

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

***Sexing the Cherry* de Jeanette Winterson : des mondes suspendus**

*I think what is clear in all the books is that the structure is a spiral and spirals defy any notion of what is going backward and what's going forward. They offer infinite movement.*¹ Jeanette Winterson

*The spiral is a spiritualized circle. In the spiral form, the circle, uncoiled, unwound, has ceased to be vicious; it has been set free.*² Vladimir Nabokov

Sexing the Cherry, publié par Jeanette Winterson en 1989, est un fruit curieux. Métissant la fable burlesque et le roman historique, le conte philosophique et le récit onirique, le quatrième roman de Winterson met au défi la botanique générique, tout comme les fruits

1 «Face to face. A conversation between Jeanette Winterson and Helen Barr.» *The English Review*, September 1991, p. 33.

2 Vladimir Nabokov, *Speaking Memory, an Autobiography Revisited*, New York, Putnam, 1966, p. 275.

Catherine Bernard

hybrides les plus beaux – ces fruits de rêves ou rêves de fruits – ne sauraient être sexués (où l'on découvrirait quelque cousinage métaphorique entre les cerises et les anges). Le jardin de Winterson n'est en rien peigné, se défie même de l'ordonnement savamment négligé des parcs à l'anglaise ; il serait plutôt borgésien, de soudaines bifurcations se matérialisant sans cesse au détour de récits qui redessinent leurs propres tracés sinueux et labyrinthiques ; inutile de semer derrière soi galets ou miettes de pain, ces chemins eux-mêmes s'estompent, s'effacent, retournent immédiatement au mystère et à l'indéchiffrable derrière les pas du visiteur et si l'on se trouve néanmoins tenté de fixer ces vertiges ambulatoires, la carte alors produite, voire rêvée, sera carte du tendre mouvante ou chimérique, le fantasme épousant ici le monstrueux et l'art des jardins se faisant tératologie.

Il faut cependant, par simple souci de clarté, en bonne méthode, se faire un instant botaniste pour tenter d'inventorier les essences littéraires ici greffées, devenir cartographe pour arrêter la morphologie de cet espace littéraire, quand bien même il paraît en constante mutation. *Sexing the Cherry* pourrait se définir comme un livre de voyages, voyages dans l'espace (l'un des deux narrateurs principaux, Jordan, appartient à cette classe d'explorateurs botanistes enfantée par le temps (le présent se révèle être une strate poreuse, deux périodes se confondant peu à peu dans la troisième partie du roman : la révolution anglaise et les années 1980). Ainsi Winterson fait-elle s'épouser une réflexion sur la phénoménologie de l'espace-temps et une exploration du merveilleux, seul mode littéraire assez anarchique pour laisser librement jouer la dynamique de l'imaginaire.

Sexing the Cherry est ainsi placé sous le signe de la dualité ou du dédoublement. Deux temps, l'hier et l'aujourd'hui, se superposent et se confondent parfois en un présent perméable. Deux mondes, deux espaces paradoxaux, celui de la réalité trompeuse et celui de l'imaginaire porteur de vérité, s'opposent ou plutôt sont lovés l'un dans l'autre, la cartographie plane de notre existence normée cachant des univers qui défient toute cartographie, des univers en expansion, spiralés, suspendus en un constant déséquilibre.

Strates et spires du temps

La subversion de l'appréhension et des représentations conventionnelles de l'espace dans *Sexing the Cherry* apparaît en premier lieu dans la remise en question de la linéarité du temps.

*My experience of time [explique Jordan] is mostly like my experience with maps. Flat, moving in a more or less straight line from one point to another. Being in time, in a continuous present, is to look at a map and not see the hills, shapes and undulations but only the flat form. There is no sense of dimension, only a feeling for the surface.*³

