

## Nouvelles aventures de Néos, Arché et Chaos

Didier COSTE

Université Bordeaux-Montaigne

EA TELEM

(en résidence au Jawaharlal Nehru Institute of Advanced Study, JNU, Delhi)

Le mot « roman », nom français, mais pas seulement, d'un récit de fiction de quelque étendue, selon la définition minimaliste de Forste<sup>1</sup>, ne dit rien étymologiquement sur son rapport au nouveau ou aux nouvelles, mais seulement sur un choix de langue qui renvoie le genre à une pratique populaire ou profane, même quand il se manifeste de telle façon qu'il peut se prêter à une lecture allégorique ésotérique, comme *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. S'il faut tenir compte de cet écart (temporel aussi) par rapport aux Belles Lettres, écart devenu norme sous le nom de « littérature », il convient plus encore d'interroger la novation de la nouvelle, *novel* ou *novela*, dépositaire, dès ses origines diverses, d'une mémoire culturelle en concurrence avec celle de l'historiographie – la mémoire romanesque étant celle de l'expérience singulière de sujets dépourvus de pouvoirs décisionnels sur une communauté, une mémoire du désir et de sa mise en images, celle des possibles qui ne se sont pas actualisés, celle, disait Duras, de l'avenir.

Le roman, aussi bien ce que couvre couramment en français ce terme que ce qu'englobe *novel* en anglais, par exemple – car la distinction générique entre *novel* et *romance* devrait à tout le moins être relativisée<sup>2</sup> – se caractérise d'entrée de jeu tout autant par ses rapports complexes, voire contradictoires, avec les temporalités (linéaire, cyclique ou fourchue) face auxquelles il prend place, que par le jeu de sa *poïesis* avec l'actualité, la factualité, la réalité. La fausse amitié entre « actualité » et « actuality », comme celle entre « éventuel » et « *eventual* » – l'événement se plaçant ainsi sous le signe du hasard en français et sous celui d'un ultime aboutissement en anglais – signale d'ailleurs tout autre chose qu'un contresens dans le passage glissant d'une langue à l'autre. L'anglais, vu du français, se montre pragmatique et « réaliste », disant qu'est réel, effectif ou factuel ce qui est présent ou se présente, que compte pour événement ce qui se concrétise en fin de compte. Le français, vu de l'anglais, prétendrait dire que le présent est le lieu prioritaire de l'action, mais aussi que le récit vise les possibles autant que les faits attestés. C'est plus qu'une nuance, et il se loge beaucoup de choses, un vaste jeu d'ambiguïtés ontologiques et temporelles – soit, sans doute, la pertinence du genre lui-même – dans ce décalage.

L'hybridité native du roman (à savoir le caractère protéiforme et métamorphique qu'on lui reconnaît au cours de l'histoire et qui, d'après certains, serait l'instrument

1 « Perhaps we ought to define what a novel is before starting. This will not take a second. M. Abel Chevalley has, in his brilliant little manual, provided a definition, and if a French critic cannot define the English novel, who can? It is, he says, "a fiction in prose of a certain extent" (*une fiction en prose d'une certaine étendue*). That is quite good enough for us, [...] if this seems to you unphilosophic, will you think of an alternative definition that will include [...] ? » E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Orlando, Harcourt, 1927, p. 5-6. On pourrait remarquer, du Moyen-Âge à Lamartine et à Vikram Seth, que l'écriture en prose est un critère dont il conviendrait de se dispenser, sauf aux fins d'apprécier, précisément, la conformité ou la dissidence de telle ou telle production romanesque par rapport aux normes génériques dominantes dans l'espace culturel de la production du texte.

2 Voir en particulier Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel*, New Brunswick NJ, Rutgers University Press, 1996.

de son actuelle position dominante, voire hégémonique, parmi les usages esthétisés du langage) pourrait être vue aussi bien comme la cause, l'occasion, la conséquence ou l'expression aux plans formel et discursif d'une relation d'attraction-répulsion aux formes temporelles dominantes dans une culture déterminée. Or la mondialisation, même dans chacune de ses localisations particulières, offre au roman de nouvelles difficultés et de nouveaux possibles qu'il accueille de façons très diverses, tantôt réactives, tantôt proactives, et plus souvent encore, les deux à la fois – toujours, assez étonnamment, en suivant des schémas de reconstruction sémio-esthétique structurellement proches de ceux rencontrés à différents moments antérieurs d'élargissement de mondes, avec les menaces et les espoirs afférents.

