de ses livres, le lecteur devient un “castaway” dans un milieu étranger, un témoin malgré lui d’un affrontement entre des mondes parallèles dans un procès où tout n’est pas dans son état normal, un monde bizarre. Ce naufragé, ébloui par cette étrangeté, se transforme comme les personnages carteriens, se cache comme un voyeur et se retrouve un “stowaway”, voyageur clandestin qui traverse des frontières infranchissables. Dans un monde où tout est démesuré, ce lecteur clandestin s’affole, s’émerveille et continue son voyage.

Le grotesque introduit la première étrangeté dans le travail de Carter. Ses textes sont surpeuplés par des personnages excentriques. Carter pratique une écriture de l'insolite, de l'exagération qui entend faire un détournement de l'ordre social, un brouillage qui entend effacer les conventions pour pousser ce lecteur clandestin à tâtonner, à chercher des traces pour reconstruire un autre monde. En utilisant des techniques narratives qui diffèrent d'un texte à l'autre, elle révèle une atmosphère spécifique: grotesque, absurde, voire fantastique, y sont constamment présents.

L'exemple le plus frappant de cette pratique est présenté par les différents personnages de *The Passion of New Eve*. Dans ce roman, on est pratiquement ébloui par l'extravagance de l'expérience du protagoniste Evelyn. Ce personnage a vécu une aventure apocalyptique dans l'Amérique des années 60 où il a subi une opération chirurgicale à la suite de laquelle il a changé de sexe : *il* est devenu *elle*. Ce qui est étrange dans cette transformation, c'est la manière dont elle était pratiquée par le personnage la grande déesse, "Holy mother". Elle a fabriqué un grand utérus qui représente une réussite technologique encore jamais vue : "This room was quite round, as if it had been blown out, like bubble gum, inflated under the earth" (PNE, p. 49). Ce personnage est aussi un exemple de cette étrangeté. Mother s'est métamorphosée en une grande divinité pour recréer la nouvelle Cybèle, une créature grotesque constituée d'une multiplicité de seins : "She has quite transformed her flesh, she has undergone a painful metamorphosis of the entire body and become the abstraction of a natural principle" (PNE, p.49). Un transport d'un mythe à travers le temps et sa récupération dans un roman peuvent s'interpréter comme quelque chose qui dépasse les frontières du réel. On a affaire à un chaos où le lecteur est véritablement perdu.

Zéro est un autre personnage grotesque dans ce roman. Il est boiteux, obscène et borgne, physiquement invalide et stérile. Selon les valeurs de notre société, ce personnage est une personnification de la différence et donc, de l'étrangeté. Cependant, sa différence ne l'affaiblit nullement. Il a pu dominer un harem de femmes et prouver sa supériorité par sa différence sexuelle. L'incarnation du grotesque monstrueux dans le personnage de Zéro constitue l'allégorie par excellence de ce que Carter cherche à montrer : la différence est une affaire de valeur et non d'essence. Tout est déjà construit dans notre société et notre langage ne fait que représenter nos valeurs. Si on se lamente de l'épuisement de la signification, c'est uniquement qu'on est étranger à notre langage :

I think it was Rilke who so lamented the inadequacy of our symbolism – regretted bitterly, we cannot, unlike the (was it?) Ancient Greeks, find adequate symbols for life within us – yes, that's the quotation. But, no, he was wrong. Our external symbols must always express the life within us with absolute precision ; how could they do otherwise since that life generated them? Therefore we must not blame our poor symbols if they take forms that seem trivial to us, or absurd no, [...] the nature of our life alone has determined their forms" (PNE, pp. 5-6).

Inventer ces formes en dehors de toute règle et mélanger des créatures fantastiques, des masques et des êtres hybrides, c'est bien ce que fait Carter pour exposer une société où la différence sexuelle était un sujet d'actualité. L'étrangeté dans ce roman prend plusieurs formes. Après la forme extravagante, mythique, scientifique, et celle du personnage invalide, sadique, viendrait un personnage construit par l'hyperré, Tristessa de St Ange,

un homme qui s'investit entièrement dans le personnage d'une actrice par un déguisement parfait. Sa mascarade lui permet de changer de sexe et prouve qu'on peut construire une image *autre* de *soi* par une simple assimilation dans un rôle. Tristessa de St Ange est un homme qui s'est approprié le mythe de "la femme la plus belle au monde" en se déguisant en actrice d'Hollywood. Cette appropriation du corps de la femme par la mascarade a fait de lui/elle une projection masculine de la femme "fétiche" et une incarnation du fantasme masculin. Par l'hyperréel et le simulacre, le personnage de Tristessa de St Ange réussit dans son double "je-u" du même et de l'autre.

