

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

TROPISMES

N° 7

Cartes et strates

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris X - Nanterre

UNIVERSITE PARIS X -NANTERRE

1995

Les Cartes sataniques de Salman Rushdie

Cartes de l'entour

Dans le cadre de son activité de critique littéraire et cinématographique, Salman Rushdie analyse souvent les œuvres sous le rapport de leur localisation, de leur inscription dans un espace, au besoin non-référentiel : “What kind of place is Oz, or Wonderland? by what route, with or without a Ford Galaxy, may one arrive at Alphaville?” (IH 118-9). Cela pour dire d'emblée chez lui l'importance de l'orientation, du repérage – fonctions traditionnellement assignées à la *carte*.¹ Mais Rushdie parle plus volontiers encore de *racines*. Écrivant sur Terry Gilliam, cinéaste britannique aujourd'hui installé aux Etats-Unis, en qui il voit un produit, à son image, de la “migrant sensibility,” il note sa capacité à s'enraciner “in ideas rather than in places, in memories as much as in material things” (IH 124), ainsi que sa faculté à “put down roots within the world of dreams, the logic of whose works is the logic of the dreaming and not the waking mind” (IH 123). Et il voit *Brazil* plus proche de Lewis Carroll et de James

1 De fait, « la première question que l'on pose à la carte, est peut-être : 'Où suis-je ?'. Et il arrive même que la carte vous réponde : 'Vous êtes ici.' » (Jacob 528).

Joyce que de 1984, son modèle le plus explicite : “it seems to me that to locate *Brazil* too close to Orwell's Airstrip One would not be quite cartographically accurate.” (IH 121).²

Dans sa propre démarche romanesque, Rushdie ne cesse d'être ramené à l'interaction carte/racines, dans ses dimensions imaginaire, politique et biographique.³ Son œuvre illustre, à la lettre, la démarche par laquelle une carte se constitue, à même le territoire de la fiction, dans un rapport mimétique/magique au réel – celui-là même qui définit son « réalisme magique ». Elle met en pratique le changement d'angle qui est le propre du cartographe (et du maquettiste) dans son rapport à la réalité du pays à cartographier.⁴ C'est que la « situation » de Rushdie, écrivain indo-britannique (plutôt qu'anglo-indien), “with roots on both sides” (IH 125), le prédisposait à élire le modèle géographique : “If literature is in part the business of finding new angles at which to enter reality, then once again our distance, our long geographical perspective, may provide us with such angles” (IH 15). Ces angles romanesques seront, successivement, le centre (*Midnight's Children*), la périphérie (*Shame*), l'entre-deux (*The Satanic Verses*). L'interpénétration de surcroît de l'histoire récente, sous le signe de la

2 Avec ses rêves de vol et son affrontement à mort entre l'angélique Sam et l'abominable M. Tuttle, *Brazil* doit être considéré comme une source possible des *Satanic Verses*.

3 Sur le biographique, ce seul détail : sur sa table de travail, au premier rang des objets qui ne le quittent jamais dans sa clandestinité nomade, une carte de l'Inde d'avant la partition gravée sur un petit bloc d'argent qu'un ami de son père lui offrit le lendemain de sa naissance. Plus généralement, depuis qu'il écrit, Rushdie ne cesse de redire ce qu'il exprime, à visage découvert dans *Shame*, à savoir l'impossibilité de rompre le cordon ombilical avec le sous-continent indien : “I tell myself this will be a novel of leave taking, my last words on the East from which, many years ago, I began to come loose. I do not always believe myself when I say this. It is a part of the world to which, whether I like it or not, I am still joined, if only by elastic bands” (*Shame* 28).

4 Le narrateur de *Shame* confie : “The country in this story is not Pakistan, not quite. There are two countries, real and fictional, occupying the same space, or almost the same space. My story, the fictional country exist, like myself, at a slight angle to reality.” (S 29). Et Malcolm Bradbury de commenter que le pays ainsi représenté “is and is not Pakistan, that invented imaginary country, a failure of the dreaming mind, planted on the map like a plot.” (*The Guardian*, September 18, 1983).

Cartes sataniques

(post)-décolonisation, et des strates les plus anciennes – au regard desquelles le temps du Raj n'est qu'une brève parenthèse – fait de la carte de l'ex-empire britannique en Inde un paradigme de la création rushdienne. 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 : « à mi-chemin de la fable et de la science, elle permet à l'homme de 'dresser contre l'histoire et le temps (. . .) la géographie qui déploie le monde à sa prise en même temps qu'elle l'offre à la greffe littéraire'. »⁵ Seulement postulée, la maîtrise de la carte échappe au narrateur de *Midnight's Children* qui, abusé, s'imagine référence centrale par laquelle tout l'espace alentour (l'Inde nouvellement indépendante de 1947, et, de proche en proche, tout le sous-continent indien) va s'organiser.⁶ Obsédant, son souci d'imposer le sceau de l'ordre au chaos et de géométriser le récit de sa vie rejoint la fonction de modélisation de la littérature, que Rushdie prend un malin plaisir à contrarier, voire à dynamiter (littéralement). Impuissant à « se dégager des contingences sensibles pour partager d'emblée la vision de l'intelligible », jamais Saleem Sinai ne pourra, de son regard myope, « voir la carte » (Jacob 414). C'est que la cartographie se complique, en cet Orient compliqué, de tout un travail de superposition, de redécoupage et de fractionnement constants : le Pakistan musulman de *Shame*, pour exister sur la carte, doit faire oublier l'inscription indienne sur son territoire – d'où le recouvrement conflictuel des strates *ante-Partition*, qui l'expose, avec la sécession de la « East Wing », devenue Bangladesh, à d'incessantes mises à mal de son intégrité : « Grattez le palimpseste, écrit Christian Jacob (409), et l'espace réel revient à la surface de la carte. »

Se démarquant, en partie, de cette réalité, reflétée/déformée, Rushdie convoque aussi la puissance imaginaire de la carte. C'est ainsi que *Haroun and the Sea of Stories* prend allègrement congé des atlas politiques et historiques pour inventer, à rebours de la *mimesis*,

5 Bruno Tritsmans, « Rêves de cartes », *Poétique*, 82, avril 1990, p. 175.

6 Christian Jacob montre, à propos des cartes anciennes, qu'elles attireraient d'emblée vers cet *omphalos* qui dans l'imaginaire grec matérialisait à Delphes le centre du monde (428). Saleem Sinai se rêve nombril de l'Inde – et donc du monde.

une géographie ludique et onirique : poussière d'îles en configuration archipelagique, aimantées plus que traversées par le désir du conte, la dissémination modélisant emblématiquement le merveilleux,⁷ mais aussi une certaine dérive propre à l'imaginaire de la carte. Cette dernière se voit amplifiée par l'éclatement des lieux, la profusion des détails topographiques, la fragmentation comme *topos* narratif : "I'm going to need a little help with the geography" s'exclame Haroun (HSS 79), égaré au cœur d'un paysage clivé entre modalité mythique (remontée des fleuves et périple littoral le long de la Mer des Histoires) et configuration quadrillante, relevant d'une géométrie de la raison ("He found himself standing in a landscape that looked exactly like a giant chessboard", HSS 73).

De même qu'à la lecture linéaire du texte écrit succède la vision synoptique d'un espace représenté, jalonné de signes et s'ouvrant aux parcours ordonnés ou erratiques du regard, la carte, parce qu'indissociable d'une écriture descriptive, substitue à l'enchaînement des mots et à la continuité du récit « une logique des contours, des formes et des traits ». ⁸ Rabattues sur le roman, les cartes rushdiennes conservent quelque chose de cette virtualité plastique, poussée cependant hors de toute « logique », puisque confrontée à la vocation naturellement tératomorphe de l'Inde. A ce titre, elles font autant signe que symptôme, au point qu'on dira sans préparation et sans façon – paraphrasant *La Logique de Port Royal* revisitée par Louis Marin⁹ – du portrait de Saleem Sinai que c'est le portrait de l'Inde, tout en sachant qu'entre ce vrai pays et les linéaments grotesques d'un visage, il y a une différence (MC 230-1) – et que le miracle réside, précisément, dans la nature de cet écart signifiant et de ce changement d'échelle. Traduire les signes de la carte (elle-même paradigme du signe à l'époque classique) dans un code sémiotique autre qu'iconique, en l'occurrence littéraire, tel est l'un des enjeux de la fiction de Rushdie.

7 Cf Pierre Péju, *L'Archipel du conte*,

8 Cf Christian Jacob, in *Cartes et Figures de la terre*, Centre George Pompidou, 1980, p. 104.

9 « Les voies de la carte », *Cartes et Figures de la terre*, ibidem, p. 47.

Zoom-avant sur la carte

Avec *The Satanic Verses*, la carte rushdienne s'élargit : de régionale, elle devient globale, quittant le seul sous-continent indien pour se faire anglo-arabo-indienne.¹⁰ La translation dans l'espace (vers l'ouest) et dans le temps (en remontant dans l'histoire arabe et anglaise) se veut enjambement de la distance qui sépare l'Orient de l'Occident. Elle est surtout synonyme de rupture et de fuite, ainsi que le propose Deleuze, à propos de la littérature américaine – mais l'Inde ne fait-elle pas, au même titre que l'Amérique, « pivot » et mécanisme d'inversion ? – « Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie » (*Dialogues* 47). A ce titre, de rives perdues (et retrouvées) en rêves défaits, le roman configure le désir (satanique ?) de dresser l'indressable de la carte, en cherchant à figurer sur la page blanche l'ensemble des dérives géo-oniriques et autres « lignes d'erre »¹¹ plus ou moins névrotiques générées par ces temps de migration généralisée.

D'où l'importance des premiers repérages. Vue d'en haut, la terre ressemble-t-elle à ses cartes ? Telle pourrait être le sens à donner à l'ouverture du roman, qui débute “twenty-nine thousand and two feet” au dessus de la Manche gelée – soit très exactement la hauteur de l'Everest (ce toit du monde qu'a gravi l'alpiniste Alleluia Cone), soit d'entrée la verticalité de la carte comme sa troisième dimension. Moins le dessous des cartes que leur dessus. Évidente, la dimension symbolique de ce point de vue inaugural renoue avec les plus anciennes représentations de l'espace (les mappemondes) et se trouve d'emblée associée à ces hauteurs d'où Dieu – le narrateur à la première personne, croit-on comprendre, mais rien n'est moins sûr – tient ordinairement le monde sous son regard : “I watched the whole thing” (SV 10). Ce point de vue ne reste pas longtemps théorique, ni statique. Rejouant la scène mythique du vol et de la chute de Dédale et d'Icare (SV 5), ce premier chapitre précipite du ciel deux

10 Le prochain roman de Salman Rushdie, *The Moor's Last Sight*, est consacré à l'expulsion des Maures de Grenade en 1492.