Dénonçant la conception conventionnelle du temps, les trente-neuf fragments du roman font interférer deux époques et quatre existences qui n'en font en dernière instance que deux. Les deux premières parties se déroulent durant le XVII^e siècle et relatent les aventures fabuleuses de Jordan et de sa mère adoptive, «the dog-woman» (la femme aux chiens), figure gargantuesque, Artémis grotesque, toute acquise à la cause du roi et qui croque, démembré à plaisir les «roundheads» de Cromwell. Jordan, explorateur et naturaliste, dont nous suivons la destinée de sa naissance en 1630 aux années 1670, est, pour sa part, attaché dès l'âge de dix ans au service du roi et supposé travailler auprès de John Tradescant, le jardinier de Charles I, prenant en charge après sa mort les explorations scientifiques anglaises. Élément essentiel : les voix narratives sont emblématisées par deux fruits exotiques, un ananas (Jordan en rapporte un de son exploration dans l'île de la Barbade) et une banane à demi pelée (les premières pages du roman relatant quelle fut la surprise de la géante à la vue de cet objet éminemment suggestif que d'aucuns prétendirent lui faire prendre pour un fruit), deux fruits symboliques d'univers virtuels et oniriques frappés de la même étrangeté, de la même extra-territorialité que l'est le visuel greffé sur l'écrit.

3 Jeanette Winterson, *Sexing the Cherry*, Londres, Bloomsbury, 1989 ; réed. Vintage, 1990, p. 89. Les références suivantes au roman seront placées entre parenthèses dans le corps du texte après chaque citation.

Catherine Bernard

Dénonçant toute linéarité, les monologues intérieurs de Jordan et de sa mère se tressent, s'enchevêtrent parfois. Les fragments 5, 7 et 9 ne constituent ainsi qu'un même récit ininterrompu. Furtivement, des souvenirs communs affleurent à la surface toujours troublée des deux narrations, comme autant d'écueils qui fendent les ondes de la mémoire. Jordan se souvient par exemple au vingt-sixième fragment, de n'avoir été qu'un chiot posé dans la main de la géante, épisode évoqué par celle-ci dès le sixième chapitre. De même, la vision épiphanique d'un lever de soleil en mer est-il évoqué, sous deux angles opposés, par les deux protagonistes aux chapitres 2 et 29.

La troisième partie, intitulée ironiquement «some years later», se déroule autour des années 1980. L'effet d'accélération suggéré par son titre est exploité ironiquement, les protagonistes étant proprement autres tout en étant les mêmes. Jordan et sa mère sont en effet ici remplacés par Nicola Jordan et une femme anonyme, doubles apparemment déchus des premiers personnages, si l'on en juge par l'ananas divisé et la banane décapitée qui les distinguent. Comme l'explorateur des deux premières parties, Nicola est fasciné par la découverte de terres inconnues qui restent à inventer et dont la curiosité lui est, précisément, venue après avoir vu un tableau anonyme montrant Mr Rose, le jardinier du roi, présentant un ananas à Charles II : «I saw the painting and tried to imagine what it would be like to bring something home for the first time [...] I brought a pineapple and kept it in my room until it went rotten» (p. 113). Nicola s'engage par la suite dans la Navy, puis rêve de faire le tour du monde à la voile.

L'homonymie entre les personnages le suggère, Jordan et «the dog woman» ne sont en fait que les créatures oniriques des deux protagonistes contemporains, le roman opérant une mise en abyme proche de celle des «Ruines circulaires» de Borgès. C'est dès lors la géante qui s'avère être l'*alter ego* de la narratrice de la dernière partie, double monstrueux et protecteur, excroissance vengeresse, fruit de la colère de la narratrice en guerre contre le monde frelaté qui l'entoure (on perçoit ici la veine plus militante et didactique de Winterson) :

Sexing the Cherry de Jeanette Winterson : des mondes suspendus

There I go, my shoulders pushing into the corners of the room, my head uncurling and smashing the windows. Shards of glass everywhere, the garden trodden in a single footprint. Micromegas, 200 miles high. But there is no Rabelaisian dimension for rage [...]

I had an alter ego who was huge and powerful, a woman whose only morality was her own and whose loyalties were fierce and few. She was my patron saint, the one I called on when I felt myself dwindling away through cracks in the floor or slowly fading in the street. Whenever I called on her I felt my muscles swell and laughter fill up my throat. Of course it was only a fantasy, at least at the beginning... (pp. 124-125).