La disproportion des moyens utilisés pour incarner le grotesque nous laisse apercevoir une représentation trop éloignée du réel et nous confronte à un monde étrangement familier, farouchement proche, aliéné à lui-même et aliénant. Dans ce roman, le lecteur devient lui-même un personnage grotesque et étranger. Dans ce pays où le réel et la fiction sont devenus interchangeables, ce voyageur n'a plus de repères. La survie de l'autre est devenue problématique et le refus de l'altérité, un moyen d'existence. La marginalité est poussée à son paroxysme ; tout est devenu en quelque sorte monstrueux, comme si l'auteur cherchait à nous faire comprendre que nous sommes tous différents, sans que cela soit pour autant une raison de refuser autrui.

Les récits de Carter semblent se ranger en majeure partie dans le paradigme des récit de voyage. Ainsi, dans *The Passion of New Eve*, Evelyn fait son voyage d'un vieux monde devenu un nid d'araignée, pour aller vers le nouveau monde qui se révèle être son pire cauchemar. Cybèle, la grande déesse de la mythologie, dans un cadre d'anachronisme, est venue nous rendre visite en s'incarnant dans le personnage de Holy Mother. Dans *The Magic Toyshop*, après la mort de ses parents, Mélanie quitte sa maison de campagne et part à Londres pour vivre chez son oncle. Dans *Heroes and Villains*, Mariane suit Jewel pour vivre avec les "barbares" en laissant derrière elle la "cité des professeurs". Dans chacun de ces cas, le voyage semble refléter une quête initiatique à la recherche d'une identité perdue ou troublée. Il s'est avéré que Carter a expérimenté ce choc avec l'étrangeté. En 1969, elle franchit un pas décisif vers un monde totalement autre, le Japon. Cette aventure est inscrite dans "A Souvenir of Japan" : "I had never been so absolutely the mysterious *other*, I had become a kind of phoenix, a fabulous beast" (*Fireworks*, p.16). Ce rapprochement qu'elle fait avec le sphinx ne fait qu'articuler la sensation de perte de ce lecteur voyageur qui doit lui aussi résoudre l'énigme. Cette culture orientale a permis à Carter une expérience d'aliénation et d'étrangeté, cet apprentissage qu'elle a traduit dans un écrit autobiographique pourtant similaire à sa fiction. Ce qui nous enchâsse dans ce que je vais appeler la théorie des mélanges.

Une littérature interdisciplinaire

A l'heure de l'éclatement des frontières entre les disciplines, la littérature contemporaine généralement, et celle de Carter notamment, devient un vrai chantier disparate et éclectique qui se base sur les mots des autres, les images des autres, et les tableaux des autres. Les questions qui se posent ici sont, tout d'abord, comment et jusqu'à quel ordre défaire les niveaux de significations ; ensuite, comment distinguer ces hybrides

des autres tissés avec ceux de l'écrivain Carter ; et enfin, comment fait-elle pour nous tenir sous le charme malgré tous ces emprunts ?

L'écriture de Carter se caractérise par le brouillage des frontières entre les genres. Elle donne à voir un ensemble très varié de phénomènes par de nouvelles relations entre les genres : des formes fusionnent, de nouvelles apparaissent et des traits particuliers à un genre sont appropriés par d'autres. Ainsi, dans ses nouvelles, on retrouve un mélange très intéressant entre le mythe, le conte, la poésie, la biographie, et cette liste est loin d'être exhaustive. Prenons un exemple dans le recueil de nouvelles *Black Venus* ; la nouvelle éponyme est une biographie de Jeanne Duval, la maîtresse de Baudelaire. Le style est comme une autobiographie, un journal intime. Le matériel de base de l'histoire est *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, sa biographie et sa correspondance. Le texte est en rapport dialogique avec le poète. Dans les romans, aussi, on retrouve cette manière de mélanger les styles ; les genres ne restent plus des unités différentes les unes des autres, mais ils sont plutôt un panachage de styles qui tente d'effacer les classifications canoniques établies par la convention littéraire.