On pourrait soupçonner que, si le roman, dès avant sa modernité, se forme d'un agrégat variable de genres et de modes narratifs et non narratifs (lyrique, descriptif), sa complexe topologie générique facilite la figuration d'un monde en expansion et de réseaux relationnels de plus en plus aléatoires et entrecroisés. Mais on ne sera pas surpris non plus que le roman se soit développé, en divers lieux et à plusieurs reprises, de l'« Occident » hellénique à la Chine des Ming et des Qing, dans des circonstances de contacts interculturels accrus et de métissages, essaimages et conflits de traditions entraînés par ces contacts. Les entreprises coloniales de la Renaissance et du « partage du monde » entre la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> ne sont certainement pas étrangères à la montée en puissance du roman dans le paysage littéraire occidental et à sa confirmation ou à son émergence dans d'autres paysages. Mais, précisément parce que ces phénomènes ne sont pas allés sans remaniement et complexification, partout, des formes du temps, on doit bien se garder d'inscrire la novation romanesque dans une temporalité linéaire et téléologique, comme d'ailleurs dans une temporalité cyclique. C'est pourquoi les trois figures temporelles, Néos, Arché et Chaos, que je mets ici en scène ont pour fonction principale de jouer sur la flexibilité des mythes plutôt que de reprendre directement au compte de la théorie et de l'histoire littéraire les récits édifiants de Prométhée, de Laïos ou d'Anchise, et de la Genèse ou de l'Apocalypse, respectivement.

Pour proposer quelques éléments d'analyse et une ébauche de théorisation, je m'appuierai sur des histoires d'origines, repoussées loin, par Alexis Chassang dès le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, et à nouveau par Carlos García Gual<sup>4</sup>, Anne Doody<sup>5</sup> et Massimo Fusillo<sup>6</sup> notamment, et je me pencherai en revanche sur un corpus récent et assez connu, aussi bien dans les cultures dont il se montre issu que sur le marché mondial de la fiction, de romans que d'aucuns qualifieraient de postcoloniaux et/ou de postmodernes. Ce corpus est centré sur cinq romans « non-européens » principalement, en insistant sur ceux dont la stratégie est la plus exemplaire : j'aborderai en premier lieu *Un océan de pavots*<sup>7</sup> d'Amitav Ghosh (2008) et poursuivrai avec *La Perte en héritage*<sup>8</sup> de Kiran Desai (2006), *Neige*<sup>9</sup> (2002) et *Le Musée de l'Innocence*<sup>10</sup> (2008) d'Orhan Pamuk, et enfin *Golden Gate*<sup>11</sup> de Vikram Seth (1986). D'autres œuvres des mêmes auteurs, ou encore d'autres

3 Alexis Chassang, *Histoire du roman et de ses rapports avec l'histoire dans l'antiquité grecque et latine*, Paris, Didier, 1862. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5319388221;view=1up;seq=8>

4 Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela* [1972], Madrid, Istmo, 1995.

5 *The True Story of the Novel*, op. cit.

6 Massimo Fusillo, *Il Romanzo Greco. Polifonia e Eros*, Venise, Marsilio Editori, 1989, traduit de l'italien par Marielle Abrioux, *Naissance du roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992.

7 Amitav Ghosh, *A Sea of Poppies*, Londres, John Murray, 2008, traduit de l'anglais par Christiane Besse : *Un Océan de pavots*, Paris, 10/18, 2013.

8 Kiran Desai, *The Inheritance of Loss*, New York, Atlantic Monthly Press, 2006 ; traduit de l'anglais par Jean et Claude Demanuelli : *La Perte en héritage*, Paris, Le Livre de Poche, 2009.

9 Orhan Pamuk, *Kar* [2002] ; traduit du turc, *Neige*, par Jean-François Pérouse, Paris, Gallimard, 2005.

10 Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi* [2008] ; traduit du turc par Valérie Gay-Aksoy, *Le Musée de l'innocence*, Paris, Gallimard, 2011.

11 Vikram Seth, *Golden Gate*, Londres, Faber & Faber, 1986 ; traduit de l'anglais sous le même titre

romanciers indiens, australiens, sud-africains ou latino-américains, resteront à l'arrière-plan, afin de donner une assise plus large à un questionnement lié aux tribulations de Néos, Arché et Chaos, qui portera sur la conjonction (d'allure paradoxale) de trois aspects esthétiques et idéologiques encore insuffisamment abordés, notamment en France, du roman dit postcolonial : l'auto-exotisme ou auto-orientalisme, l'intimisme psychologique et érotique, et la réhistoricisation, qui pourraient sembler, à tort, faire marche arrière par rapport aux aventures formelles et aux errances imaginaires bien connues d'un Cortázar ou d'un Rushdie.