11 Cf *Cartes et figures de la terre*, ibidem, p. 239.

personnages d'Indiens musulmans en rupture de foi et d'Inde, dont l'avion vient d'exploser en vol au dessus du ciel de l'Angleterre. A mesure que tombent les deux personnages, comme dans le terrier d'Alice, le sol se rapproche à vitesse vertigineuse – jusqu'à l'atterrissage en douceur sur une plage, sur laquelle ils « débarquent » pour inscrire sur un support neigeux (dont la virginité historique n'est qu'apparente) de nouveaux signes, non plus ceux de l'Empire, mais du retournement vengeur de l'ex-Empire. Quand deux anciens colonisés reprennent pied sur le sol de l'ancienne métropole, c'est avec une volonté de conquête à rebours, ironiquement calquée sur celle d'un certain Guillaume, quelque 900 ans auparavant (quoique contrariée par la neige : “William the Conqueror, it is said, began by eating a mouthful of English sand” 44), et armée de l'instrument d'action idéal, dans une perspective de conquête et d'occupation de l'espace, à savoir une carte « mobile et portative » (Jacob 113), sous la forme d'un plan urbain de Londres¹².

La chute aérienne – doublée d'un naufrage, au point que Robinson Crusoe, ou Pincher Martin, ont succédé à Alice in Wonderland – a fait apparaître l'île, autre point symbolique de toute carte, lieu du recommencement radical, objet halluciné par la conscience occidentale naufragée comme un « Cogito à l'abri des lames » (Péju 162), ici promue théâtre futur de « l'incertitude, du doute et de la folie » (Péju 163). La chute aérienne, long glissando parlant et chantant, à laquelle le lecteur, privé de tout repère, ne peut se raccrocher, a précipité la désorientation. Les champs nouveaux du savoir appellent des chants nouveaux, dont Pierre Pachet¹³ a bien montré l'ambiguë instabilité, créatrice de l'infini des possibles :

12 Sur les cartes de nos cités modernes et leur mode d'emploi, voir Jacob (133-6).

13 C'est le moment effrayant des fusions, du dédoublement, de l'incertitude, écrit-il, en prélude à l'instabilité matricielle et cosmogonique d'un roman qui ambitionnerait, non sans humour cependant, de mimer « la création de tout » et, en particulier, l'entrée de la nouveauté dans le monde. Celle des fictions romanesques, mais aussi la nouveauté religieuse (comment naît une nouvelle religion tel que l'islam), politique, culturelle, artistique (Pachet 137-8). “To be born again, first you have to die” (SV 3).

Cartes sataniques

Up there in air-space, in that soft, imperceptible field which had been made possible by the century and which, thereafter, made the century possible, becoming one of its defining locations, the place of movement and of war, the planet-shrinker and power-vacuum, most insecure and transitory of zones, illusory, discontinuous, metamorphic, – because when you throw everything up in the air, everything becomes possible (SV 5).

L'archaïque y tend la main à la post-modernité, le *trick* du jongleur conteur qui ouvre son récit sur un tour bien peu ordinaire – on fait voler deux hommes bruns qui tombent à travers la blancheur des nuages se métamorphosant sans cesse, tout comme on lance de nombreuses histoires en l'air, et, si l'on est adroit, on n'en laisse retomber aucune – ne fait qu'un avec la transcription romanesque des découvertes de la physique quantique,¹⁴ de même que les théories de la biologie lamarckienne (“old Mr Lamarck, cité à la même page, under extreme environmental pressure, characteristics were acquired”) et de l'évolutionnisme darwinien (SV 418) sont à la fois confirmées et infirmées par ce roman mutant, porté par les plus vieux fantasmes de régression animale et placé sous le signe, entre Apulée et Lucrèce, de la métamorphose.

Suivra un début de repositionnement, en prélude à la remontée dans l'épaisseur temporelle du passé, autant nappé qu'étagé, des deux héros, différenciés malgré les conjonctions fusionnelles de leur étreinte appelée à devenir fatale. Le tout en contrepoint du passage au blanc généralisé produit par la neige recouvrant le sol anglais et la métropole londonienne, dont l'effacement des signes de surface annonce la défaite de la carte. A condition d'ajouter que la fonte de la même neige libèrera une charge ambiguë de liquéfaction et de dilution¹⁵, en prélude à l'apparition d'une cartographie d'un type nouveau – contre-cartographie, plutôt –, résolument opposée à toute image figée du monde ou du savoir, et que l'on proposera d'appeler,

14 Et de ses cantiques (?)

15 “Outside, in the treacherous city, a thaw had come, giving the streets the unreliable consistency of wet cardboard. Slow masses of whiteness slid from sloping, grey-slate roofs. The footprints of delivery vans corrugated the slush.” (SV 254).

en vertu de son insaisissable traîtrise, satanique.¹⁶ Elle sanctionne, en parallèle au déracinement, la montée en puissance des configurations instables, celles-ci entraînant à rebours un tropisme réactif plutôt que réversible, s'efforçant de retrouver, au terme du trajet, la racine perdue.

La carte et le visuel

L'histoire de la cartographie permet d'appréhender l'histoire de la représentation du monde au fur et à mesure de sa découverte ; la précision accrue des cartes, mappemondes et globes reflète l'acquisition de connaissances au sujet des contrées concernées. La carte, qu'elle soit plane ou sphérique, matérialise en effet le monde car elle représente une conception de la terre, de la mer, du ciel, et définit en retour une cosmographie. Sa fonction référentielle est importante même si la nature de cette référentialité demanderait à être explorée : s'agit-il d'un mode de désignation parallèle au langage ? La carte est-elle transparente ?

Car la carte a plusieurs fonctions. Parfois considérée comme une image, elle s'inscrit dans des catégories esthétiques, définit peut-

16 Au désert d'Arabie, avant la sédentarisation (et, *a fortiori*, avant la codification de l'enseignement de Mahound), les formes nomades étaient changeantes, fluides et, quoique amorphes, infiniment porteuses de sens, fût-il *traître*: "The city of Jahilia is built entirely of sand, its structures formed of the desert whence 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-sands 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 performance. These people are a mere three or four generations removed from their nomadic past, when they were as rootless as the dunes, or rather rooted in the knowledge that the journeying itself was home." (SV 94). Le deuxième état de la ville ne permet plus le doute : "The city of Jahilia was no longer built of sand. That is to say, the passage of the years, the sorcery of the desert winds, the petrifying moon, the forgetfulness of the people and the inevitability of the town had hardened the town, so that it had lost its old, shifting, provisional quality of a mirage in which men could live, and become a prosaic place, quotidian and (like its poets) poor." (359-60).

Cartes sataniques

être une "famille" d'œuvres d'art. La carte sert aussi d'outil et permet de se repérer, de comprendre, de se déplacer. Elle impose le rapport à un regard, que celui-ci utilise la carte ou qu'il y trouve sa propre fin. De plus la carte permet un point de vue que la présence sur le terrain n'autorise pas, elle permet de structurer le monde au-delà d'une position particulière dans le monde. Mais en retour elle impose une orientation, une appréhension du lieu d'où l'on regarde la carte, une compréhension du point de vue.

La carte, en ce sens, s'apparente à la description et la permet : la carte de l'Atlas Miller (illustration 1) par exemple dit non seulement où se trouve l'Inde intra-gangétique par rapport à l'Inde au-delà du Gange, mais elle montre en même temps ce qu'on y trouve, les animaux que l'on y rencontre, la végétation, les monuments, les populations.

De même, les procédés d'impression de certaines cartes permettent d'apparenter la gravure (la "vue") et la carte, et certains angles de représentation de la carte et de la gravure montrent une identité de projet : montrer le monde comme il est. A comparer par exemple une vue de Pondichéry et un plan de cette même ville (illustrations 2 et 3), levé approximativement à la même époque, on s'aperçoit non seulement de la parenté entre les deux formes de représentation car les mêmes endroits sont décrits et placés au centre (le front de mer), mais on peut voir également que ces deux documents racontent la même histoire : celle du siège de Pondichéry par les Anglais, indiqué ici et là par les navires qui battent pavillon anglais devant la ville.

La carte s'apparente encore à la description si l'on prend l'exemple célèbre de *Treasure Island*. La carte qui figure au début du roman est essentielle parce que le roman (l'intrigue, si l'on veut) est l'histoire de la lecture de cette carte, mais la carte, parce qu'elle a été perdue, est la représentation visuelle de la narration :

The map was the chief part of my plot...The proofs came, they were corrected, but I heard nothing of the map. I wrote and asked ; was told it had never been received, and sat aghast. It is one thing to draw a map at random, set a scale in one corner of it at a venture, and write up a story to the

measurements. It is quite another to have to examine a whole book, make an inventory of all the allusions contained in it, and, with a pair of compasses, painfully design a map to suit the data. I did it... (Stevenson 1894 : 198-199).

Le début du roman de Rushdie s'inscrit dans une problématique de la carte et du regard car il définit dès l'abord le point de vue comme celui de l'oiseau, c'est-à-dire comme celui du lecteur de cartes : le regard domine le monde comme s'il surplombait une carte. L'apparition de Londres dans le roman, par l'intermédiaire du point de vue des personnages tombant de l'avion, est ainsi apparition d'un point sur une carte : "Proper London, capital of Vilayet, winked blinked nodded in the night" (4). La tentation du regard de l'oiseau est déjà ancienne chez Saladin qui voulait, à Bombay, s'envoler par la fenêtre pour dominer et regarder le monde¹⁷. Les voyages de Gibreel sur son tapis volant manifestent la même volonté, le même regard qui surplombe, avec tous les changements d'échelle que de telles positions imposent (voir 213 ou 352).

Le mode d'appréhension de la réalité varie, et la forme de la carte est importante car elle définit une position narrative particulière. Ce regard dominateur qu'elle autorise, ne peut avoir pour équivalents dans la narration que l'oiseau, le tapis volant ou Dieu. C'est dire alors qu'en prenant pour modèle la carte, la narration se rapproche du conte (les *Mille et Une Nuits*), retrouve une forme où, contrairement aux autres romans de Rushdie, personne ne dit "I" si ce n'est, justement, *ooperwala*, celui d'en haut, Dieu.