Le dédoublement des protagonistes confond les strates narratives et temporelles. Les existences et les époques ne paraissent plus «stacked together like plates on a waiter's hand» (p. 90) ; elles se superposent, le passé faisant résurgence à la surface du présent, l'avenir venant de même un temps y projeter son ombre à mesure que de petits éboulements temporels modifient, redessinent la topographie du temps. Ainsi l'effet anachronique qui fait par exemple, dire à l'un des nombreux personnages de contes de fées médiévaux du roman : «I was worn and grey like an old *sweater* you can't throw out but won't put on » (p. 57), est-il érigé au rang de principe structurel.

Des scènes se répètent, semblables et différentes pour recomposer sans cesse l'espace diégétique du texte et désorienter la lecture. A deux reprises, Nicola croise la route de John Tradescant : au fragment 31 sur les bords de l'étang où il fait voguer ses modèles réduits – comme le faisait Jordan – et aux fragments 27 et 31, à bord d'un remorqueur de la Navy. L'homme est d'un autre âge («nobody wears clothes like that any more», pp. 116, 121), et se lamente : «they're burying the King at Windsor today» (pp. 82, 121) ; étrangement, Nicola le reconnaît sans pourtant le connaître : «he opens his mouth to protest the joke and finds he is face to face with John Tradescant» (p. 82). A ces brefs séismes temporels, Nicola ne sait opposer qu'une précaire certitude nominaliste inscrite dans la présence irréfutable d'un nom, celui de son *alter ego* onirique : «My name is Jordan», phrase qui nous ramène à l'incipit du roman, qui fait ainsi se superposer passé et présent, fabulation et réalité et laisse le

Catherine Bernard

texte au seuil inquiet de l'inarticulé, ainsi que le métaphorise le blanc, le soupir typographique qui isole la phrase.

La femme se laisse de même parfois investir par «the dog-woman» et s'abstrait de son environnement pour trouver refuge, telle qu'en elle-même son imagination la change enfin, dans la peau de la géante :

She climbs up the steps at Waterloo Bridge to look at St Paul's glinting in the evening. She can't see St Paul's. All she can see are rows of wooden stakes and uncertain craft bobbing along the water. She can't hear the traffic any more, the roar of dogs is deafening. Coming to herself, she kicks the bunch of hounds and drags her blanket-shawl closer to her (p. 82)

Ainsi les deux strates temporelles se confondent-elles parfois, les deux premières parties apparaissant, à la lumière de la dernière, comme le songe protéiforme enfanté par des imaginations versatiles qui parfois interfèrent et se recourent ; Jordan est trouvé sur les bords de la Tamise, «wrapped up in a rotting sack such as kittens are drowned in» (p. 10), le même sac que celui dans lequel la femme rêve qu'elle jette les grands de ce monde, dans un accès de rage politique : «I have a sack such as kittens are drowned in and I stop all over the world filling it up» (p. 121). Ajoutons qu'elle fait montre, confrontée à la pâle résistance de ses victimes, du même mépris que celui de «the dog-woman» durant son combat avec les hommes de Cromwell :

Men shoot at me, but I take the bullets out of my cleavage and I chew them up. Then I laugh and laugh and break their guns between my fingers the way you would a wish-bone (pp. 121-122).

Ces deux phrases condensent trois épisodes des deux premières parties et nous entraînent à rebours jusqu'aux premières pages du roman, dans lesquelles la géante s'imagine qu'elle brise le dos de sa sorcière de voisine : «truth to tell, I could have snapped her spine like a fish-bone» (p. 14). Dans ce glissement paronymique de «fish-bone» à «wish-bone», du poisson au bréchet, de l'eau à l'air, se lit le travail de condensation et de déplacement du rêve qui sous-tend l'ensemble du texte.