Ce qui nous semble encore plus prodigieux, c'est que *Black Venus* n'est pas seulement un prototype de mélange de genres ; c'est un texte qui revivifie le XIX^{ème} siècle. En parlant de Baudelaire et Jeanne Duval, Carter complète les trous de son texte, brèches historiques, par tout ce qui peut restaurer l'histoire de Jeanne. Ainsi, la poésie et la vie de Baudelaire ne suffisent pas parce que l'auteur rapporte également une représentation picturale de Jeanne par Manet dans un tableau intitulé *Portrait de Jeanne Duval*, où la robe portée par Jeanne prend une dimension plus importante que celle qui la porte. L'autre tableau de Manet *Le déjeuner sur l'herbe* par contre, que la narratrice n'a pas oublié de citer, représente une femme nue avec deux hommes vêtus. Cette œuvre était effectivement lourdement critiquée par son aspect de libertinage. L'utilité de ce tableau dans ce texte réside dans le fait qu'il entre en écho avec plusieurs œuvres artistiques de l'époque, Jeanne rappelant aussi la *Nana* de Manet et *Nana* écrit par Zola dans la même période. Cela rappelle aussi Courbet au centre de sa toile *L'atelier du peintre* en train de dessiner un monde séparé entre deux catégories sociales : du côté droit, ses amis parmi lesquels il a peint Baudelaire en train d'écrire et, de l'autre côté – sombre – du tableau, le monde des autres, les pauvres, les étrangers, et les gens de couleurs dont Jeanne faisait partie. Cette petite nouvelle nous projette donc dans tout un monde, le XIX^{ème} siècle, qui n'arrête pas de provoquer des réactions diverses de plusieurs écrivains contemporains, et par la même occasion, souligne le degré de brouillage impliqué dans l'écriture de Carter.

Au risque de me répéter, il me semble indispensable d'aborder de l'intertextualité comme figure de mélange, figure elle aussi pratiquée par Carter dans l'ensemble de son œuvre. Dans *Wise Children* par exemple, Shakespeare est omniprésent, mais aussi Milton, Sterne, Wordsworth, Dickens, Lewis Carroll, Shaw, Dostoïevski, Henry James, Tennessee Williams, etc. Ce roman, le dernier de Carter, est présenté comme une saga familiale où la frontière entre le légitime et l'illégitime est bien introduit par ce lien à la paternité, une frontière traversée et retraversée créant un mélange exubérant et éclectique. A travers le pastiche de Shakespeare, qui joue aussi avec les concepts du double et du pastiche, les valeurs sont une fois de plus interrogées. Dora et Nora Chance sont deux jumelles comédiennes âgées de 75 ans qui jouent des pièces du registre shakespearien. La paternité

est mise en question littéralement et littérairement : “what does a father do ? And what is he for ?” Dora se pose cette question et raconte que son père qui dénie ce lien d’affiliation préfère son travail à ses enfants.

Ce travail de seconde main entrepris par Carter complique d’autant ce problème de la valeur à donner à cette poétique de l’emprunt. Ces textes marqués par le double appartiennent-ils vraiment à Carter ? Une réponse précise et définitive reste impossible à fixer. On n’est ni dans l’originel, ni dans l’original, mais dans le partage et l’impersonnalité.

Chaque texte écrit par Carter en cache un autre. Dans le recueil de nouvelles *Black Venus*, chaque nouvelle est un palimpseste de quelque chose ou de quelqu’un. “Black Venus” reprend les poèmes de Baudelaire ; “The Kiss” interpelle les histoires des *Mille et une Nuit* ; “Our Lady of the Massacre” emprunte le style de *Moll Flanders* ; “The Cabinet of Edgar Allan Poe” improvise une biographie de la mère de Poe ; “Ouverture and Incidental Music for *A Midsummer Night’s Dream*” fait une allusion à Shakespeare et met le lecteur dans l’avant-scène de la pièce.

