

L'étranger métamorphique ou la célébration d'une écriture carnavalesque chez Salman Rushdie.

Hassan Ben-Deggoun

« if The Satanic Verses is anything, it is a migrant's-eye view of the world. It is written from the very experience of uprooting, disjuncture and metamorphosis [...] it rejoices in mongrelization and fears the absolutism of the Pure. [...] it is the great possibility that mass migration gives the world, and I have embraced it »

Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*, p. 393.

L'image de l'étranger dans les textes de Rushdie est celle d'un personnage déraciné, en quête d'un territoire. Un migrant dont les multiples déplacements contraignent à l'errance. Les signes qui révèlent son étrang(èr)eté font de lui une créature monstrueuse, se métamorphosant dans la douleur de son exil. Deux questions semblent d'emblée s'imposer : quels sont d'abord les mécanismes de ce processus de métamorphose entre origine et lieu de migration ? Et à quel degré le texte de fiction devient-il lui-même métamorphique ?

Il existe dans *The Satanic Verses*¹ deux cas de métamorphose² qui méritent réflexion car directement liés à l'expérience du déplacement : celle de Saladin Chamcha³, né Salahuddin Chamchawala, qui développe un corps diabolique à l'haleine pestilentielle, la queue et la langue fourchus, les cornes pointues et les sabots fendus ; et celle de Gibreel Farishta⁴, né Ismail Najmuddin, qui s'identifie d'abord à l'archange Gabriel chargé de transmettre la révélation à Mahound (autrement dit un être luciférien selon la perception qu'avait l'Eglise catholique du Prophète de l'islam au Moyen Âge),

¹ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, London : Viking Penguin, 1988.

² 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. Mais la jolie princesse le coupe en morceaux comme pour parodier l'un des contes des frères Grimm, *Doucette*.

³ Chamcha signifie littéralement 'cuiller' en hindi, ce qui donne un individu flagorneur. Le prénom Saladin peut être interprété de trois manières : il fait d'abord référence au légendaire conquérant musulman Saladin d'origine kurde, qui vainquit les chrétiens à Hattin, puis 'Aladin' comme allusion au monde féérique des *Mille et une nuit*, et finalement 'Salad' pour rester toujours dans le domaine culinaire et nourrir l'image d'un personnage lèche-bottes.

⁴ Farishta signifie 'ange' en hindi, alors que Gibreel (ou Jibreel) est l'équivalent arabe de l'archange Gabriel. La juxtaposition des deux origines arabe et hindoue implique déjà un personnage composite.

puis à l'ange exterminateur Azrael, annonçant à coup de trompe la fin du monde. Deux métamorphoses qu'impose l'écartèlement entre l'Occident et l'Orient pour Saladin, et entre laïcité et désir de spiritualité pour Gibreel.

Si Saladin est un acteur raté mais qui excelle dans l'imitation des voix à la radio et à la télévision, ne possédant pas de ce fait de voix propre, Gibreel, lui, est véritablement une star, une sorte de légende vivante, jouant dans des films théologiques. Il incarne aussi bien des divinités hindoues que l'archange Gabriel. Parallèlement, Saladin est partagé entre Bombay et Londres, l'Occident et l'Orient, la culture indienne dont il veut se débarrasser et la culture britannique qui le séduit, alors que Gibreel perd subitement la foi et doit en conséquence constamment lutter contre des visions blasphématoires jusqu'à sombrer dans la folie et finalement se suicider. Bref, là où il y a déplacement, transfert, il y a métamorphose. Une métamorphose souvent spectaculaire, douloureuse jusqu'à devenir incontrôlable. Elle est liée d'abord au concept de nouveauté, car avec chaque transformation, c'est un nouvel être qui voit le jour, et un nouveau défi qui se présente.