Sexing the Cherry de Jeanette Winterson : des mondes suspendus

Le passé et le présent s'enchevêtrent donc. Les deux premières parties, c'est-à-dire le passé imaginaire, doivent dès lors s'entendre comme un écho rétrospectif des dernières pages. Entre avant et après, entre les personnages, des paroles sans état-civil circulent et sont versées au fond commun d'une mémoire et d'une imagination collectives qui bafouent tout ordonnancement narratif. Les mots deviennent même flottants, inattribuables, une voix *off* se faisant entendre durant de courtes méditations portant sur le temps et l'espace, la force du fantasme et le mensonge, et qui sont intitulées, presque dans la veine de l'art conceptuel : «Objets 1», «Objets 2», «Lies», «Paintings», «Time 1», «Time 2». Au centre exact du roman est de même glissée une page anonyme, désarrimée, consacrée au personnage féminin symboliquement central : Fortunata, l'amante idéale de Jordan, la femme-lumière, danseuse séraphique, qu'une pirouette magique transforme en point lumineux autour duquel pivote la structure symbolique et narrative du roman.

Pour paraphraser Jordan ou Nicola (est-il encore pertinent de vouloir donner un nom au narrateur ?), de la réalité obtuse et plane aux territoires secrets de l'imaginaire, du passé au présent, «the journey is not linear, it is always back and forth, denying the calendar, the wrinkles and lines of the body» (p. 80). Par ses dédoublements narratifs, ses retours, ses chevauchements, le roman devient une pérégrination imprévisible «folded in on [itself] like a concertina» (p. 23). Le temps, les existences ne sont dès lors plus ni vectorisés, ni stratifiés, mais circulaires, spiralés, et c'est l'ensemble du texte qui est pris dans ce mouvement giratoire, qu'il soit décelable à l'échelle du fragment (le passage central du sixième fragment se referme sur lui-même par la reprise de la question que pose la géante «how hideous am I ?») ou à celle du roman dans son ensemble. Le texte s'ouvre en effet sur une hallucination, explicitée à l'avant-dernière page du récit, et dans laquelle Jordan, comme Pip à l'orée de *Great Expectations*, naît à sa propre conscience en sculptant devant lui, à tâtons, dans un espace que le brouillard opaque rend presque sépulcral, les contours de son propre visage. Enfin, entraînant le texte dans une spire ultime, la phrase de conclusion («Empty space and points of light») reprend la seconde épigraphe :

Catherine Bernard

Matter, that thing the most solid and the well-known, which you are holding in your hands and which makes your body, is now known to be mostly empty space. Empty space and points of light. What does it say about the reality of the world ?

Sexing the Cherry se stratifie donc moins qu'il ne se recompose par le biais de subreptices décalages et glissements. Il serait à ce titre moins répétitif (comme peut l'être *Waterland*⁴ de Graham Swift) que doué d'ubiquité, la récurrence de certains motifs contribuant à ces éboulements temporels, reconduisant dans la texture narrative les effets de déjà-vu précédemment évoqués à propos de la structure. «The équation of my language remains unstable» pourrait suggérer Winterson, en paraphrasant le sculpteur Robert Smithson lui aussi grand faiseur de spirales ; «A shifting set of coordinates, an arrangement of variables spilling into surds.»⁵ Les images et les mots se faufilent d'un personnage à un autre, passent de souffle en souffle, pour tisser une trame fabuleuse, dont les motifs principaux logiquement liés, sont le cercle et la spirale, figures à la fois du temps et de l'espace.

Les cercles chimériques de la divine et pourtant infernale comédie dans laquelle Jordan est entraîné durant sa quête courtoise, à la poursuite de Fortunata («I began first at the theatre and then went on to the opera and then with increasing dread in ever-decreasing circles of infamy», p. 30), les bassins circulaires des jardins à la française de Wimbledon, les nombreux escaliers infinis, décrits dans les divers contes placés en abyme, la fosse commune circulaire dans laquelle «the dog-woman» dépose ses morts durant la grande peste de 1665 déclinent la même circularité obsédante, hypnotique, qui est aussi, on l'a vu, celle de la structure du roman.

Figure archétypale du merveilleux, la figure du génie aux volutes mouvantes s'impose logiquement comme l'une des métaphores métatextuelles centrales. Il surgit, d'entrée de jeu, du brouillard prodigieux de l'incipit («The fog came from the river in thin spirals like

4 Graham Swift, *Waterland*, Londres, William Heinemann, 1983.

5 Cité dans Roland Tissot, «La fabrique de la spirale», *Revue Française d'Etudes Américaines*, n° 26, novembre 1985, p. 451.