La carte s'inscrit dans une problématique de la tension entre la matérialisation du monde tel qu'il est et tel qu'il pouvait être. Le monde que décrit *The Satanic Verses* est en ce sens représentation générale d'un monde connu, mais aussi représentation des limites du monde. Les terres représentées vont de l'Argentine à l'Inde, c'est-à-

17 "He dreamed of flying out of his bedroom window to discover that there, below him, was--not Bombay--but Proper London itself, Bigben Nelsoncolumn Lordstavern Bloodytower Queen" (38). Où l'on voit également apparaître les monuments sémantiquement figés comme des repères sur une carte.

Cartes sataniques

dire de l'Angleterre à l'Angleterre ou de l'Inde à l'Inde. Les frontières apparaissent, celles de la Partition, le bout du monde est exploré, le bout de la terre, Kanyakumari, le cap Cormorin où Vivekananda allait méditer parce que trois mers se rejoignent à la pointe sud de l'Inde, le bout de la terre encore, en hauteur cette fois, l'Everest ; les routes qui, comme la route de Robert Frost, se divisent en deux, car le voyage est aussi un choix.

L'image du monde qui ressort du livre est une image où la carte et l'image, où le référent et sa représentation coexistent ou s'annulent, où l'Angleterre par exemple n'est jamais qu'une carte postale¹⁸, où les montagnes se dressent dans la réalité mais aussi sur une carte postale posée sur la cheminée¹⁹. Où devient finalement essentielle la question de l'échelle : on ne voit la foule qu'au niveau des toits, et son mouvement constitue aussi un itinéraire et une forme, serpentine : "Human beings, packed so densely into those snaky paths that they have blended into a larger, composite entity, relentless, serpentine".

La représentation du monde est en fait un mode d'appréhension du réel. L'histoire de la cartographie le souligne encore, depuis les cartes dites en T/O qui représentent le monde, c'est-à-dire la Méditerranée, l'Hellespont, qui découpent et séparent l'Afrique, l'Europe et l'Asie, en laissant éventuellement (voir illustration n°4) une portion réservée aux terres inconnues.

L'appréhension du monde se fait au moyen de formes, plus ou moins schématisées donc, selon les besoins conceptuels. Dans le roman, la forme des villes ("Jahilia has been built in a series of rough circles"), la forme du monde (Jahilia est "the navel of the earth"), permettent de donner un sens à ce monde en définissant une théologie ainsi qu'une téléologie. Cette ville dont le centre est la Ka'ba est elle-même centre de l'univers et origine de la création (où l'on voit poindre la religion). Ces formes livrent des repères où l'Imam est le centre de la roue, où le mouvement de Gibreel, comme les

¹⁸ "Him and his Royal Family, you wouldn't believe. Cricket, the Houses of Parliament, the Queen. The place never stopped being a picture postcard to him. You couldn't get him to look at what was really real" (175).

¹⁹ "Then they come to a high mountain of almost perfectly conical dimensions, a mountain that also sits postcarded on a mantelpiece far away" (213).

pérégrinations des voyageurs et explorateurs, fait naître ces formes : "He can't stop walking, moves around the courtyard in a random sequence of unconscious geometries, his footsteps tracing out a series of ellipses, trapeziums, rhomboids, ovals, rings." (118)

La carte représente un savoir potentiel dans la visualisation même d'un univers qu'elle propose. Ainsi du plan de Londres qui parcourt le roman, ce *A to Z, A Geographer's London*, donné par Rosa à Gibreel : "*London shareef, here I come. He had the city in his pocket : Geographer's London, the whole dog-eared metropolis, A to Z.*" (156) Cette carte, parce qu'elle est mobile, sert un projet de conquête et se prête à l'action. En même temps elle permet de déambuler, ville en poche. Enfin, dans ce conte de fées qu'est l'épisode argentin du roman, elle est la pantoufle de vair, l'objet qui reste comme preuve de la réalité du rêve.

Cette carte ne sert pas à la consultation (qui peut lire le *A to Z*?) mais à l'assurance de la présence de sa représentation : "He drew out of the right-hand pocket of his overcoat the book that had been there ever since his departure from Rosa's house a millenium ago : the book of the city he had come to save, Proper London, capital of Vilayet, laid out for his benefit in exhaustive detail, the whole bang shoot. He would redeem this city : Geographer's London, all the way from A to Z." (322) Car cette carte ne peut jamais donner l'unité, elle est placée sous le signe du fragment, de l'alphabet et non du visuel, elle n'est pas dépliable.

La carte est enfin un appel, l'appel de l'Orient (de l'East End à Londres), l'appel de la ville (Londres), l'appel de la femme dont la meilleure unité est donnée par cette créature au chauvinisme étriqué :

The creature has been approaching Chamcha while delivering herself of these lines; -- unfastening, the while, her blouse; -- and he, mongoose to her cobra, stands there transfixed; while she, exposing a shapely right breast, and offering it to him, points out that she has drawn upon it, -- as an act of

Cartes sataniques

*civic pride, -- the map of London, no less, in red magic-marker, with the river all in blue. The metropolis summons him; -- but he...(424)*²⁰.

Mais dans la carte, derrière la restriction et la contrainte, derrière le cadre et la frontière, derrière la légende qui fixe le sens, derrière le cartouche (illustration 15) c'est-à-dire derrière le narrateur, derrière le déterminé, il y a toujours l'indéterminé, ce qui résiste à la détermination. L'importance du Cap Cormorin tient ainsi, non pas simplement à son statut de limite du monde, mais au fait que trois mers (la mer d'Oman, l'océan Indien, le golfe du Bengale) s'y rencontrent, et qu'il représente, comme l'Everest, une promesse de transcendance, par delà le bien et le mal.

Malgré la Partition, le sous-continent indien conserve une identité, une nature insécable par des frontières ; il est sans frontières, à l'image de cette femme, figure du matriarcat, masse continentale, *Mother India*, qui grossit dans une parodie de Kerouac : "she began to resemble the wide rolling land mass itself, the subcontinent without frontiers, because food passes across any boundary you care to mention." L'Inde elle-même imprègne le monde, qui n'est fait que d'Indes, comme l'avait compris Christophe Colomb.

Cette mouvance générale, cette dérive des formes, a pour limite l'indifférencié et l'inconnu, le blanc de la Terra Incognita sur les anciennes cartes, le blanc au centre du continent noir qui fascinait certain Polonais, le blanc de la neige qui tombe sur Londres avec la même irréalité que les parasites à la fin d'une émission de télévision, le blanc de la neige qui recouvre la ville. Car la neige amène la mort (le blanc est la couleur du deuil en Inde), amène une double indifférenciation car elle tombe, blanche, dans l'obscurité. Le blanc amène aussi la disparition de Gibreel des magazines et des films où il figurait²¹, et ce blanchissement est aux antipodes de la lumière

20 Le rapport de la géographie au corps parcourt le livre : "England...is your revenge upon me for preventing you from performing your obscene acts upon my body" (248).

21 "His portraits on the covers of movie magazines acquired the pallor of death, a nullity about the eye, a hollowness. At last his images simply faded off the printed page, so that the shiny covers of *Celebrity* and *Society* and *Illustrated Weekly* went blank at the bookstalls and their publishers fired the printers

Kirghize dont la blancheur est révélation. La neige amène Gibreel à plonger sous terre, pendant que la forme de la ville change, pendant que la carte est gagnée par l'instabilité : "And even though he did not have any idea of the true shape of that most protean and chameleon of cities he grew convinced that it kept changing shape as he ran around beneath it, so that the stations on the Underground changed lines and followed one another in apparently random sequence."

Ce qui est en jeu dans le roman, envisagé sous son rapport à la carte, c'est donc la maîtrise face à la fluidité générale du monde, c'est la vision d'en haut qui s'oppose à l'absence de vision souterraine, c'est le sens (sens de la carte, sens du mouvement, sens de l'univers) par rapport à l'indétermination générale, c'est la tension entre le fixe et le fluide, la frontière et le mouvement.

D'une carte, l'autre

En déportant sa fiction à l'Ouest (avant de la rapatrier vers l'Est), Rushdie renvoie aux Anglais l'image d'une carte (coloniale) qu'ils ont contribué à dresser aux quatre coins du monde, mais nulle part plus spécifiquement que dans le sous-continent indien, et dont ils ont largement refusé d'assumer les conséquences ultérieures (post-coloniales). D'où les innombrables *revenants* du roman, à commencer par les fantômes de l'histoire anglaise : "Did they not think their history would return to haunt them?" De même, dans un grimaçant effet de symétrie, Rushdie renvoie aux Indiens occidentalisés et anglophiles (à l'image des deux personnages masculins du roman) la vanité qu'il y a à vouloir oublier l'Inde. C'est donc le *retour du refoulé cartographique* que la fiction rushdienne met en scène, de magistrale et satirique façon, en provoquant sur le sol britannique la rencontre frontale entre l'Orient et l'Occident – celle-là même dont Kipling soutenait qu'elle était impossible. Auparavant, en prélude au déchaînement d'une agressivité

and blamed the quality of the ink. Even on the silver screen itself, high above his worshippers in the dark, that supposedly immortal physiognomy began to putrefy, blister and bleach..." (16)

Cartes sataniques

paroxystique, le romancier réactive le versant affectif, voire sentimental de la cartographie, lors de l'épisode liminaire de Rosa Diamond, la vieille dame anglaise. L'arrivée de Gibreel relance en elle le souvenir d'une liaison avec un gaucho de la Pampa argentine, sur laquelle se greffe, en une longue et superbe séquence onirique, la délirante restauration d'une cartographie enfouie, qui voit l'étoffement des contours d'une Argentine autant mythique que phantasmatique, d'ailleurs universellement consacrée patrie de la nostalgie, et hallucinée ici sur le mode du "Silver Land", d'une "white island" (SV 150) à la dérive.²² Preuve, s'il en était besoin, que la carte est aussi un art de la mémoire, « permettant la résurgence de l'affectif et de l'existential » ; preuve encore que « toute carte est Carte de Tendre » (Jacob 304), ou, pour le dire avec Rushdie, "Whenever the English settle, they never leave England. Unless they fall in love"(SV 153).