Le choix de ces emprunts, de ce pavage de citations, est en dédoublement infini. Chaque fois que Carter choisit un sujet pour le contempler, il se montre comme un lieu revisité, copié, coupé-collé. Une image biblique introduite au milieu de *The Magic Toyshop* traduit particulièrement cette notion de double et de fusionnement : “Finn seemed to like particularly to paint toys for every young children. Inside a very large, square box was a Noah’s Ark. It was a masterpiece. She set out the pieces one by one” (p.85). La fragmentation est l’élément essentiel de ce travail ; la duplicité, voire même la multiplicité, sont glissées à l’intérieur du texte par la simple allusion à cette référence biblique. L’Arche de Noé présente deux acceptions différentes l’une de l’autre. Il symbolise d’abord un projet d’atelier d’enfant, lieu d’apprentissage qui introduit l’origine des races par la fable, la réalité par la fiction, et qui est représenté par un tableau surpeuplé de petits animaux, accompagnés d’un bateau en bois marron en arrière plan. C’est ensuite l’allusion à ce tableau du peintre français Nicolas Bertin (1688), tableau qui représente l’histoire de l’Arche de Noé dans la Genèse. C’est à la fois l’un et l’autre dans ce roman, mais aussi ni l’un ni l’autre ; c’est une pratique de l’entre-deux et de brouillage de frontières. Carter importe ces tableaux dans son travail et leur donne une nouvelle signification.

L’art du cinéma, un autre procédé intertextuel, est célébré dans *The Passion of New Eve* par l’intermédiaire de Tristessa de St Ange. Ce dernier est l’icône par excellence de la star sublime qui devient un “sex symbol”. A travers elle/lui, Carter montre qu’il s’agit d’un art captivant qui se base sur l’illusion de la réalité, et c’est dans ce sens qu’elle prend cet art comme un art magique, à la fois fragile et fort. Pensons un moment à la fabrication des films, et à son côté mécanique. Tristessa transporte cette fragilité/force avec elle/lui. L’image qu’elle nous transmet est celle d’Hollywood, qui évoque l’illusion et le *glamour*. “And all you signified was false! Your existence was only notional ; you were a piece of pure mystification, Tristessa. Nevertheless, as beautiful as only things that don’t exist can be, most haunting of paradoxes, that recipe for perennial dissatisfaction.” (PNE, p.6). Dans le cinéma comme dans la littérature, tout est fabriqué par le langage ; tout prend corps à travers la force du verbe, de l’image, et de l’imagination. Ces deux arts se complètent, l’un réécrivant l’autre dans un travail effaçant toute frontière entre les deux. Carter prend conscience de cette réciprocité ou, du moins, elle pose une sorte d’interchangeabilité entre

le cinéma et la littérature.

Qui suis-je? Ou le tain du miroir

Les écrits autobiographiques de Carter représentent une expérience de l'étrangeté à la fois délibérée et involontaire. Sa tendance à mélanger fiction et réalité dans ses œuvres est mise en relief par sa façon d'utiliser la forme autobiographique qui introduit la confusion, le lecteur ne sachant plus ce qui est authentique et ce qui est inventé. Cette pratique devient pertinente quand on compare ce qui est autobiographique et ce qui fictif dans son écriture. Un des exemples qui peut élucider cette pratique est "Flesh and the Mirror", nouvelle qui ressemble plus à un écrit autobiographique qu'à un texte de fiction. L'utilisation de la métaphore du miroir est très emblématique dans cette nouvelle, tout comme dans l'écriture carterienne.

Ce que la narratrice de "Flesh and the Mirror" découvre à travers le miroir n'est pas nécessairement elle-même. Puisque le récit est un palimpseste de toutes les voix reconstruites, il est pratiquement impénétrable. Ce que fait d'une certaine manière cette narratrice, c'est reconnaître le processus qui a contribué à la construction de ce sujet "I/she", de cette identité, et apprendre à accepter soi-même comme autre. Le sujet est historiquement inscrit dans le texte dans la mesure où il fonde cette confrontation avec soi-même dans le miroir. Ce miroir n'est pas seulement une réflexion transparente de soi, il est bien davantage notre *autre* qu'on ne voit pas. Dans cette nouvelle, les deux concepts réalité et imagination sont solidement liés. Elle témoigne que l'*aliénation* et l'*étrangeté* ne sont pas nécessairement liées à l'étranger, ce sentiment peut être également senti chez *soi* :

"The mirror distilled the essence of all encounters of strangers whose perceptions of one another existed only in the medium of the chance embrace the accidental." (FM, p.64).
 "Without any intention of mine, I had been defined by the action reflected in the mirror. I beset me. I was the subject of the sentence written on the mirror [...] mirrors are ambiguous things [...]" (FM, p.65).