On me pardonnera de ne pas résumer précisément *Sea of Poppies*, tâche impossible en quelques lignes pour ce premier volume foisonnant d'une trilogie que son auteur vient d'achever. Outre les éloges assez généreusement distribués par la critique de presse, celle-ci, d'ailleurs, ne retient guère que deux ou trois des intrigues convergentes, quelques personnages parmi tant d'autres, et un ou deux aspects historiques. Peut-être l'événementiel n'est-il pas, malgré ou à cause de la multiplicité des anecdotes, le fort de cette fiction. Tel est le premier trait qui me frappe ici, chez un écrivain dont on dit volontiers qu'il a fait de l'histoire son fonds de commerce, subtilement d'abord, dès le très fameux et souvent controversé *Calcutta Chromosome*<sup>12</sup> : plus encore que chez le Galdós des *Episodios nacionales*, et bien plus que chez Scott, les regards sur le monde visent des personnages sans autre pouvoir que leur volonté de survivre et qui, même quand ils ont entre leurs mains droit de vie et de mort sur autrui, sont affectés de la maladie congénitale des anti-héros, la précarité, avec l'aggravant du cliché, couverture toujours prête à se déchirer.

Deeti est une jeune brahmine pauvre, astreinte par la colonisation britannique à cultiver le pavot et à traiter ses graines, tôt mariée par son oncle à un ancien *se-poy* accro à l'opium et donc impuissant, et aussitôt violée par son beau-frère avec participation de tout le clan, pour qu'elle porte un enfant. Le mari meurt intoxiqué par la drogue. Veuve et miséreuse, à la merci des besoins sexuels de son entourage, elle consent au *sati* plutôt que de traîner pareille existence esclave. Mais elle est sauvée par Kalua, un *chamar* géant et un peu attardé, dont le nom évoque un teint foncé. Les voici bientôt partis en bateau. C'est en bateau, comme précédemment dans *The Hungry Tide*<sup>13</sup>, qu'Amitav Ghosh nous mène, et même, cette fois-ci, dans au moins quatre embarcations distinctes : le radeau fait d'un plateau de charrette à bœufs avec lequel le *chamar* Kalua enlève d'abord Deeti, à la dérive sur le fleuve, et sur lequel ils connaissent leur première et fructueuse étreinte ; le bateau fluvial récoltant les futurs *girmityas* (travailleurs semi-esclaves exportés à Maurice, l'*indentured labour* dont les descendants constituent aujourd'hui les trois quarts de la population de l'île) ; la petite barque de pêche et de transport pour quelques passagers que le jeune Bengali Jodu continue de manœuvrer pour sa sœur de lait, la Française Paulette, et, dominant tous les autres bateaux, le navire de haute mer *Ibis*, ancien négrier, qui va réunir la plupart du personnel du roman sur la scène plurielle d'une nef des fous, depuis les haubans jusqu'au fond de cale en passant par la cabine du capitaine, celles du premier et du second maîtres et la chambrée des *lascars*, marins de fortune et d'infortune. Les plus terriens des personnages, qu'il s'agisse de paysans pauvres de l'intérieur, de trafiquants britanniques, d'un botaniste veuf ou d'un *zamindar* dilettante banni pour escroquerie, faux et usage de faux, se retrouvent tous liés aux mouvants aléas des mascarets et des tempêtes. Par-delà le roman maritime et insulaire anglais des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et ses différentes imitations françaises successives, de Bernardin de

---

par Claro, Paris, Le Livre de Poche, 2013.

12 Amitav Ghosh, *Calcutta Chromosome*, Picador, 1995, traduit de l'anglais par Christiane Besse : *Le Chromosome de Calcutta*, Paris, Seuil, Cadre vert, 1998

13 Amitav Ghosh, *The Hungry Tide*, HarperCollins, 2004, traduit de l'anglais par Christiane Besse : *Le Pays des marées*, Robert Laffont, 2006