La translation vers l'Ouest consacre surtout le mouvement par lequel la carte de l'ex-empire britannique se voit rabattue sur une Angleterre devenue multi- raciale, regroupant sur son sol la diaspora pakistano-indienne et ses communautés en butte à l'ostracisme, et par ailleurs confrontée à un funeste rétrécissement. A l'origine du mouvement, la rupture avec l'Orient sanctionne le déracinement. *The Satanic Verses* est, dans un premier temps, roman des lignes brisées : – et aucun de ses personnages d'exilés n'échappe à cette pente qui serait, à en croire Deleuze, l'objet le plus haut de la littérature : « Tout y est départ, devenir, passage, saut, démon, rapport avec le dehors » (Deleuze, 1977, 51). Surtout si l'on considère, à l'appui de la citation de Defoe en exergue du livre, que le propre du démon, outre le « devenir », est de « sauter les intervalles et d'un intervalle à l'autre » (Deleuze, 1977, 51), de délirer, d'un mot : « Une fuite est une espèce de délire. Délirer c'est exactement sortir du sillon. . . . Il y a quelque chose de démoniaque, ou de démonique, dans une ligne de fuite » (Deleuze, 1977, 51). D'où ce roman névrotique, rythmé par la succession maniaco-dépressive des crises et des bouffées délirantes, et dont la violence, induite par l'absence

22 On dira, ailleurs, le rapport qu'entretient ce type de vision se laissant guider par une dérive intérieure qui suscite images et pensées avec l'écriture de l'exil.

de tout *sol* stable, est à lire à la lumière d'un syndrome cliniquement (post)-colonial, de type schizophrène, comparable à celui qu'analyse Franz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*. La violence de l'ancien colonisé Gibreel, qui est d'abord pulsion d'auto-destruction,²³ n'est que réactive, effet en retour de la violence première du colonial.

Si bien que, loin de vectoriser la *déterritorialisation* (opérante dans le roman anglo-américain analysé par Deleuze), la fuite rushdienne est grosse d'une *reterritorialisation*, de nature ambivalente. Armé du glaive de l'Ange Exterminateur, Gibreel brûle de tropicaliser la ville de Londres et, renouant avec le temps du "Great Fire of London," de purifier l'Occident décadent en le refondant : "he would make this land anew" (SV 353). Quant au pariah Chamcha, sa nouvelle identité satanique de corps mutant – son devenir-bouc – est l'objet d'une reconquête territoriale symbolique de la part des communautés indiennes et pakistanaïses, désireuses de revendiquer fièrement ("occupy, inhabit, reclaim and make their own" 287) cet encombrant emblème de l'altérité ostracisée. Quant à l'Imam exilé à Londres, sa fuite relève plutôt du désir de « faire fuir un système comme on crève un tuyau » (Deleuze, 1977, 47). Ainsi rêve-t-il, à distance, de faire fuir le système de l'Impératrice d'Iran, pour lui substituer le sien, négation de toute fuite, de tout écoulement, de manière à reprendre possession d'une entité moins territoriale que fondamentaliste.

D'où aussi le retour du "homing instinct" (SV 356) et la prégnance du *nostos*, traduction d'un durable désir d'inhérent, de cohérer, après les ravages de l'errance furieuse, celle des "altered

23 Deleuze souligne l'ambiguïté de toute fuite, qui, chez les écrivains anglo-américains l'ayant abondamment pratiquée dans leur vie et leurs œuvres, se confond souvent avec « un pur et simple mouvement d'autodestruction » (Deleuze, 1977, 50). La fuite, poursuit-il, demande protection contre les dangers qu'on y court, pour la dégager des sables et des « trous noirs » (Deleuze, 1977, 50). Or, c'est bien dans un trou noir et incandescent que manque sombrer Gibreel : "This is the maw of the black hole; the horizon closes around it, all other possibilities fade, the universe shrinks to this solitary and irresistible point" (SV 464).

Cartes sataniques

states.”²⁴ Exorcisme au *splitting* généralisé, la pulsion du rapatriement fait que la ligne brisée se referme, pour devenir boucle ramenant au point de départ. Soit l'équivalent d'un *Return of the Natives*. Tout se passe en apparence comme si le retour en force de l'arborescence, de la racine et de l'hérédité confirmait le poids de l'inconscient national, rabattu sur la photo de famille, jusqu'à « réveiller la honte et la culpabilité » soit la négation de la carte rhizomorphe défendue par Deleuze.²⁵ Fuyant l'imago paternelle, Chamcha la retrouve en fin de parcours, lors de la réconciliation avec son père à l'agonie et son acceptation de l'héritage. Mais son geste ultime, se détournant de l'Inde de légendes de sa jeunesse et de la “road to miraculous lands” (SV 540), se veut, plutôt qu'une régression, le signe d'un recommencement, autre que celui de la *tabula rasa* initialement postulée, plus proche de la « polyappartenance »²⁶ voulue par sa compagne Zeeny, restée en Inde et partisan d'un éclectisme culturel validé par l'histoire.

S'il est aisé de voir dans ce mouvement la trace d'un parcours d'écriture, celui d'un Rushdie, privé d'un sol à lui (et d'un domicile), en quête de patries substitutives, de réenracinements compensateurs et de greffes imaginaires sur l'arbre généalogique de la grande famille des écrivains mondiaux (voir son *Imaginary Homelands*),²⁷ il importe d'en situer les enjeux par rapport au post-modernisme. Tentative pour « trouver un ordre à (et mettre de l'ordre dans) cette réalité vécue comme chaos, sans qu'on renonce à la vitalité du chaos », le post-

24 Expression à laquelle il convient de rendre son sens autant politique (les états issus de la décolonisation) que psychique (l'espace du dedans en tous ses états).

25 Le rhizome est une antigénéalogie, précise Deleuze, qui ajoute qu'écrire « n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir » (Deleuze, 1976, 12).

26 L'expression est de Guy Scarpetta dans son article « Rushdie écrivain », *La Règle du Jeu*, Mai 1993, n°10, p. 189.

27 Sur ce “family tree” figurerait en bonne place Kafka, dont Rushdie transpose la métamorphose de Grégoire Samsa (en Chamcha-bouc). Kafka, dont la démarche est par ailleurs aux antipodes de la sienne, écrivant « comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier » (Deleuze, 1975, 33). Plus joycien apparaît le choix de Rushdie, optant pour une reterritorialisation symboliquement mondialiste, procédant par exubérance et surdétermination.

moderne des occidentaux, ainsi que l'affirme, pour s'en plaindre, Édouard Glissant, a jusqu'à présent échoué à mettre en œuvre l'« Autre de la pensée » (Glissant 235). Or, seuls l'emmêlement, et les mutations mutuelles que l'interaction des cultures génère, sont à même d'ouvrir sur un donné *inédit* (différent de la répétition ou de la sérialisation des œuvres du seul passé occidental), issu d'une esthétique du Chaos – ce que le chanteur de la créolisation par contamination appelle la Relation (ou « totalité en mouvement, dont l'ordre flue sans cesse et dont le désordre est à jamais imaginable » 147) et que l'anglo-indien Rushdie nomme “cross-pollination” (IH 20).

Convaincu, comme Glissant, qu'il n'est pas de retour de l'historicité sans « géographie libérée » (Glissant 234), Rushdie modélise sur le mode flottant de la dérive des continents le désassemblage-réassemblage de l'Inde, travaillant ainsi à faire émerger *l'autre de la carte*. Soit une carte, on l'a vu, habitée par l'autre de l'anglais, l'Indien longtemps refoulé et dont le visage apparaît dans le miroir tendu par le roman. Mais aussi une carte qui, à l'image des mappemondes médiévales, où la nomenclature héritée de la tradition biblique et classique coexiste avec les noms des peuples les plus récents, n'aurait pas perdu son rapport à la racine. N'acceptant pas d'oublier la nomenclature anachronique, elle refuse de tirer un trait sur la mémoire des lieux – ou, tout au moins, de la rendre seulement latente comme le fait la carte moderne qui accepte son destin de palimpseste en assumant une profondeur historique (Jacob 274). Rushdie abjure les utilisateurs de la carte de ne pas sacrifier ses racines historiques à ses usages pratiques « dans un monde exclusivement contemporain » (Jacob 275). Contre les simulacres du “Flatland” (SV 261) et l'aplatissement généralisé dont souffre la société thatchérienne (assassine de l'Histoire et de toutes les couches sociales autres que moyennes, 270), il remonte à l'origine enfouie (refoulée), réveille les étymologies, resémantise – sans les resédimer – patronymes et toponymes. Il le fait avec la superbe de l'ancien colonisé qui sait en remonter aux anglais ignorants de leur

Cartes sataniques

histoire – une histoire d'outre-mer, pour l'essentiel.²⁸ Ainsi finissent par se tramer, en certains points du Londres des *Satanic Verses* (“Elloven Deeowen”), un réseau de correspondances entre les lieux présents et passés, un maillage de répétitions et de différences diachroniques (340; 458), dont on peut dire qu'elles réticulent le récit, à la manière d'un atlas qui porterait en surimpression les traces cumulatives d'un processus d'archivage par la mémoire. Pour parler comme Michel Serres, le voyage extraordinaire de Gibreel et de Chamcha s'écrit sur plusieurs cartes à la fois, avec une composante verticale et « des échangeurs entre les mappemondes », si bien qu'il y a « des plis, il y a des failles, il y a des ruptures, il y a des passages » (Serres, 1974, 148).

L'autre de la carte, c'est encore, avec la montée en puissance de l'amorphe et l'impossibilité de tout “charting”, la déroute consommée de la carte positiviste, rationnelle et normative, au profit d'un saut dans l'inconnu et l'embrouillamini, au risque de la confusion et de l'égarement. Ce risque est assumé par Rushdie, qui y voit un défi majeur pour l'écrivain contemporain (le poète satirique Baal dans le roman) : “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” (SV 370). 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.²⁹ C'est une « carte puzzle », dont Rushdie manipule les pièces, les *oriente*, les fait pivoter (envers/endroit), les démonte et les remonte à sa guise.

Au fond, la seule cartographie qui vaille, qui ne tombe sous le coup d'aucune récupération suspecte et soit en phase avec le “shifting” des formes anciennement et idéalement nomades, relève

28 Ainsi que le revendique Rushdie, “the past to which we belong is an English past, the history of an immigrant Britain” (IH 20).