Chez Carter, ce jeu de miroitement n'est jamais fidèle à son premier texte. La mise en abyme accentue la fragmentation et contribue à la pluralité de ses textes. Au même titre que l'intertextualité, la mise en abyme participe du principe de l'incertitude de la vérité que Carter tente de mettre en doute constamment. En effet, ce procédé agit, au niveau de l'énonciation, comme une contestation et une remise en question du récit premier. Souvent, le "je" qui parle se morcelle, se disperse jusqu'à disparaître. Souvent, les voix se mélangent et l'auteur, le narrateur, et le personnage deviennent une multivoix difficile à défaire.

Dans les textes de Carter, cette auto-représentation se manifeste de plusieurs manières, par les titres comme dans "Black Venus", par la traduction comme dans la réécriture des contes, par le pastiche comme celui de *Moll Flanders*, par l'allusion au cinéma, et aux mythes comme dans *The Passion of New Eve*, ou par l'exergue comme dans *Heroes and Villains*.

Ce dernier roman contient quatre épigraphes qui font miroiter le souci de ce texte : tenter de donner une définition à la civilisation. Les épigraphes font preuve d'un

éclectisme notable, évoquant ainsi la théorie de cette écriture, cet aspect de répéter et de varier : “They are times when reality becomes too complex for Oral Communication. But Legend gives it a form by which it pervades the whole world.” Cette épigraphe est extraite de *Alphaville*, film appartenant à la nouvelle vague, réalisé en 1965 et signé par Jean-Luc Godard. C’est un film qui essaie de présenter une civilisation où la langue est appauvrie. Comme le souligne Godard lui-même, “on dit télécommuniquer au lieu de communiquer”. Face à cette déliquescence du langage, cet échec de la communication, Godard propose une parade : redonner aux mots leurs sens, leurs “valeurs”. Ce n’est pas un cinéma qui se sert de la littérature comme “pré-texte” littéraire, mais un cinéma sur la littérature, avec la littérature, le cinéma et la littérature associés dans un univers où les personnages lisent et écrivent pour communiquer entre eux et avec les spectateurs, “[leurs] semblables, [leurs] frères”.

Mettre en exergue cette citation au seuil de son texte est très emblématique puisque ce roman est une vraie recherche sur les valeurs historiques, ethnologiques et philosophiques de notre société. Ce point est très typique de ce texte, plus que des autres. La deuxième épigraphe évoque la poésie du XVII^{ème} siècle de Andrew Marvell, connue pour son style, “métaphysique”, et son thème, l’amour. Cette épigraphe renvoie au personnage de Jewel, le héros épique, le Robin des bois du texte. L’épigraphe empruntée à Leslie Fiedler reflète le roman gothique. D’ailleurs, chaque texte carterien renvoie à l’écriture gothique. La définition fournie par cet exergue interpelle simultanément la poétique de la parodie, qui est une forme de réécriture, et la représentation grotesque servant à retracer l’élément essentiel qui expose les sujets de la réécriture comme poétique et politique : exagérer pour ironiser et contester. *Manon Lescaut* introduit l’espace étranger et nous projette dans nos propres peurs : exister dans un espace-temps qui n’est pas le nôtre.

Ces épigraphes reflètent le texte entier dans le sens où Carter présente un miroir éclaté pour montrer que toute duplication n’est pas forcément transparente et que l’opacité est un indice de notre civilisation. Les méthodes mimétiques ne sont pas exclues dans cette réécriture mais la mimésis de notre héritage littéraire n’est plus adaptée à notre temps. C’est pour cela que Carter évoque plusieurs traditions philosophiques qui étudient la société depuis son existence. L’Histoire nous a bien sûr légué son enseignement. Mais y a-t-il une seule définition à cette Histoire ? Est-elle toujours authentique, objective, et neutre ? Y a-t-il une seule et unique vérité ou plusieurs ? Ce sont des questions que l’on rencontre invariablement chez Carter.