Saint-Pierre à Eugène Sue, par-delà les traversées bretonnes de *Tristan et Iseut* et des lais de Marie de France, il est impossible de ne pas penser aux transports maritimes et nilotiques du roman grec. Ce n'est sans doute pas un hasard que le nom de *Ibis* renvoie à une Égypte familière à Ghosh<sup>14</sup>. Le roman jeté à l'eau comme Moïse n'en surnagera que mieux, avec l'aide d'une tradition bengalie bien établie qui assigne des pouvoirs tantôt destructeurs, tantôt rédempteurs, ou parfois ces deux effets simultanément, aux tempêtes sur le delta, comme on le voit dans le film de S. Ray *Le Salon de musique*, d'après une nouvelle de Tarasankar Bandyopadhyay datant de 1938, ou encore dans *The Wreck*<sup>15</sup> de Tagore, bien après *The Poison Tree* de Bankim Chandra Chatterjee (1873) et un siècle avant *The Hungry Tide*, de Ghosh. Il est amusant de constater que le mouvement moderniste qui s'est fait jour (contre Tagore) au début des années 1920 s'est baptisé *Kallol* (le bruit des vagues) et a publié une anthologie de nouvelles intitulée *Jhorer Dola* (la houle de tempête). Il y avait peut-être bien là un souvenir du *Sturm und Drang* mais le caractère sacré du Gange fait toujours scandale des frasques de son cours et de la mer où il débouche.

Les aléas climatiques du Bengale Occidental fournissent certes un alibi réaliste à cette concentration thématique dans la trilogie de Ghosh et il serait trompeur de la réduire à la réécriture de mythologies diverses, aux aventures de la migration et de la filiation, de l'errance et de la déshérence, des changements de genre et de condition sociale, voire même au fond d'historicité et d'anthropologie documentée qui passionne depuis longtemps son auteur. Ce qui ne peut manquer de nous frapper, c'est l'obstacle posé à la pleine lisibilité pour tout lecteur anglophone quel qu'il soit, indien, britannique, mauricien ou globalisé, par le lexique extraordinairement bariolé du narrateur comme des personnages, et par la syntaxe et le rendu phonétique de maint dialogue. Ironiquement, le seul anglais vraiment châtié est, avec la langue de fond du narrateur omniscient et impersonnel, celui parlé par un héritier *zamindar* bengali. Au langage bariolé des *lascars*, marins de toute provenance opérant de l'Océan indien à la mer de Chine, s'ajoutent l'argot snob et coquin de Mrs Burnham, l'anglais mi-biblique mi-*stock exchange* de Mr Burnham, l'anglo-français de Paulette, l'indo-anglais de tel ou tel local au service des colons de la Compagnie des Indes, et l'évocation de plusieurs langues indiennes du Nord, de l'hindoustani au bengali en passant par le bhojpuri. Quand Deeti, Kalua et leurs compagnons de mésaventure descendent le Gange, leurs angoisses s'accroissent de l'incompréhension progressive du parler des riverains, dont l'accent commence par les faire rire avant que l'inintelligibilité mutuelle, en arrivant au Bengale, ajoutée à celle de la langue des maîtres blancs, ne les terrorise. À l'approche de l'Océan, connu en Inde sous le nom des Eaux Noires, dont on ne revient pas puisqu'on perd sa caste à les traverser, circulent les rumeurs les plus folles : les blancs enlèvent les Indiens pour les pendre par les pieds et, en perçant des trous dans leur crâne, faire goutter l'« huile de cerveau » qui assurera aux colons une nouvelle jeunesse. Le babélisme ne relève donc pas seulement du pittoresque, de l'auto-exotisme<sup>16</sup>, d'une défamiliarisation nostalgique, voire passéiste, il signifie

14 Voir Amitav Ghosh, *In an Antique Land*, Ravi Dayal publishers, 1992, traduit de l'anglais par Christiane Besse : *Un infidèle en Égypte*, Paris, Seuil, 1994.

15 Rabindranath Tagore, *The Wreck* (1906), traduit de l'anglais par Henriette Mirabaud-Thorens : *Le Naufrage*, Paris, Gallimard, Éditions de la « Nouvelle Revue française », 1929.

16 L'auto-exotisme ou exotisation de soi, défamiliarisation par un sujet ou un groupe de son image ou « identité » culturelle, n'est pas un phénomène monolithique, mais tout au contraire ambigu et protéiforme. D'une part, il traduit à coup sûr une aliénation fanonienne, d'autre part il présente au vaste monde une revendication différentielle (« je ne suis pas vous mais je vaudrais autant ») à travers une auto-ethnographie, souvent rencontrée dans des romans de mœurs et de formation (*Rajmohan's Wife* de Bankim Chandra Chatterjee au milieu du XIXe siècle, puis les premiers réalistes sociaux indiens, de Premchand ou de Sarat Chandra Chatterjee, ou encore, bien plus tard, *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun, *L'Enfant noir* de Laye Camara et *L'Étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampâté Bâ) ; en troisième lieu, la démarche peut viser une reconnaissance mercantile en Occident,

aussi bien une relation de pouvoir selon laquelle, loin d'être viciée ou corrompue en se frottant à cent autres dialectes, la langue du roman sortirait renouvelée, régénérée, de ce frottement, tantôt hostile, tantôt sensuel. C'est par un tel biais chaotique, celui d'un impossible et pourtant réel métissage, qu'Arché, spectre ancestral conduit à Néos.