La véritable métamorphose de Saladin commence dans la voiture de police suite à son arrestation au domicile d'une certaine Rosa Diamond, celle qui recueille chez elle les deux hommes fraîchement descendus du ciel. Elle est elle-même une migrante, un être composite. En effet, le nom de « Rosa » fait d'abord référence à l'emblème de l'Angleterre, alors que « Diamond » rappelle les mines de diamant d'un ailleurs lointain. Personnage autochtone mais également nomade, Rosa Diamond est à la lisière de deux mondes, deux territoires, centre et périphérie.

Gibreel échappe à l'arrestation grâce à son halo angélique, alors que Saladin, trahi par ses cornes (assimilées plus tard à des cornes de cocu), est vite reconnu comme un criminel. La violence policière sort Saladin de sa clandestinité et fait de lui un être abject. Son passage à tabac transforme son corps en vermine à la Kafka. Le nom de Chamcha rappelle inévitablement celui de Gregor Samsa. Le côté burlesque des métamorphoses¹ est sacrifié chez Rushdie et Kafka au profit d'une réalité plus sombre et plus douloureuse. Songe, prodige, féerie, charme, ivresse, sortilège et enchantement etc. ne sont plus les effets qu'opère la fascination du pouvoir métamorphosant.

After a time a *curious mood of detachment* fell upon Chamcha. [...] The blows raining down on him now felt as a lover's caresses ; the *grotesque* sight of his own *metamorphosed body no longer appalled him*; even the last pellets of *goat-excrements* failed to stir his much-abused stomach [...] Chamcha, the *insect* on the floor of the van, heard, as if through a telephone scrambler, the faraway voices of his captors speaking eagerly of the need for more video equipment...² (Nous soulignons)

L'humiliation du sujet immigré se manifeste de manière ostentatoire à travers le corps, devenu lieu de toutes les violences : « the blows raining down on him ». En atteignant le seuil de la bestialité (« the last pellets of goat-excrements/ *insect* »), la dégradation du corps opère une espèce de détachement de la réalité (« *curious mood of detachment* ») qui suspend tout jugement moral. Pire encore, elle entraîne une vision corrompue allant à l'opposé des faits énoncés. Les coups du bourreau se transforment, comme par la magie de la métamorphose (« *metamorphosed body* »), en des caresses amoureuses (« lover's caresses »), et le caractère grotesque du corps (« the *grotesque*

¹ Le prototype en est la transformation en âne. Midas dans les mystères orphiques, Lucius dans *les Métamorphoses (L'Âne d'or)* d'Apulée, Bottom dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare en sont autant d'illustrations. Symbolisée par l'âne, la métamorphose reflète la plupart du temps le charme lié à la sexualité dans sa grossièreté têtue.

² *The Satanic Verses*, p. 62.

sight ») n'est plus source d'angoisse (« no longer appalled him »). A l'exception de l'ouïe (« heard/ scrambler/ voices/ speaking ») dont l'efficacité diminue progressivement (« the faraway voices »), tous les autres sens sont invalidés. Même si Saladin possède une voix qui lui permet d'usurper une multitude d'identités, et de demeurer un homme invisible, il reste « the big star whose face is the wrong colour for their colour TVs¹ ». Un étranger trahi par la couleur de sa peau. Une couleur qui n'a pas de place dans l'arc-en-ciel de la normalité imposée de l'Autre. Chamcha est puni par où il a péché. Le « Spoono » est transformé en souffre-douleur par les Anglais qu'il cherchait à imiter et sauvé par ses compatriotes londoniens auxquels il se défendait d'appartenir.

Gibreel pour sa part perd subitement la foi en Dieu, comme c'est souvent le cas pour les personnages rushdiens. Cette perte intervient au moment même où Gibreel prend conscience que Dieu l'a abandonné alors qu'il souffrait d'une hémorragie suite à un coup reçu lors du tournage d'un film. Vidé de son sang et de sa foi, Gibreel doit subir un rite d'initiation à l'occasion de sa nouvelle conversion :

It became clear that he had *changed*, and to a startling degree, because he has lost his faith [...] On that day of *metamorphosis* the illness changed and his recovery began. And to *prove to himself* the non-existence of God, he now stood in the dining-hall of the city's most famous hotel, with pigs falling out of his face² ».