Traduction et altérité

Une autre façon de se chercher, c’est la traduction. Par cette pratique, Carter se regarde elle-même en tant qu’auteur par le biais de l’auto-réflexivité et s’interroge sur le propre fonctionnement de sa fiction théorique expérimentale. Une écriture de traduction est une écriture qui implique à la fois une altérité et une subjectivité. Pour comprendre ce que “fait” le langage, la traduction est un terrain d’expérience privilégié. Mais pour bien traduire, comme le dit Meschonnic dans *Poétique du traduire*, il est indispensable de penser

le langage-penser ; de quoi il est fait ; comment il agit. La pratique et la théorie se critiquent et s'enrichissent continuellement. Ce qui compte donc dans l'analyse de la traduction n'est pas le rapport de fidélité entre le texte d'origine et le texte traduit, mais surtout les relations entre les textes traduits eux-mêmes. Pour Carter, toute traduction suppose l'inscription du texte dans une certaine représentation de la littérature.

La traduction est un acte de passage par lequel une réalité devient tout à la fois autre et semblable, qu'il s'agisse de passer de la réalité à la fiction par l'écriture, de passer de la fiction à la réalité par la lecture, ou de faire passer un texte d'une langue à l'autre. C'est ce que l'on découvre à la lecture de *The Bloody Chamber* en retrouvant les contes de Perrault, traduits et totalement autres, des textes de langue française d'origine traduits en anglais mais aussi transformés par le lecteur auteur.

Une archéologie du savoir

En démantelant ces textes des autres, Carter s'engage dans un travail d'archéologue puisqu'elle suit les traces, étudie les débris et consulte l'Histoire, une Histoire qu'elle n'hésite pas à démentir. Dans *Wise Children*, Dora commence une vraie recherche : "The question of origins and past history, let me plunge deep into archaeology of my desk [...]" (p.11), ou encore, dans *Nothing Sacred* : "This house was the archaeology of my mother's mother [...] a living fossil [...]" (WC, p. 73).

Certes, le langage influence le savoir et inversement. Mais, en même temps, ce savoir est quelque chose que l'on ne peut pas décrire. On retrouve l'intérêt que Carter porte au savoir littéraire dans plusieurs de ses romans, comme dans *Heroes and villains* où la société devient "un vrai chantier de ferraille colossal" et l'homme, le sujet d'étude microscopique : "they would put you in a cage so everyone could examine you. You'd be an icon of *otherness*, like a talking beast or a piece of meteorite" (HV, p.123). Ne faut-il pas alors que l'expérience ethnographique s'inscrive dans un texte lui-même expérimental, qui s'invente des formes plus adéquates que le discours neutre de l'autorité savante ?

A la recherche du savoir perdu, le lecteur qui s'affole derrière des traces kaléidoscopiques finit par accomplir un atterrissage mouvementé. Certes, la littérature est un savoir ; mais la situation du savoir littéraire risque d'être très problématique dans un monde qui se valorise par la scientificité, notamment dans cette dernière décennie où tout est devenu laboratoire de recherche, et où les frontières sont plus que jamais embrouillées. Un texte carterien n'est qu'un prototype de cette situation, singulier dans son style, mais qui rentre bien dans l'ordre de nos définitions épistémologiques épistémologiques. Lors d'une interview, elle a déclaré que son travail est pour elle : " a long work-in-progress [...]", "academic training" ; "much of my writing has been an exploration of narrative genres in search of a form [...]".

Dans tous ses textes, Carter revendique une altérité sans frontières. Pour elle, établir des liens avec les autres est l'élément clé pour établir l'existence de soi comme un sujet indépendant.

Comprendre Carter reviendrait à jouer à notre tour avec les frontières et à chercher des rencontres si insistantes et légères en même temps, à faire et défaire des connexions que

cette œuvre donne à percevoir, à les rêver pour nous même. C'est ce que j'ai tenté de faire dans ce travail.

Oeuvres d'Angela Carter citées :

The Magic Toyshop(1967), Virago Book, London, 1981.

Heroes and Villains(1969), Penguin Books, London, 1981.

The Passion of New Eve(1977), Virago Books, London, 1982.

The Bloody Chamber(1979), Penguin Books, 1981.

The Sadeian Woman, Virago Books, London, 1979.

Black Venus(1985), Vintage, London, 1996.

Nothing Sacred: Selected Writing, Virago Books, London, 1982.

Wise Children, Vintage, London, 1991.

Hafida Aferyad est étudiante à Paris 8. A la suite d'un DEA sur « La réécriture dans l'œuvre d'Angela Carter », elle prépare actuellement une thèse sous la direction de Claire Joubert, sur le thème : « La langue de l'autre : le français dans les œuvres de Julian Barnes et Angela Carter ».