*Neige* d'Orhan Pamuk, en version française, ou *Snow* en version anglaise, s'intitule *Kar* (neige) en turc et se déroule presque entièrement dans la ville de Kars, à la frontière arménienne de la Turquie. Si l'incipit<sup>17</sup> fait irrésistiblement penser à *Pays de Neige*<sup>18</sup> de Kawabata Yasunari, *kara* signifie « noir » en turc, et *kale* forteresse. Ces deux associations proches sont évidemment exploitées : Kar est une forteresse, un poste aussi avancé que reculé, et une grande partie des scènes du roman se déroulent en nocturne, comme dans *Nocturne indien*<sup>19</sup> de Tabucchi. On pensera aussi aux épais mystères des Carpathes, exploités par Jules Verne. Mais, parmi les diverses étymologies proposées pour le nom de la ville figurent « porte » et « nouvelle mariée ». Le protagoniste masculin est nommé de l'initiale vocalisée « Ka », évoquant immédiatement Kafka, le K. du *Château*, le Joseph K. du *Procès*, et leurs nombreuses réutilisations par Dino Buzzati ou Roberto Calasso. D'entrée de jeu, nous avons donc affaire à un foisonnement de références symboliques et intertextuelles, dont certaines se renforcent mutuellement et d'autres sont contradictoires entre elles ou à tout le moins paradoxales, multipliant les grilles d'interprétation au point, tantôt d'ouvrir celle-ci à l'excès, tantôt de la rendre inextricable. Mais en outre, le curieux ne manquera pas de rechercher si la ville de Kars, toujours disputée par Turcs, Arméniens, Azéris, Russes, Grecs d'Anatolie et autres Tatars, n'avait pas fait l'objet d'un autre roman avant celui de Pamuk, et de trouver aussitôt *Ayesha, the Maid of Kars* (1834)<sup>20</sup>, de James Justinian Morier, né à Izmir, auteur polygraphe mais aussi affairiste au Levant, probable espion au Moyen-Orient et diplomate au Mexique, connu pour ses *Aventures* (picaresques) de *Haji Baba*, d'abord honnies puis naturalisées par les Iraniens. Le roman de Morier est sans doute bien oublié maintenant, quoiqu'il eût assez de succès en son temps pour être traduit par l'inépuisable de Faucompret, traducteur de Walter Scott injustement décrié pour ses « libertés ». Bien qu'aucun spécialiste n'ait, à ma connaissance, noté ce matériau, il est impossible que Pamuk, comme Ghosh, exhumateur de détails historiques d'une boulimie encyclopédique, ne l'ait pas lu, et l'on n'en voudra pour preuve que le thème central du foulard islamique, changeur et échangeur d'identités, quand on sait qu'*Ayesha* était en fait une fille de bonne famille anglaise, ou encore que le nom de l'hôtel tenu par les parents d'Ipek et de Kadife est Asya, évident anagramme d'Aisha. Contrairement à elle et à son amoureux anglais, Lord Osmond, qui, au cours de son long périple oriental, « avait presque toujours porté le costume turc, et [...]

---

poursuivant la séduction de la littérature coloniale, la prime d'étrangeté ; enfin l'auto-exotisme est aussi le fait, en écho ou en anticipation, d'une défamiliarisation, critique ou non, des cultures dites occidentales par elles-mêmes, dont le « développement colonial du roman » britannique ou le journal de Thoreau ont fourni des exemples précoces. Voir, entre autres, Firdous Azim, *The Colonial Rise of the Novel*, London & New York, Routledge, 1993 ; Dorothy M. Figueira, *The Exotic : A Decadent Quest*, Albany NY, SUNY Press, 1994 ; Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic : Marketing the Margins*, Londres et New York, Routledge, 2001.

17 « Le silence de la neige, voilà à quoi pensait l'homme assis dans l'autocar juste derrière le chauffeur. » Orhan Pamuk, *Neige*, op. cit., p. 11.

18 Kawabata Yasunari, *Pays de Neige* (1948), traduit par Bunkichi Fujimori et Armel Guerne, Paris, Livre de Poche, 1982.

19 Antonio Tabucchi, *Notturmo indiano* (1984), traduit de l'italien par Lise Chapuis : *Nocturne indien*, Paris, Babelio, 2006.

20 James Morier, *Ayesha, the Maid of Kars*. Paris: Baudry's European Library, 1834. <https://archive.org/details/ayeshamaidkars00morigooq>; traduit en français, *Ayesha ou la jeune fille de Kars*, par A. J. B. Defaucompret, Paris, Librairie Charles Gosselin, 1834.