Comme par miracle l'absence de Dieu (« the non-existence of God ») le libère de sa maladie (« his recovery began »). Et comme pour mettre à exécution sa *nouvelle* condition d'être athée, il commet, sous les auspices du sacrilège, un acte considéré comme transgressif par la religion islamique, en consommant du porc (« with pigs falling out of his face »). Gibreel est condamné pour son acte à souffrir de rêves cauchemardesques, non qu'il s'agisse là, à travers le châtement, de la présence désavouée de Dieu, mais pour montrer que la transmutation, physique ou morale, s'opère toujours dans la douleur. Dans chacun de ses rêves, Gibreel s'identifie à l'archange Gabriel puis à l'ange de la mort Azraeel.

La distribution des rôles entre Saladin le « démoniaque » et Gibreel « l'angélique » est loin d'être définitive. L'ange se comporte plutôt en démon, alors que celui qui prend l'apparence du diable est souvent perçu comme une victime : « Gibreelsaladin Farishtachamcha, condemned to this endless but ending angelicdevilish fall, did not become aware of the moment at which the process of their transmutation began³ ». La fusion des deux personnages est marquée graphiquement, en la formation d'agrégats qui n'ont que l'apparence d'une union impossible. Les deux personnages sont donc liés l'un à l'autre formant presque un corps commun (« Gibreelsaladin / angelicdevilish »), mais ils n'en demeurent pas moins des entités antinomiques.

L'idée du bien et du mal et de leur interaction est formulée chez Rushdie au sein d'une critique de ce système de valeurs qui transforme l'étranger en une créature monstrueuse du fait de sa différence. L'apparence luciférienne de Saladin ne reflète finalement que la vision que les Anglais ont de lui, et non une caractéristique intrinsèque :

¹ *Ibid*, p. 61.

² *Ibid*, pp. 29-30.

³ *Ibid*, p. 5.

When Saladin Chamcha finds himself transformed into a goatish, horned and hoofy demon, in a bizarre sanatorium full of other monstrous beings, he's told that they are *all, like him, aliens and migrants, demonized by the 'host culture's' attitude to them* [...] *If migrant groups are called devils by others, that does not really make them demonic. And if devils are not necessarily devilish, angels may not necessarily be angelic...from this premise, the novel's exploration of morality as internal and shifting* (rather than external, divinely sanctioned, *absolute*) may be said to merge¹. (nous soulignons)

L'identification de l'Autre, en l'occurrence l'étranger (« aliens and migrants »), comme créature démoniaque (« demonized by the 'host culture's' attitude to them/ called devils by others ») correspond à la tendance de l'autochtone de se reconforter dans l'idée que le mal vient de l'extérieur. L'idée de « hosts' culture » implique une présence provisoire et la perspective du départ. C'est en somme une tentative de créer des abcès de fixation², de s'inscrire dans un « binarisme » où les rôles sont destinés à rester bien définis, immuables et en perpétuelle opposition.

Rushdie appelle à bouleverser ce système de représentation en minant les rapports d'opposition qui lient le centre à la marge, le colonisateur au colonisé, le civilisé au barbare, le blanc au noir etc. pour célébrer, à travers le phénomène de la métamorphose, une écriture plurielle. Il met par conséquent l'accent sur l'instabilité de la relation signifiant-signifié : « not necessarily devilish/ angelic ». Une relation qui fait varier le signifiant (« shifting ») à l'infini, sans pour autant perdre de vue le signifié constamment mis sous rature. L'écriture devient alors un espace de liberté, une pratique de l'hétérogène et du carnavalesque.