29 A l'appui du propos de Deleuze sur la carte perçue comme « sens des frontières comme quelque chose à franchir, à repousser, à dépasser » (Deleuze, 1977, 48), cette phrase du roman : “Columbus as right, maybe; the world's made up of Indies, East, West, North... the way we push against frontiers.” (SV 54).

d'un régime hydrographique.³⁰ Flux, fluidités et autres confluences, telle est la matière littéraire sur laquelle navigue Rushdie, grand écrivain des eaux mêlées, de l'entre-deux-rives, de l'entre-deux-rêves. Point de strates chez lui, mais plutôt un flux de courants tourbillonnants et virevoltants, dont il provoque, sans vraiment la réguler, l'interpénétration, ou, à l'inverse, et sans contradiction, la séparation.³¹ Aux antipodes de la partition politique, funeste *splitting* dont l'échec terrestre est patent sur les atlas de la région redécoupée à l'infini, se situe l'épisode du "parting of the Arabian Sea," soit le partage des eaux, repris de l'Ancien Testament.³² Parti de l'intérieur des terres, le pèlerinage conduit par Ayesha trouve sa conclusion dans les eaux de la mer d'Arabie, en face de Bombay. 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. L'ouverture à l'autre se consomme alors en une image fortement sexualisée de dissolution « océanique », la mort annoncée préluant à la re-naissance :

He was a fortress with clanging gates. – He was drowning. – She was drowning, too. – He saw the water fill her mouth, heard it begin to gurgle into her lungs. Then something within 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 wartes parted, and they walked to Mecca across the bed of the Arabian Sea. (SV 507)

30 "Sea is History", lit-on en exergue du livre d'Édouard Glissant. La citation, de Derek Walcott, se trouve doublée d'une autre, d'Edward Kamau Brathwaite, "The unity is submarine."

31 La place manque pour recenser ici, entre autres, l'utilisation par Rushdie de *Moby Dick* et de la scène sur la Tamise empruntée à *Our Mutual Friend*.

32 Les anglais ont raison, écrit Deleuze, de voir dans l'Ancien Testament le premier roman, la fondation du roman, étant sans cesse parcouru « par ces lignes de fuite, ligne de séparation de la terre et des eaux » (Deleuze, 1977, 52).

Cartes sataniques

Non répertorié sur aucune carte connue, aussitôt comblé, ce passage inédit (et pourtant, il a des antécédents) ouvre une brèche dans les cloisonnements et témoigne, en exergue au balisage métaphorico-hydrigue du roman, que Rushdie a retenu la leçon première de toute cartographie. A savoir qu'elle repose sur « un faire-croire » (Jacob 243).³³

La carte et le savoir

La carte entretient un rapport clair avec le voyage. C'est elle qui le permet, qui rend possible la découverte du monde, qui la provoque : Lapérouse allait accroître les connaissances, préciser les cartes, rayer les îles qui n'avaient qu'une existence fantaisiste, créées par des cartographes imaginatifs³⁴. La carte raconte le voyage et "le voilier peint sur la mer dit l'expédition maritime qui a permis la représentation des côtes" (Certeau 1980, cité par Jacob 236). La carte définit un rapport au savoir et à la connaissance du monde, à un savoir collectif que précise et matérialise la toponymie. Strabon pensait qu'Ulysse avait bien existé, mais que ses voyages n'étaient pas tous exacts car ils étaient un simple moyen pour Homère d'enseigner la géographie à ses auditeurs.

Le voyage est la forme fondamentale de *The Satanic Verses* : voyage historique où l'histoire de l'Arabie et de l'Islam est celle des routes des caravanes, voyage poétique qui vient des *Mille et une nuits*, voyage politique qui met en jeu immigration et émigration. Le risque et

33 Jacob explicite ainsi son propos : « La géométrie rigoureuse des lignes de rhumb est la promesse d'atteindre sa destination, l'autre rive de l'Océan, avant même d'avoir quitté le port » (Jacob 243).

34 Celui-ci se place explicitement dans la lignée du capitaine Cook au sujet de qui il écrit : "Les voyageurs de divers navigateurs anglais, en étendant nos connaissances, avaient mérité la juste admiration du monde entier : l'Europe avait apprécié les talents et le grand caractère du capitaine Cook. Mais, dans un champ aussi vaste, il restera pendant bien des siècles de nouvelles connaissances à acquérir, des côtes à relever, des plantes, des arbres, des poissons, des oiseaux à décrire, des minéraux, des volcans à observer, des peuples à étudier, et peut-être à rendre plus heureux ;" (Lapérouse : 27 ; nous soulignons)

la limite du voyage, comme l'histoire sous l'espèce de Charles II "sent on his travels" l'enseigne, sont la perte de l'identité et l'errance. Cependant l'époque des voyages, des explorateurs, des découvreurs est révolue. Le grand voyage n'existe plus que sous forme de parodie et les voyages du *qadi* marocain du XIVe siècle, Ibn Battuta, deviennent une agence de voyages vulgaire : "Billy Battuta : that worthless piece of shit. Playboy Pakistani, turned an unremarkable holiday business – *Battuta's Travels* – into a fleet of supertankers." Le monde redevient plat ("Flatland"), l'univers rétrécit.

La carte représente également l'Histoire car elle montre l'affleurement du passé et laisse percevoir une trace de l'Histoire, une schématisation d'une situation de pouvoir, une visualisation de cet Empire sur lequel le soleil ne se lève plus jamais... Pour l'Angleterre dont toute l'histoire, comme le dit le roman, s'est déroulée au delà des mers, cela est essentiel : la cartographie est en ce sens coloniale. Rushdie montre en même temps l'absence de l'Histoire dans l'Angleterre contemporaine, la tendance à l'oubli (l'aspect négatif de l'indifférencié). Le roman renvoie dos à dos les ennemis de l'Histoire, "Maggie the bitch" qui a voulu créer une classe moyenne sans Histoire et sans histoires, et l'Imam. Car l'Histoire résiste toujours, par son mouvement, qui est révolution et non évolution, "process of change" (469) ; elle ne se laisse pas enfermer dans des catégories, ne se laisse pas cartographier, reste à découvrir (le changement dans l'Histoire est comparé à un nouveau continent qui s'ouvre), refuse la strate.

La carte et le globe s'articulent également à l'encyclopédie, car on y inscrit le savoir. Chaque lieu est l'occasion, dans la cartographie, d'une définition, d'une description (ne serait-ce que par la toponymie). Dans son voyage narratif, *Satanic Verses* propose le même phénomène. Jahilia³⁵ fournit l'occasion d'une histoire de la naissance de l'Islam, d'une histoire de La Mecque (plus ou moins revisitée), Londres celle d'une énumération de repères, l'Argentine un conte de la Pampa, l'Inde une critique du pays, etc. C'est dire que ce roman est aussi un roman encyclopédique.

35 Traditionnellement, Jahilia désigne la période anteislamique.

Cartes sataniques

Au-delà de la transmission de savoirs, la carte véhicule des images. Les représentations fantastiques d'animaux, comme l'a montré R. Wittkower, sont presque identiques en Orient et en Occident. Les mêmes cynocéphales se retrouvent par exemple dans des manuscrits orientaux (Kazwini) et sur la carte de Hereford (illustrations 6 à 14). Leur origine, la Grèce ancienne, est identique, et elles ont circulé, se sont propagées en Orient en passant par Byzance, ont gagné l'Occident grâce aux illustrations qui décoraient les cartes romaines. De plus, sur les cartes anciennes, comme celle de Hereford, les images merveilleuses prolifèrent aux alentours des contrées inconnues, et notamment du côté de l'Inde, car elles remplacent un savoir inexistant. L'Inde, depuis Hérodote, est en effet le pays des merveilles, du fantastique, des monstres, fonction que les *Mille et une nuits* ont contribué à raviver. C'est aux alentours de l'Inde, en Asie à tout le moins, que les cartes anciennes situent le Paradis.

La carte, la forme de représentation qu'elle implique, est donc cruciale lorsqu'il s'agit de l'Inde, car elle oblige à mettre en rapport le savoir et l'imaginaire. Toute la dimension de conte merveilleux de *The Satanic Verses* s'enracine dans une représentation (et cet enracinement a aussi une histoire) qui est celle de l'Inde, de son immensité oubliée ("forgotten immensity" 54). Un exemple permettra de comprendre la façon dont le roman se situe dans le prolongement de l'histoire des représentations : la martichore. Rushdie donne, à la fin du roman, une référence à Borges pour justifier son utilisation de cet animal mythologique, mais l'histoire de cet animal est passionnante et apparaît bien avant l'écrivain argentin.

La martichore est un animal décrit par Aristote dans son *Histoire des animaux*, à partir de Ctésias, historien du Ve siècle :

Cet auteur raconte qu'il existe aux Indes une bête sauvage du nom de martichore, qui possède à chaque mâchoire une triple rangée de dents ; sa taille est celle du lion, il est velu comme lui, et ses pieds pareils aux siens : il a le visage et les oreilles d'un homme, les yeux bleus, et le corps rouge de cinabre ; sa queue ressemble à celle du scorpion terrestre, elle est armée d'un dard et de pointes qu'il peut lancer comme des traits ; sa voix est pareille au son de la flûte et à celui de la trompette à la fois ; sa vitesse à la course atteint celle du

cerf ; enfin, il est cruel et mange la chair humaine
(II, 1, 501a, 25-35).

Cet animal et sa représentation se sont perpétués et on les retrouve par exemple sur la carte de Hereford (illustrations 6, 7, 8, 11). Dans le roman la marticore apparaît plusieurs fois, comme emblème sur le blason du bouclier de Hind (et c'est effectivement un terme de héraldique), comme masque des frères de Hind, ennemis de l'Islam, et surtout dans Londres, alors que Chamcha est en train de se métamorphoser en chèvre, dans l'hôpital. La marticore vient chercher Chamcha et tous les immigrants, devenus des sortes de mutants³⁶, s'échappent en même temps que Saladin de l'hôpital qui ressemble étrangement à l'île du Docteur Moreau : "...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." Les dents de la marticore, qui fascinaient tant Aristote, trouvent le grillage par où ils s'échappent.