[http://numelyo.bm-lyon.fr/f\\_view/BML:BML\\_00GO00100137001102998841](http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GO00100137001102998841)

avait un air si véritablement oriental que les Turcs eux-mêmes s’y étaient trompés<sup>21</sup> », les amants de *Neige* ne seront pas heureusement réunis à la fin, comme dans le mélodrame romantique de Morier. Aux deux intrigues amoureuses parallèles se surimpose en effet une anecdote politico-guerrière dans laquelle sont perdues plusieurs vies, dont celle de l’acteur et metteur en scène qui se prend pour un double de Mustapha Kemal et s’emploie à l’apologie d’une « laïcité » anti-religieuse. Si *Neige* a été qualifié au premier chef de roman politique, notamment par la critique française, on pourrait tout autant le classer roman d’amour tragique, ou encore fable métapoétique. Car il ne reste rien de tous les désirs, rêves et aspirations des divers et nombreux personnages que l’absence des dix-neuf poèmes venus à l’esprit de Ka pendant les trois jours fatidiques et consignés dans un cahier vert définitivement égaré, une absence qui a toutefois une forme, une structure, celle d’un cristal de neige à six branches dont Ka était convaincu qu’il le représentait lui-même. Entre ironie romantique et défection postmoderne du sens, il se produit ici une conjonction de temps d’émergence qui abat beaucoup plus efficacement que Kundera « le grand cheval de l’Histoire », sans toutefois déshistoriser le présent, bien au contraire, comme le voudrait le label « enfants de Shéhérazade » employé par une professeure de Littérature Comparée turco-américaine<sup>22</sup> ; il faut dire à sa décharge qu’elle commentait *Mon nom est Rouge*, surchargé de savoirs occultes et de secrets transmis.

*Le Musée de l’innocence*, sous sa forme romanesque comme sous sa forme matériellement muséale<sup>23</sup>, va plus loin encore que *Neige* dans l’archéologisation de l’expérience, je veux dire dans ce que le regretté Charles Grivel appelait du beau nom de *Précipité d’une fouille*<sup>24</sup>. On sait sans doute que la Turquie tout entière est un champ de ruines éloquentes, du néolithique à l’Art Nouveau, et constellée de musées archéologiques où s’empoussièrent les Grecs, les Romains et leurs ustensiles. On sait à quel degré aussi Pamuk s’identifie à l’Istanbul de son enfance et de sa jeunesse, mais d’une manière fort différente de Sait Faik Abasyanik dans la première moitié du siècle, ou de Nedim Gursel, contemporain de Pamuk. Encore une fois, la trame sentimentale – comme dans toute la tradition continue du *romance* longtemps rejetée par les critiques et historiens littéraires britanniques et anglo-saxons (parce qu’elle interdirait d’attribuer aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles anglais l’émergence du « roman moderne ») apparaît indispensable pour tenir ensemble le catalogue, le relier ou le coudre plutôt que de lui fournir un fil conducteur ou un axe logique. La fin tragique de Füsün, son suicide alcoolisé au volant d’une Chevrolet décapotable de vingt-cinq ans lancée contre un platane, alors qu’il y a un chien devant, sur la route, ne peut pas être complètement étranger à une réécriture de la mort de Laalé dans *L’Immortelle*<sup>25</sup> de Robbe-Grillet. La parodie d’une parodie restitue sa force lacrymogène au kitsch à la fois consenti et dénié. Néos se nourrit de la dépouille d’Arché. Il s’agit évidemment d’une mémoire imaginaire, d’une mémoire de substitution, virtuelle, inventée par la néo-modernité postcoloniale parce que celle-ci est privée d’un continuum mémoriel par l’interruption ou l’effacement de la tradition orale et de ses incessantes réinterprétations performatives par le contage. L’extension populaire de l’écrit et l’imposition arbitraire par l’épistémologie scientifique et technologique occidentales d’une historisation mécanique, comptable et prétendument désymbolisée, de l’événementiel culturel débouchent assez logiquement, par réaction défensive, sur une fétichi-

21 *Ibid.*, p. 5.

22 “Sheherazade’s Progeny : The Modern-Postmodern Will to Fiction” est le titre du sixième et dernier chapitre de Azade Seyhan : *Tales of Crossed Destinies : The Modern Turkish Novel in a Comparative Context*, New York, MLA, 2008.