Sexing the Cherry de Jeanette Winterson : des mondes suspendus

spirits in a churchyard and thickened with the force of a genie from a bottle», p. 9) ; «the dog-woman», figure démiurgique proprement chimérique, semble à son fils adoptif jaillie d'un flacon bleu-cobalt («I think she may have been found herself, long before she found me. I imagine her on the bank, in a bottle. The bottle is cobalt blue with a wax stopper over a piece of rag », p. 79). Autant qu'elles envahissent les pages du texte, ces volutes lient enfin en une surprenante parenté la géante tellurique et la figure féminine autour de laquelle tourne la galaxie du roman, Fortunata dont les étourdissantes pirouettes savent abstraire l'être de son enveloppe corporelle : «all features are blurred, until the human being most resembles a freed spirit from a darkened jar» (p. 72).

Dans *Sexing the Cherry*, une même force centrifuge libère donc les corps et la narration. Les strates temporelles conventionnelles se font spirales ; l'espace textuel est entraîné dans de constantes métamorphoses. Ne subsistent que «the coil of pure time, that is, the circle of the universe» (p. 90) – métaphore idéale qui impose à la représentation de l'espace des révolutions et involutions semblables à celles décelées dans le traitement du temps – ou «a feeling for the surface», tension, sensation phénoménologique d'un espace plan, d'un espace ruban sculptant l'espace-temps aux tours et détours de ses courbures.

Des mondes en expansion

Sexing the Cherry est donc un livre de voyage quoique de curieuse et imprévisible facture. Des mondes suspendus, aux horizons mouvants y sont construits moins dans un esprit de conquête que de création et d'exploration onirique. L'espace selon Winterson n'est pas à découvrir, pas plus, par conséquent, qu'il n'est à cartographier. Il est toujours à inventer, à métamorphoser. Les voyages de Jordan s'apparentent non à une odyssée mais à une télémachie, la distinction introduite par Jean-Pierre Naugrette (après Michel Serres) à propos des héritiers de La Pérouse – les d'Entrecasteaux et Dillon – étant ici d'une particulière pertinence :

Catherine Bernard

Par rapport à Ulysse le découvreur, Télémaque fait figure de chercheur, de détective des mers du Sud à la poursuite de traces, d'indices, de signes ou de «reliques» [...] laissés par le Père en chemin, d'île en île⁶.

Sexing the Cherry oppose deux modes d'appropriation du monde : celui des héros de Nicola Jordan, parmi lesquels Francis Drake, «The masterthief of the Unknown world» (p. 117) ou celui du père spirituel Tradescant, Ulysse botaniste, découvreur et créateur – dans un jardin anglais – de lointains et fabuleux paradis insulaires et celui du fils adoptif, faiseur de mirages, charmé par les accents de l'imagination et du rêve et plus soucieux d'explorer ses propres territoires intérieurs que de fixer la carte de mondes fraîchement découverts. Pour Tradescant, le monde et ses représentations sont conformes : «The journeys he makes can be tracked on any map and he knows what he's looking for» (p. 101). Tradescant est en cela l'héritier des explorateurs et cartographes de la Renaissance et du XVIIe pour lesquels (cf. le recueil d'articles *Arts et légendes d'espaces* portant sur les enjeux ontologiques et ethnologiques de la cartographie) «la manipulation de la carte est destinée à permettre une intervention sur l'espace référent⁷. «Donnant à voir, la carte donne à posséder. En elle se résume le symbole graphique d'un espace dont la maîtrise, d'emblée est assurée visuellement⁸. La carte est ici, Butor le souligne dans «Le voyage et l'écriture», «réserve de signes lisibles encore à investir, catalogue à l'échelle du monde, à énumérer, à conquérir, à avaler, à parcourir »⁹.

A l'inverse, pour qui est né du fleuve et a été baptisé Jordan, «a name not bound to anything» (p. 11) – «I should have named him after a stagnant pond», regrette la géante, «and then I could have kept kim, but I named him after a river and in the flood-tide he slipped away» p.

6 Jean-Pierre Naugrette, «A la recherche de La Pérouse: Dumont d'Urville et le voyage second », *Lectures aventureuses*, La Garenne-Colombes, Editions de l'Espace Européen, 1990, p. 19.