La question essentielle est celle de Chamcha : comment nous font-ils cela ? Elle répond : "They describe us...That's all. They have the power of description, and we succumb to the pictures they construct" (168). Si ces immigrants sont devenus des animaux mythologiques, s'ils ont muté, c'est parce que les attitudes et les images se transmettent, perdurent, et que l'Autre est enfermé dans une représentation qui lui est imposée de l'extérieur. Les gens du Moyen-Âge croyaient à l'existence de ces animaux fabuleux, et cette attitude se poursuit jusqu'au dix-neuvième siècle ; à la fin du XXe siècle, il suffit que ces immigrants soient affublés d'une description pour que la construction de l'image ait valeur performative. C'est donc là une figure centrale du roman, où affleure une tradition qui fait de l'Inde le pays du merveilleux, de la marticore et d'autres monstres, et en vient à définir les rapports entre l'Angleterre et ses anciennes colonies. L'immigré devient, par la description, par le pouvoir

36 Ils sont, dit le texte "transmogrified", mot dont l'étymologie renvoie à "migrate".

Cartes sataniques

historique de l'image, par la puissance de la définition, un monstre mutant.

Cette métamorphose revient alors hanter l'Angleterre non plus comme l'Ailleurs de l'Inde du Moyen-Âge, non plus comme le merveilleux distant du là-bas, de l'au-delà, mais come l'horrible de l'Ici. La métamorphose des immigrés en monstres lâchés dans Londres – monstres qui ne sont guère différents de ceux que Saladin regarde à la télévision quelques deux cents pages plus tard – déjoue les discours sur l'immigration, revendique finalement l'insulte, l'opprobre, "the badge of <the> tribe."³⁷

D'Americano Vespuccio le roman dit : "The man was a notorious fantasist, of course...but fantasy can be stronger than fact ; after all he had continents named after him" (150). Et de fait le livre met en scène tous ces lieux qui ne sont pas cartographiables, tous ces lieux que l'on cherche vainement sur les cartes, îles au trésor et lieux rêvés. Bombay même devient un rêve, le rêve de la mémoire, qui se transmet grâce au merveilleux et non en dépit du merveilleux comme le pensaient les Anciens³⁸, une mémoire sans Histoire :

What do you know about Bombay? Your own city, only it never was. To you it's a dream of childhood. Growing up on Scandal Point is like living on the moon. No bustees there, no sirree, only servants' quarters.. Did Shiv Sena elements come there to make communal trouble? Were your neighbours starving in the textile strike? Did Datta Samant stage a rally in front of your bungalows? How old were you when you met a trade unionist? How old the

37 André Miquel montre à propos des *Mille et une nuits* la même possibilité d'émergence du merveilleux dans le quotidien : "Jusqu'à elles, en effet, le merveilleux, réputé d'un autre ordre, ne jouait que dans les pays situés hors du monde musulman, celui-ci par définition préservé, grâce à Dieu, des aberrations du monde : l'insolite, le péché, l'anormal étaient au-delà, au-dehors ; la *catharsis*, le spectacle de l'interdit, du monstrueux – d'où doit naître la réflexion sur la norme dont bienheureusement, l'on relève –, tout cela s'opérait à travers l'autre, le non-musulman. Dans les *Nuits* au contraire, les prestiges et l'effroi de l'inconnu peuvent apparaître partout, le bizarre ou l'horrible se révéler où l'on ne l'attend pas, les génies et les monstres surgir à tout moment dans votre maison ou les rues de Bagdad" (Bencheikh, Bremond, Miquel 67-68).

38 Voir Veyne p. 26.

Marc Porée – Alexis Tadié

first time you got on a local train instead of a car with a driver? That wasn't Bombay, darling, excuse me. That was Wonderland, Peristan, Never-Never, Oz. (55)

L'Angleterre est l'autre côté – ce côté-ci ? – du miroir, l'inverse, à l'image de la montre qu'il suffit, à Bombay, de renverser, pour avoir l'heure de Londres. 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, Airstrip One, Babylone, Alphaville.

Le roman laisse enfin l'histoire et se tourne vers le conte, vers la fluidité du rêve. La schématisation du réel qu'implique la carte, si elle ne s'accomplit pas sur le mode métaphorique, comme le Pégase de la carte de l'Asie (illustration 16), le roman la refuse et la récuse ; car il insiste sur la variété, sur la pluralité, sur le mouvement. L'instabilité de Londres révèle sa véritable nature :

The city's streets coiled around him, writhing like serpents. London had grown unstable again, revealing its true, capricious, tormented nature, its anguish of a city that had lost its sense of itself and wallowed, 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. (320)

Cette instabilité, cette métamorphose constante (due, peut-être, à l'occultation d'un dieu), empêche toute description, rend inutile toute carte : "The city becomes vague, amorphous. It is becoming impossible to describe the world" (459). Londres se transforme en Enfer, Jahannum, Gehenne, Muspellheim, dans une réincarnation, une revanche, un retour du complexe colonial.

Sa rédemption est l'un des buts de l'errance de Gibreel, ange de Dieu venu sauver la ville. Sa stratégie repose sur le A to Z dont le découpage en carrés facilite ordre et méthode, pour se lancer à la reconquête de la ville sur le "Wilderness" qui hante le bord de la carte. Cette attitude est cependant à nouveau vouée à l'échec : "But the city in its corruption refused to submit to the dominion of the cartographers, changing shape at will and without warning, making it

Cartes sataniques

impossible for Gibreel to approach his quest in the systematic manner he would have preferred." (327)

Le conflit central est donc celui du mouvement, du vague, de l'élusif, face à la stabilité, mais c'est aussi celui de la transformation de l'indifférencié en forme et contenu, celui d'un savoir positiviste, savoir de la carte qui découpe la ville en carrés, face à un savoir qui est celui de la mémoire, du conte, du merveilleux.

Cartes sataniques

1. Il n'est pas de carte sans autorité : l'œil du roi qui commande la carte (cf *King Lear*) ; l'œil de Dieu qui commande à la carte. Il n'est pas de carte sans norme, dont il est attendu qu'elle s'impose à tous, au vu des garanties (véracité, objectivité) qu'elle présente. Vue sous l'œil de Dieu, la carte que dresse Rushdie est blasphématoire, hétérodoxe par rapport à l'orthodoxie d'une création dont le romancier, à l'image du scribe Salman, se fait l'usurpateur – le singe, contre ceux qui s'en font les fous. Mais toute norme cache une manipulation. Il n'est pas, écrit Christian Jacob, de carte qui serait sans présupposés (Jacob 467). Toute carte, même aussi anodine qu'une carte routière, est porteuse d'idéologie. Reflétant la mémoire collective d'une société, son organisation, elle donne à voir, par exemple, « ses préjugés raciaux et son histoire coloniale » (Jacob 467). De fait, elle est instrument de pouvoir et légitime une certaine violence – celle de la construction par la culture et le savoir – sous l'apparence d'un ordre naturel des choses.

Manipulation est souvent synonyme de truquage. Depuis le troisième siècle, les géographes d'Alexandrie savaient truquer les cartes, en y faisant figurer des lieux qui n'existaient pas. L'histoire de la cartographie est traversée par une tension entre, d'une part, l'autorité propre à l'image et à l'auteur qui la valide consensuellement et, d'autre part, la possibilité de truquages et de projections idéologiques, grâce auxquelles la carte n'est pas le territoire, mais une image politique, religieuse, culturelle de ce territoire (Jacob 467). Le pouvoir de subversion des *Satanic Verses* tient dans son

rapprochement de deux manipulations : par la voix (imitation, contrefaçon et brouillage des voix, radiophoniques autant que révélées); par le roman qui interfère dans le processus de genèse pour déconstruire l'image ordonnée du monde.

2. Est-il besoin d'ajouter que le satanisme de la carte n'est pas confortable écart théorique souscrit par un cartographe en chambre, mais qu'il se paie, en termes de recherche, douloureuse, d'une identité clivée, et d'atteinte, intolérable, à la liberté d'expression et de vie : "A book is a product of a pact with the Devil that inverts the Faustian contract. Dr Faustus sacrificed eternity in return for two dozen years of power; the writer agrees to a ruination of his life, and gains (but only if he's lucky) maybe not eternity, but posterity" (SV 459). Michel Serres a pu exprimer, sur le plan épistémologique, un refus comparable de la carte positiviste. Selon lui, elle s'inscrit à l'encontre de l'espace mélangé, de la multiplicité et de la topologie sauvage qu'il appelle de ses vœux; d'où sa préférence pour ces moments où, à l'intersection des flux ondoyants – encore l'hydrographie – au passage du Nord-Ouest, « la carte s'étrangle et le manteau s'arlequinise ». ³⁹ Sur le plan esthétique, le seul vraiment choisi par Rushdie, l'étranglement de la carte libère, avant le retour des archétypes familiaux (à la Dickens), une vertigineuse – et joycienne – prolifération énergumène et impure, proche de l'esthétique du « chaos-monde » d'inspiration baroque, chère aux théoriciens de la créolisation (Glissant 107). Preuve ultime que, sur l'atlas des littératures, l'hybridation gagne du terrain et que, dans l'imaginaire de la Relation qui la sous-tend, existe la « possibilité pour chacun de s'y trouver, à tout moment, solidaire et solitaire. » (Glissant 146).

2+1. La carte satanique vient troubler la catégorisation, car elle incarne le refus du fixe et la perméabilité des frontières qui définit le discours. Si discours de la carte il y a c'est donc comme jeu : et la

39 Cité par Bruno Tritsmans, article cité, p. 48.

Cartes sataniques

dimension espiègle de Rushdie le pousse toujours à mettre du désordre, à s'abandonner à son côté lutin, Gavroche, magicien d'Oz.

Mais le parasitage ne doit pas seulement être entendu négativement, car la perméabilité repose sur l'idée d'échange, de transformation, sur la présence de l'Autre⁴⁰. La carte satanique introduit en effet ce qui n'était prévu ni prévisible – un peu comme ces versets venus se glisser dans la sourate LIII ("LEtoile"). Mais le satanisme redonne sa place à la part du diable, à sa carte, à une dimension angélique⁴¹. Il réintroduit, pour parler comme Serge Daney, du hors-champ, du contre-champ. La carte positiviste était celle du cadre, du regard dominateur et conquérant, du positionnement dans et par rapport à la carte ; la carte satanique de Rushdie abolit le cadre et les définitions rigides, renforce l'instabilité du regard et sa réversibilité, conduit à un positionnement toujours réenvisagé, à l'aller et retour incessant entre *ooper* et *nichhe*, entre Dieu et Satan.