23 Voir Orhan Pamuk, *The Innocence of Objects : The Museum of Innocence*, Istanbul, New York, Abrams, 2012.

24 Charles Grivel, *Précipité d’une fouille*, Paris, Antigone, 1990.

25 Alain Robbe-Grillet, *L’Immortelle*, 1963.

sation des traces et des *analogia* mémoriels, sur une revendication d'authenticité qui prend la forme d'un reliquaire.

On passera plus vite sur *La Perte en héritage* de Kiran Desai, bien que sa qualité et sa maturité méritent une attention particulière. Ce qui m'intéresse ici, cependant, c'est, d'une part, une évolution marquée, presque une révolution entre le premier roman de cette écrivaine, *Hullabaloo in the Guava Orchard*<sup>26</sup> (« traduit » par *Le Gourou sur la branche* comme s'il s'agissait d'un Calvino italien) et le second. Le comique du premier et son baroquisme exacerbé, l'effet d'irréalité, ou d'invraisemblance, pour le lecteur occidental, doivent certainement quelque chose à Salman Rushdie, qui avait guidé la jeune romancière dans ses premiers pas. Il en va tout autrement du deuxième roman, dont les rares moments grotesques ne font que rendre plus déchirantes les situations dépeintes, comme les déchéances successives de Biju, le fils du vieux cuisinier, à New York et à son retour dans l'Himalaya. Le ton général, la force qui porte l'intérêt narratif n'est nullement folklorique, mais une intensité de l'imminence en chaque geste, sentiment ou parole des plus ordinaires, de la part de chaque personnage, une tension telle que la dimension historique des actions et des passions est aussi perceptible dans l'espace romanesque que la violence collective aveugle de l'Histoire immédiate, en cours, rend vaines ces actions, ces passions singulières, privées. On ne saura jamais si la trahison amoureuse, la dépendance du passé ou de l'autorité, l'attachement obsessionnel à un animal, la chienne Mutt, la violence substitutive des guerilleros marxistes-léninistes, ou tant d'autres manières d'être humain, trop humain, sont des faits du monde ou des faits de style, une simplicité à la Anita Desai ou à la Narayan, une construction par touches et fragments, une collection d'instantanés. Un effet d'inventaire du temps après un désastre toujours déjà si ancien qu'il ne cesse de nous surprendre. Ici, Chaos est le médiateur, au malaisé mitan du lit, entre un passé prophétique et un avenir régressif.

J'ai gardé pour la fin le plus formellement étrange, et le plus décalé de mes échantillons au regard de l'horizon d'attente du lecteur de romans écrits par des non-Européens : le *Golden Gate* de Vikram Seth, roman écrit, si je compte bien, en 614 sonnets de quadrimètres rimés, y compris les remerciements, la table des matières, et la notice bio-bibliographique. Vikram Seth, poète pour commencer, a toujours eu certes la spécialité de se donner la gageure de contraintes formelles et génériques maximales, et de gagner son pari avec chaque livre ne ressemblant à nul autre que par le principe d'un tel jeu, d'un tel risque. C'est aussi bien le cas d'*Un Garçon convenable*<sup>27</sup>, le roman de langue anglaise d'un seul tenant le plus long, dit-on, du XX<sup>e</sup> siècle, mais surtout totalement conforme au néo-réalisme correspondant à l'année de son événementiel, qui est aussi l'année de la naissance de l'auteur. Par delà la virtuosité générique des œuvres, il faut souligner deux faits essentiels. D'abord, comme on le constate dans son premier recueil de poèmes, *Mappings*<sup>28</sup>, il n'y a pas pour Seth de différence fondamentale entre traduction et écriture dite de création, mais seulement des écritures suivant des règles que l'on se donne, que l'on croit se donner, en combinant des modèles et des contraintes fortes. Est-ce parce qu'Eugène Onéguine est le saint patron des « hommes superflus » que le jeune informaticien John devait être conté en sonnets pouchkiniens ? On aurait alors affaire, comme chez Nabokov, à une traduction d'un pays à un autre et d'un siècle à un autre, par le réemploi d'une contrainte formelle sur un référent différent. Mais cela n'expliquerait toujours pas le second fait le plus remarquable : à savoir que ce roman, au titre intraduisible (c'est un

26 Kiran Desai, *Hullabaloo in the Guava Orchard*, New York, Grove Atlantic, 1998, traduit de l'anglais par Jean Demanueli : *Le Gourou sur la branche*, Paris, Calmann-Lévy, 1999.

27 Vikram Seth, *A Suitable Boy*, 1993, traduit de l'anglais par Françoise Adelstain : *Un Garçon convenable*, Paris, Babelio, 1995.