Force est de constater qu'à travers les métamorphoses de Gibreel et Saladin, le texte ne désigne finalement que son propre caractère changeant et imprévisible. L'idée de pureté est ainsi écartée pour cultiver le mélange et l'hybride. *The Moor's Last Sigh*³ est justement un roman sur l'hybridité et l'origine partagée. La famille Da Gama (d'après le navigateur Vasco De Gama, d'où l'idée de déplacement vers l'Autre) est installée depuis plusieurs générations dans la ville de Cochin, célèbre comptoir de commerce des épices. Aurora Da Gama, riche héritière de la fortune familiale, épouse, à la veille de la Seconde Guerre, Abraham Zogoiby (autrement dit, l'infortuné en arabe) dont les origines remontent au XV^e siècle, au moment même où un autre explorateur, Christophe Colomb, allait à la découverte des Indes. C'est l'année où la Reconquista chasse juifs et arabes d'Espagne. Il s'agit là d'une autre manière de penser l'errance de l'étranger, en tant qu'exil forcé. Cochin se transforme en une Venise marchande que l'odeur des épices rappelle un passé confisqué. De père juif et de mère chrétienne, le héros Maure ou Moraes prétend avoir également des origines musulmanes. Le dernier roi des Maures, Abu-Abdellah Mohamed XII, ou plus communément Boabdil, s'avère être l'un de ses ancêtres pour avoir été séduit par une jeune prostituée juive. Le conflit qui oppose d'Aurora (en référence à l'aurore, au commencement, à l'origine), devenue Zogoiby, à sa belle-mère est l'occasion de la comparer au personnage de Portia dans *The Merchant of Venice* de Shakespeare. En effet, de la même manière que Portia refuse la livre de chair à Shylock, Aurora refuse de concevoir l'enfant tant désiré par Flory. Un enfant qui serait le résultat d'un brassage de cultures et de confessions. Cette comparaison donne lieu à la citation de plusieurs fragments tirés de la fameuse scène

¹ *Imaginary Homelands*, pp. 402-403.

² Abcès provoqué dans un but thérapeutique pour stimuler la défense immunitaire.

³ *The Moor's Last Sigh*, London : Jonathan Cape, 1995.

des trois coffrets - « the casket scene » - où Portia choisit ses prétendants. La question de l'être et du paraître est posée du point de vue de l'autochtone.

Portia, a rich girl, *supposedly* intelligent, who acquiesces in her late father's will – that she must marry any man who solves the riddles of the three caskets, gold silver lead – is presented to us by Shakespeare *as the very archetype of justice*. But listen closely; when her suitor the Prince of Morocco fails the test, she sighs:

*A gentle riddance. Draw the curtains: go.
Let all of his complexion choose me so.*

Portia est présentée comme l'archétype même de la justice dans la pièce de Shakespeare donnant *a priori* à chacun de ses prétendants la chance de l'épouser, alors que son discours montre bien le contraire : « gentle riddance/Draw the curtains: go ». C'est bien cette dualité entre une volonté discriminatrice déguisée et une mise en scène dont les règles sont bien maîtrisées que Rushdie tente de dénoncer. Le prince du Maroc n'avait visiblement aucune chance de gagner les faveurs de la princesse, car il est bien clair, en tout cas, que la « belle » Portia préférerait de loin son Bassanio à un étranger, futur prince :

No lover then of Moors! No, no; she loves Bassanio, who *by a happy chance* picks the right box, the one containing Portia's picture ('thou, thou meager lead'). Lend an ear, therefore, to this paragon's explanation of his choice¹.