La carte est celle du jeu, au sens mécanique et ludique, de la liberté finalement, qui permet d'éviter les sédimentations et les strates, qui se joue des fondements, qui unit dans la même voix "verses and converses, universes and reverses, the whole thing" (123).

Marc Porée (Paris IV)
et Alexis Tadié (Paris X)

40 Ce serait ici la dimension éthique du discours.

41 Cette dimension est mise en valeur dès l'exergue par la citation de 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."

Bibliographie

Claude Bremond

Jamal Eddine Bencheikh

Bremond, Miquel

1991 *Mille et un contes de la nuit*, Paris, Gallimard.

Certeau, Michel de

1980 *L'invention du quotidien*. vol. 1, *Arts de faire*. Paris, UGE.

Deleuze Gilles,

1975 *Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.

1976 *Rhizome*, Paris, Minuit.

1977 *Dialogues*, Paris, Flammarion.

Glissant, Edouard

1990 *La Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.

Gole, Susan

1983 *India Within the Ganges*. New Delhi, Jayaprints.

Jacob, Christian

1992 *L'Empire des cartes*, Paris, Albin Michel.

Lapérouse, J.-F. de

1980 *Voyage autour du monde sur l'Astrolabe et la Boussole* (1785-1788). éd. Hélène Minguet. Paris, Maspéro.

Pachet, Pierre

1993 *Un à un*, Paris, Seuil.

Pastoureau, Mireille

1992 *Voies océanes*. Paris, Bibliothèque nationale.

Péju, Pierre

1989 *L'Archipel des contes*, Aubier.

Cartes sataniques

Rushdie Salman

- 1981 *Midnight's Children* (MC), rééd. Londres, Picador, 1982.
- 1983 *Shame* (S), Londres, Picador.
- 1988 *The Satanic Verses* (SV), Londres, Viking.
- 1991 *Haroun and the Sea of Stories* (HSS), Londres, Granta Books.
- 1992 *Imaginary Homelands* (IH), Londres, Granta Books.

Serres, Michel

- 1974 *Jouvences sur Jules Verne*, Paris, Minuit.

Stevenson, R. L.

- 1894 "My First Book", *The Idler*. repris dans *Treasure Island*. ed. Emma Letley. Oxford : OUP, 1985.

Tritsmans, Bruno

- 1990 « Rêves de cartes », *Poétique*, Avril.

Veyne, Paul

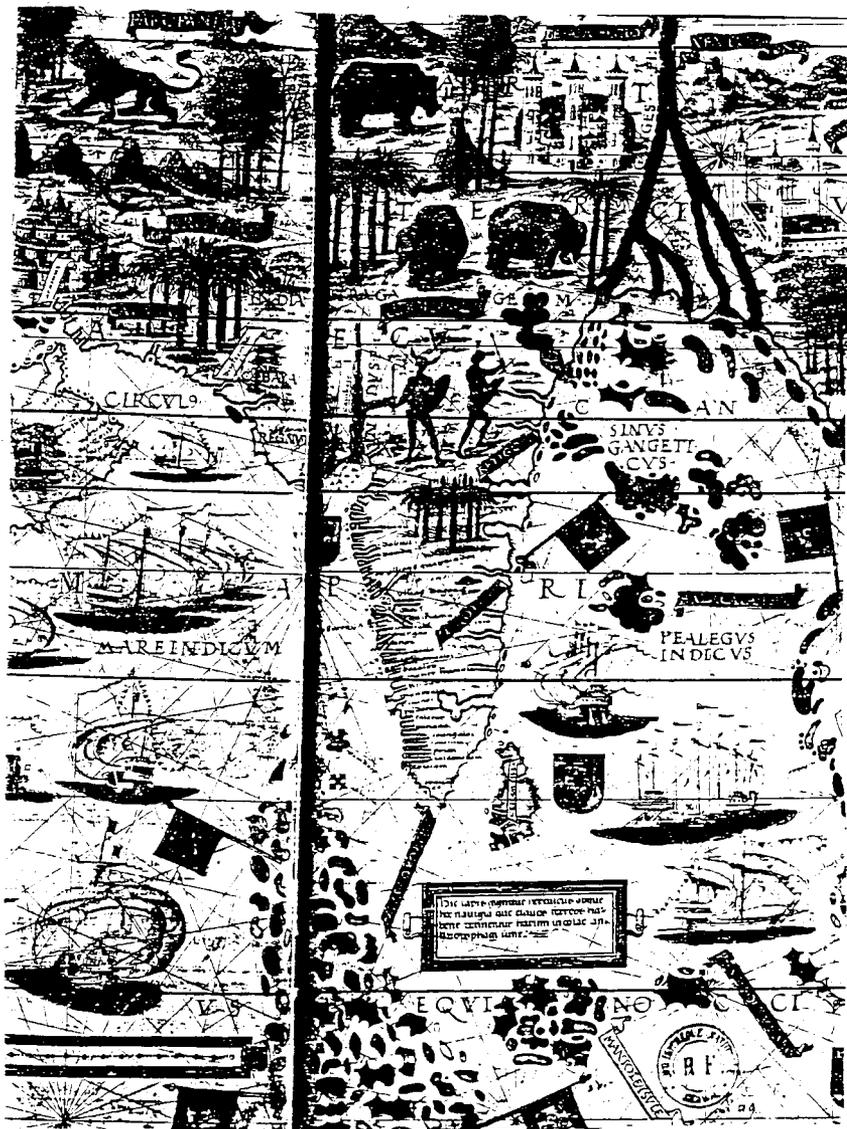
- 1983 *Les Grecs ont-ils cru à leur mythes ?* Paris, Seuil.

Wittkower, Rudolf

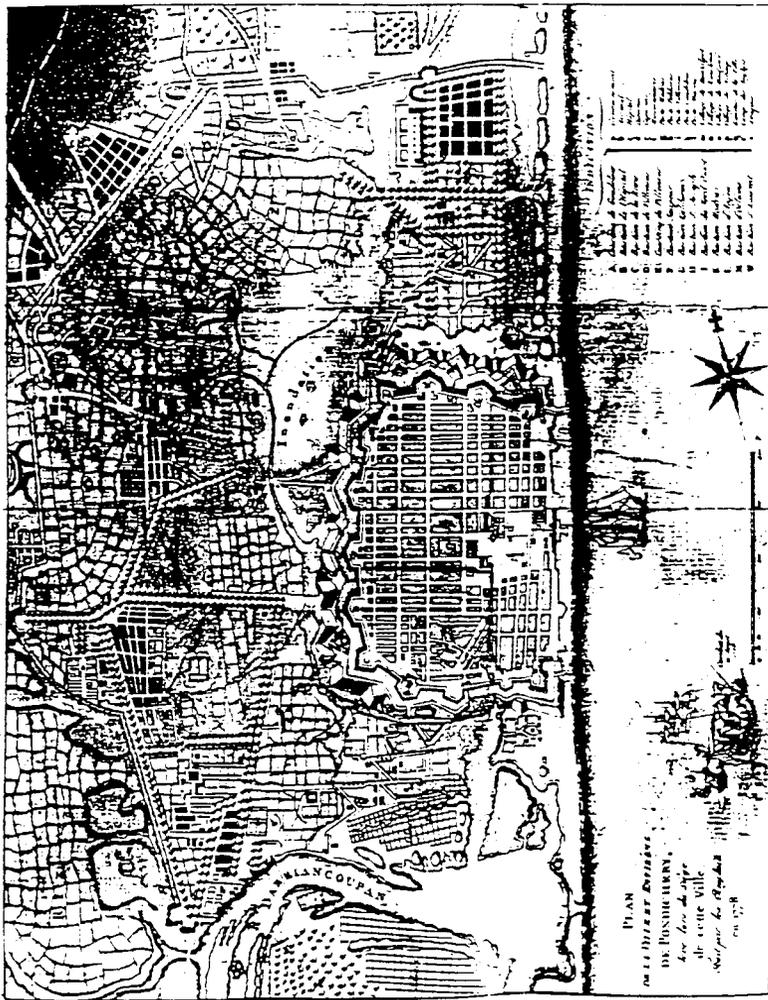
- 1977 *Allegory and the Migration of Symbols*. Londres, Thames & Hudson.

Illustrations :

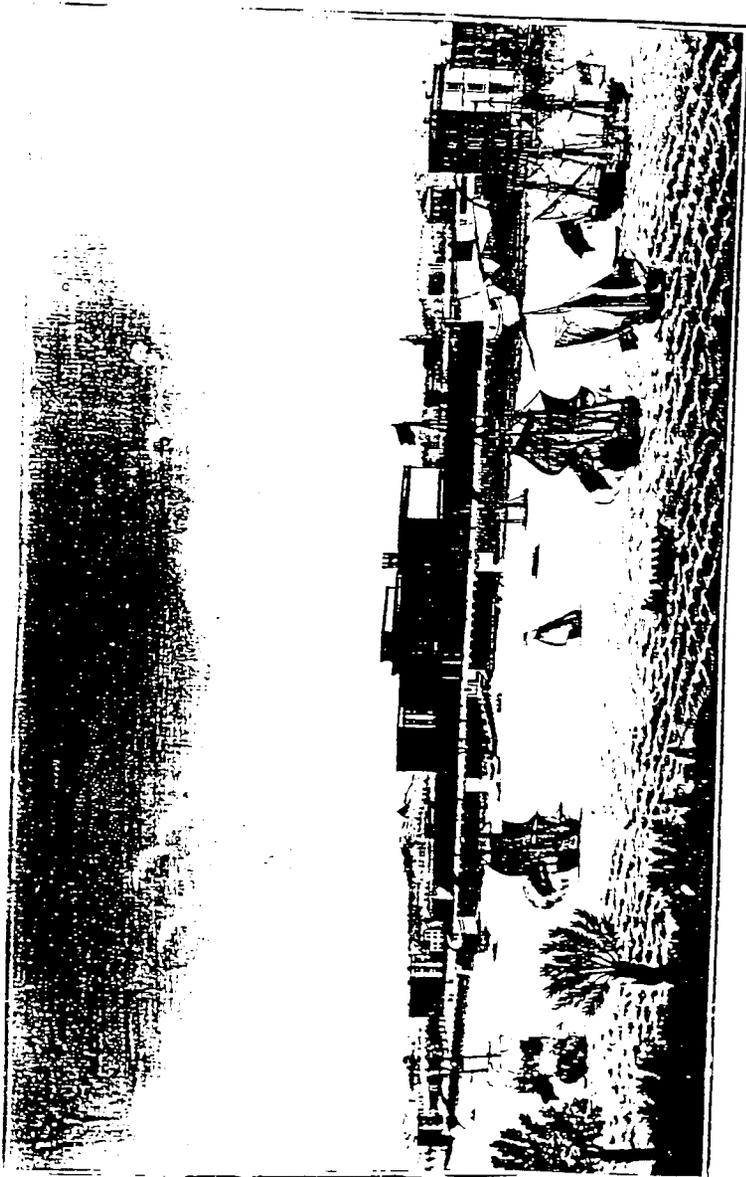
(sources : Gole, Pastoureau, Wittkower, Bibliothèque nationale)