28 Vikram Seth, *Mappings*, Calcutta, Writers Workshop, 1980.

nom propre, un toponyme) ne contienne pas la moindre trace, sous forme de personnages, d'objets ou d'allusions historiques, de l'identité culturelle supposée indienne, ou indo-britannique – par l'éducation – de son auteur. Plus qu'un mimétique caméléon, qui se contente de ressembler par la couleur extérieure à son environnement, l'œuvre de Seth s'incarne chaque fois dans des lieux, des temps, des parlers, des mentalités incommensurables. À force d'être tour à tour californienne, chinoise ou juéo-allemande, on en vient à penser que son incarnation indienne n'est elle-même que le fruit d'une recherche, d'une expérimentation, de ce cosmopolitisme expérimental que je considère comme l'essence du comparatisme à l'heure de l'actuelle mondialisation<sup>29</sup>. La déterritorialisation la plus avancée du roman – hors la prose et/ou hors-lieu d'un sujet-auteur, hors encore tout lien évident entre système scriptural et temps de l'écriture – en viendrait à rendre impertinente, ou du moins à dissimuler à notre attention la question de la néologie qui se posait initialement ici. Vikram Seth, à l'échelle de son œuvre entier, se rapprocherait alors autant de Borgès par sa pratique de synchronicité ponctuelle, qui met radicalement en question successivités et filiations, qu'il s'en éloigne en interdisant au lecteur de jouer avec ses textes sur le plan de l'énigmaticité théorique : rien dans les mains, rien dans les poches, rien devant ni derrière.

Ce qu'il y a de novation dans tout le corpus considéré pourrait donc, en dépit des écarts stratégiques considérables, se résumer d'abord à ce que chaque roman tire une double leçon de l'histoire périmée des avant-gardes : il n'est pas besoin d'être iconoclaste, d'afficher des ruptures aussi radicales que superficielles pour produire des fictions narratives qui se distinguent de la grisaille et de la mode ambiante ; aucun genre n'est mortel et aucun genre n'est défini tant que toutes les possibilités qu'il offre ne sont pas épuisées, ce qui, impossible pour tout genre, l'est a fortiori dans le domaine du roman. C'est dans le chaos postmoderne, sur fond d'une telle violence faite au logos et à la conversation, que Néos et Arché peuvent danser ensemble sans se confondre. D'autre part, avec Seth, par exemple, mais aussi ailleurs, plus timidement parfois chez Peter Carey ou même chez Coetzee, on voit dès les années 1980 comment le roman hors d'Europe Occidentale perd rapidement l'anxiété de l'influence ou le souci du choix d'une tradition, à l'époque où se forment les notions idéologiques, esthétiques et historico-critiques de « postcolonial » et de « subalterne », ainsi que la théorie de l'hybridité de Homi Bhabha ou le métissage glissantien. Quels que soient les modèles choisis et les mondes de référence, les inquiétudes exprimées en 1991 par Rushdie à l'égard d'un néo-exotisme néo-colonial aux relents de nostalgie d'Empire (Paul Scott et Farrell étant principalement dans le viseur) sont assez aisément surmontées par toute une production indienne, turque ou australienne ultérieure et de nouvelles lectures de romans extra-européens antérieurs que l'on s'abstiendra de classer ethniquement. Rétrospectivement, c'est plutôt Rushdie, celui des *Enfants de Minuit* et des *Versets Sataniques*<sup>30</sup> qui tendrait à être vu comme auto-exotique, une sorte de Bankimchandra au goût du jour (donc doublement rétrograde). Néos peut ainsi apparaître à quelques années de distance comme grandement vieilli, muté en Arché. Et vice versa : Athéna sous les traits de Mentor, ou devenue Mentor ; ou encore Mentor forçant son moderne Télémaque à entretenir le désir du roman en le différant ? Par contraste, on pourrait être amené à penser que le Roman tel qu'exalté par Kundera n'était encore qu'une réincarnation de l'Histoire, un travesti provocateur.

29 Voir Didier Coste, "Experimental Cosmopolitanism," communication au congrès de l'ACLA 2016, Harvard University, version développée et remaniée à paraître en 2018 chez Palgrave Macmillan dans Nicoletta Pireddu, ed., *Reframing Critical, Literary and Cultural Theories: Thought on the Edge*.

30 Salman Rushdie, *Midnight's Children*, Jonathan Cape, 1981, traduit de l'anglais par Jean Guillemin : *Les Enfants de Minuit*, Paris, Livre de Poche, 1989 ; *The Satanic Verses*, Viking Press, 1988, traduit de l'anglais par A. Nasier : *Les Versets Sataniques*, Paris, Christian Bourgois, 1989.