*...ornament is but the guilèd shore,
To a most dangerous sea; the beauteous scarf
Veiling an Indian beauty; in a word,
The seeming truth which cunning times put on...*

Ah, yes: for Bassanio, Indian beauty is like a 'dangerous sea'; or analogous to 'cunning times'! Thus Moors, Indians and of course 'The Jew' (Portia can only bring herself to use Shylock's name on two occasions; the rest of the time she identifies him by his race) are waved away. (nous soulignons)

Le maure, l'indien et le juif, souvent identifié par son appartenance religieuse, n'ont pas droit de cité (« waved away »), au mieux la beauté indienne est comparée à une mer dangereuse (« *a most dangerous sea* »), ou semblable à des temps trompeurs (« cunning times »). Le mélange est ainsi évité car synonyme d'inconnu et source d'inquiétude. L'intransigeance du juif Shylock et sa cupidité se retournent contre lui, ce qui nous permet d'avoir toujours affaire à cette pratique du prélèvement, de la découpe, du sur mesure, au risque de couper plus qu'il ne faut. Les points de suspension qui bordent les paroles de Bassanio sont indicielles de la violence de l'arrachement. L'on peut finalement se demander si le corps étranger qu'on mutile et qu'on greffe quelque part obéit à des restrictions de taille, d'identité, d'origine, de destination...etc. Ici le texte de Shakespeare est en mis en évidence à la fois par son détachement du reste du texte (retrait et blancs typographiques) et par la mise en italique.

Le personnage d'Epifania dans le même roman, est emprisonné dans des tics linguistiques qui disent la vulnérabilité de la langue et sa capacité d'intégration, comme l'ajout du suffixe 'ofy' à certains verbes : 'Drew' devient 'drewofied', 'speak' 'speakofy' et 'torment' 'tormentofy'. Plus ingénieux est la manière dont Moraes Zogoiby se présente comme ayant des origines multiples à coups d'inventions langagières :

¹ *Ibid*, p.114.

I, however, was raised neither as *Catholic* nor as *Jew*. I was *both, and nothing* : a *jewholic*-anonymous, a *cathjew nut*, a stewpot, a mongrel cur. I was – what’s the word these days ? – *atomised*. Yessir : a real Bombay mix.¹

Les deux mots-valise de « jewholic » et de « cathjew nut » sont des constructions ludiques qui demandent à être démembrées. La langue doit se mettre en morceaux (« atomised ») pour révéler l’origine multiple du migrant (« Bombay mix »). Si la jonction des deux mots « Catholic » et « Jew » donne lieu à deux autres mots (« jewholic/ cathjew nut »), ces derniers peuvent subir un autre type de découpage. En effet, on peut lire le mot « jewholic » de deux façons : « jew » et « holic » qui signifierait « juif dont l’identité est lacunaire » à cause de la présence du mot « hole » ; et « je/wholic » qui évoque toujours l’idée d’un tout « whole » inachevé. « Cathjew nut » suggère bien sûr à la fois l’origine multiple (« cath/jew ») et « cashew nut » ou noix de cajou qui rappelle implicitement l’Inde et le commerce longtemps fleurissant des fruits secs et des épices. En adoptant ce processus de décomposition et de recomposition, Rushdie invente une langue qui lui est propre, le résultat d’un haut degré de son appropriation² :

Avec Salman Rushdie, l’écriture se met en morceaux, se décompose et recompose, crée des entre-deux féconds ; c’est finalement Babel dans une seule langue, une langue-frontière qui est fragile et qui boite³.

Mais à vouloir pousser l’hybridation de l’écriture à des limites toujours plus lointaines, et penser la fracture de la langue comme rupture avec le sacré, le texte risque de franchir le seuil de l’interdit, de l’indicible. Du sujet et de l’œuvre fragmentaire, composites, hybrides et métamorphiques, on passe à l’œuvre expurgée, décriée et violentée. La fiction devient fission, éclatement.

La babélisation du texte est la réponse critique de la pureté de la langue et de toute volonté logocentriste visant à célébrer la primauté d’une langue sur une autre. En effet, ce qui peut être considéré comme l’*incipit* de *Satanic Verses* est une véritable babélisation de la langue. On y trouve mêlés des mots d’origine urdu comme « baba » (monsieur), hindi (« yaar » : ami), et persan (« gazal⁴ ») ; des onomatopées (« Ho ji ! Ho ji !/ Tat-taa! Takathum !/ dharraamm/ wham/ splat ») etc. A la fin du texte, le roman se métamorphose en un long conte oriental, quand Gibreel se met à retracer ses multiples péripéties d’un point de vue personnel. Il débute *sa* version des événements par la formule inaugurale du conte, mais en langue urdu.