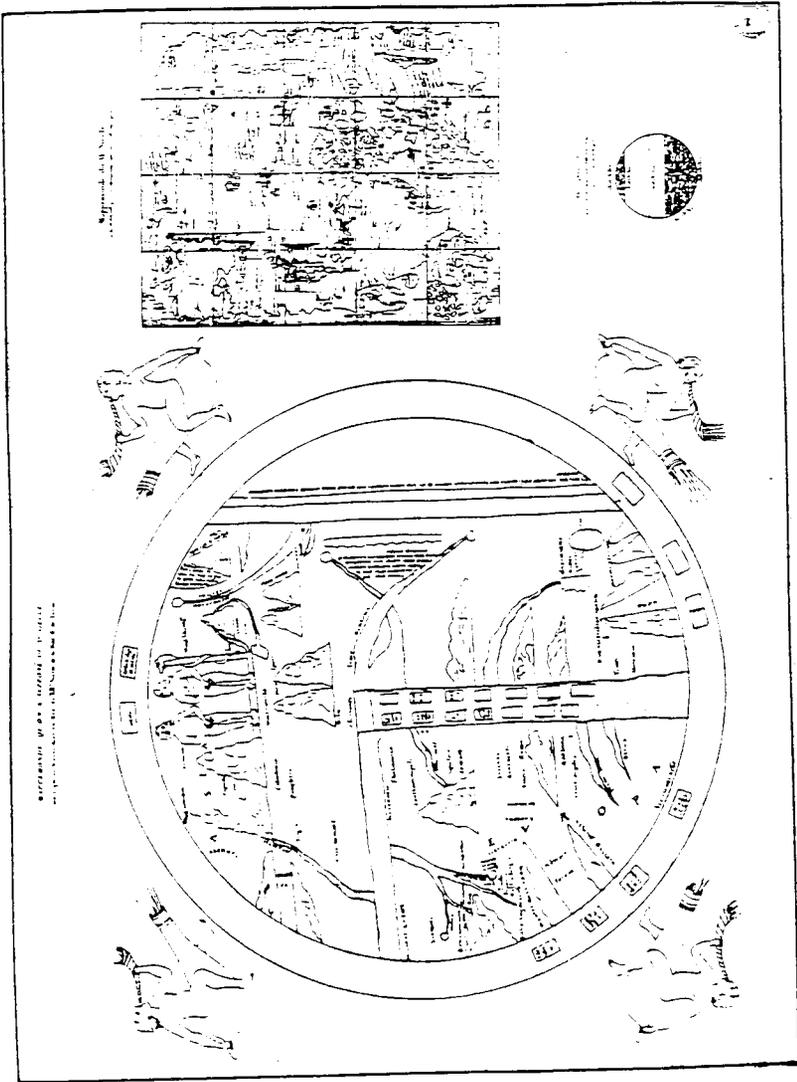
1. Atlas Miller, 1519.



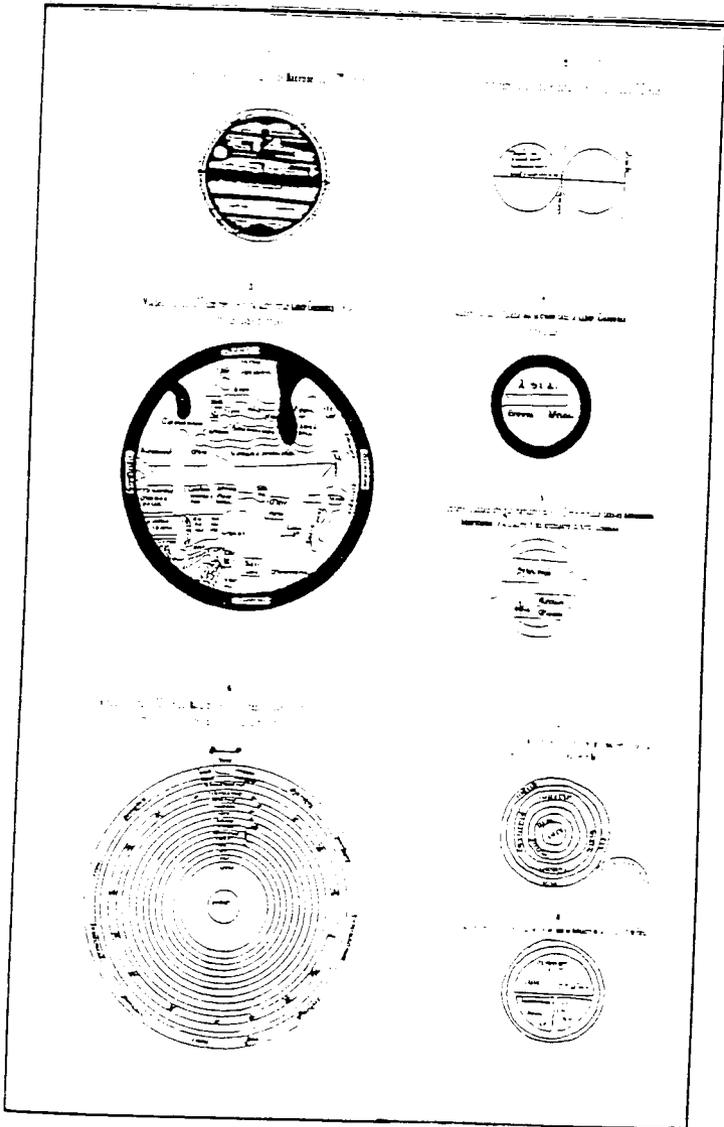
2. Plan de la ville de Pondichéry, 1778.



3. Vue de Pondichéry.



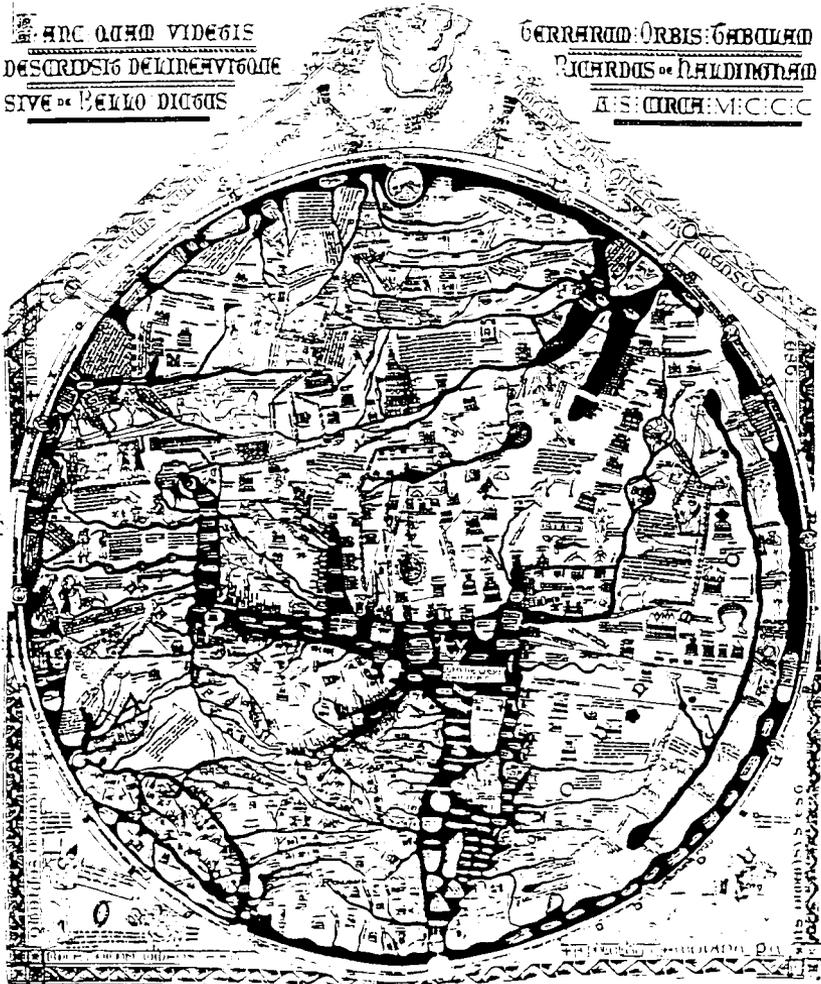
4. Mappemonde du XIe au XIIIe siècle.



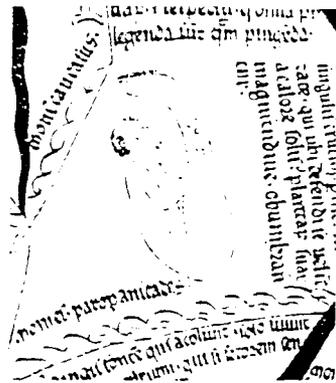
5. Mappemondes médiévales.

ARC QUAVIDE GIS
DESCRIPSIO DELINEATIONE
SIVE DE BELLO DICENDIS

GERRARUM ORBIS GABOLAM
RICHARDUS DE HALLDINOTRAM
A S. CIRCA MCCC



6. Carte de Hereford, XIIIe siècle.



7. Sciapode, carte de Hereford.

8. Martichores. En haut, André Thevet, *Cosmographie universelle*, 1571.
En bas, carte de Hereford.



9. Sciapode.

10. Cynocéphale.

Edition allemande des *Voyages de Mandeville*, 1482.



11. Cynocéphales. Carte de Hereford.



وَسَمَّيْنَاهُ كَلْبًا عَلَى سُمِّيَةِ الْبَلَدِ الَّذِي فِيهِ كَثُرَتْ

12. Kazwini. *Cosmographie*, 1280.



13. *Chronique de Nuremberg*, 1493.



14. Voyages de Mandeville.



15. Cartouche de la carte du sud de l'Inde de Hommann Heirs, 1733.