Les lecteurs musulmans ont procédé à une lecture subjective et sélective du texte de Rushdie, prélevant tous les passages qualifiés de blasphématoires. Il en résulte une œuvre blanchie et débarrassée de ses « impuretés », de ses fragments indésirables car jugés étrangers à la pensée unique et transcendante. Que reste-t-il donc de l’œuvre qui ne soit pas étranger à quelque chose ? Le texte finira par ne plus exister, l’on pourra

¹ *The Moor’s last Sigh*, p. 104.

² « [Cela provient] de mes origines indiennes. C’est une tradition là-bas. Chacun s’approprie les mots, les détourne de leur sens initial. Dans ma famille, c’était chose courante. La licence linguistique est dans mes gènes, ce n’est pas un effet de style recherché. Toutes les familles, d’ailleurs, possèdent des tics de langage, comme un code secret. Je trouvais important que la famille de mon héros ait, elle aussi, ses expressions ou locutions bizarres, transmises de génération en génération ». Salman Rushdie, ‘Interview’, *Télérama*, N° 2405, 14 février 1996, p. 14.

³ Laurence Chamblou, *Écritures de l’exil*, Université de Reims : publications du *Centre de Recherche sur l’Imaginaire dans les littératures de langue anglaise*, 2000, p. 166.

⁴ Ou « ghazal », forme classique de poésie persane.

alors se demander à la manière de J-P Sartre, Qu'est-ce que la littérature ? ou comme le héros de *Haroun and the Sea of Stories*¹ : « *What's the use of stories that aren't even true ? Haroun couldn't get the terrible question out of his head*² ». À quoi sert donc d'imaginer des histoires qui ne se conforment pas à une certaine idée de la vérité ? Mais de quelle vérité s'agit-il ? Le doute, l'instabilité, l'ambiguïté et la métamorphose inquiètent autant qu'ils fascinent. Rushdie veut démontrer finalement l'inévitable instabilité des choses. Rien n'est éternellement invariable. C'est donc à travers l'expérience de l'immigration à la fois des êtres et des textes qu'un tel projet se concrétise :

Throughout human history, the apostle of *purity*, those who have claimed to possess a *total explanation*, have wrought havoc among mere mixed-up human beings. Like many millions of people, *I am a bastard child of history*. Perhaps we all are, black and brown and white, leaking into one another, as a character of mine once said, *like flavours when you cook*³.

Enfant bâtard de l'histoire, l'étranger reste toujours partagé entre deux espaces, toujours en suspend, se dédoublant, se transmutant à volonté, ce qui fait justement sa richesse. Il reflète *in fine* la condition de l'individu contemporain conscient des limites de son savoir, et qui, après avoir été héros légendaire ou personnage mythique, se transforme en un anti-héros vulnérable et métamorphique.

Hassan Ben-Deggoun est doctorant en littérature anglaise contemporaine à l'Université de Poitiers. Il prépare, sous la direction de Liliane Louvel, une thèse en littérature du Commonwealth intitulée : « Pour une esthétique du fragment(aire) dans les romans de Salman Rushdie ». Articles : « Le délit de représentation ou l'écriture comme blasphème, le cas de Salman Rushdie » (Cahiers FORELL, n° 10, novembre 1999, pp. 43-57), « Visions lacunaires et exigence fragmentaire dans Midnight's Children de Salman Rushdie » (à paraître, Cahier du Sahib).

¹ *Haroun and the Sea of Stories*, London : Granta Books, 1990.

² *Ibid*, p. 20.

³ *Imaginary Homelands*, p. 394.