7 Christian Jacob et Frank Lestringant, «Les îles menues », *Arts et légendes d'espace*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1981, p. 17.

8 Frank Lestringant, «Fictions de l'espace brésilien à la renaissance : l'exemple de Canabara », *Ibid.*, p. 207.

9 Philippe Dubois, « 'Le voyage et le livre' au voyageur oblique », *Ibid.*, p. 151.

Sexing the Cherry de Jeanette Winterson : des mondes suspendus

11 –, seul l'imaginaire s'avère «commensurable to his capacity for wonder»¹⁰, «taillé à la mesure de ses désirs»¹¹. Jordan le sait, «maps are magic [...] Rough shapes of countries that may or may not exist, broken lines marking paths that are at best hazardous, at worst already gone» (p. 81), toute prétention à l'objectivité en la matière n'étant que «a subjective account of the lie of the land» (*ibid.*) et la réalité trahissant toujours la vérité, «maps, growing ever more real, are much less true » (*ibid.*).

A l'envers des cartes nommées, normatives et en dignes héritiers de Gulliver, les personnages de Winterson font l'expérience de la relativité générale des phénomènes, dans un espace qui nie toute échelle. « The dog-woman», la géante, envoie un éléphant dans les airs, mais la nuit la rend aussi aérienne qu'un songe. Son père se brisa les jambes en voulant la prendre sur ses genoux, mais sa mère «who was so light that she dared not go out in the wind, could swing [her] on her back and carry [her] for miles» (p. 25) ; au demeurant, la géante n'était-elle pas tout d'abord si minuscule qu'elle parvenait à dormir dans les souliers de son père ? Une échelle intime – également caractéristique du principe de Relativité¹² – qui peut faire «a millpond of the oceans » (p. 80), se substitue donc peu à peu aux échelles conventionnelles.

Dans cet espace disloqué et purement subjectif, l'immensité intime mérite seule d'être explorée et représentée, projetée sur la carte blanche du désir :

Fold up the maps and put away the globe. If someone else had charted it, let them. Start another drawing with whales at the bottom and cormorants at the top, and in between identify, if you can, the places you have not found yet on those other maps, the connections obvious only to you (p. 81).

10 J'emprunte bien sûr l'expression aux dernières lignes de *The Great Gatsby*.

11 Pierre Mabille, *Le Miroir du merveilleux*, Paris, Editions de Minuit, 1940, p. 20.

12 Stephen Hawking explique ainsi : «En Relativité, il n'y a pas de temps absolu unique, chaque individu à sa propre mesure personnelle du temps qui dépend du lieu où il est et de la manière dont il se déplace », *Une brève histoire du temps*, Paris, Flammarion, 1989, coll. Champs, p. 54.

Catherine Bernard

Ainsi Jordan pourrait-il affirmer avec Christophe Colomb dont le *Book of Prophecies* est cité dans les dernières pages du texte : «neither reason, nor mathematics nor maps were of any use to me» (p. 117). Les cartes ne s'approprient plus le monde ; les récits de Jordan font, au demeurant, peu de place au monde en tant que réalité tangible et repérable. Aux voyages normés et lisibles, qui apprivoisent l'univers, ils substituent des voyages virtuels et filigranés, lovés au creux de ses rêves, entre les lignes de ses vies imaginaires, aux incidences géométriques et mentales imprévisibles :

Every journey conceals another journey within its lines : the path not taken and the forgotten angle. These are journeys I wish to record. Not the ones I made, but the ones I might have made, or perhaps did make in some other place or time. I could tell you the truth as you will find it in diaries and maps and log-books. I could faithfully describe all that I saw and heard and give you a travel book. You could follow it then, tracing those travels with your finger, putting red flags where I went (pp. 9-10).

Des voyages du narrateur, son expédition dans l'île de la Barbade par exemple, il n'est au demeurant qu'à peine question, leur concrétude et leur rationalité stériles les condamnant au silence.

Le texte déploie, à l'inverse, d'imprévus «journeys of the mind» (p. 102), «down our time tunnels and deep into the realms of inner space» (p. 120). A l'origine de ces vagabondages, la vision éphémère et improbable d'un monde primitif presque impensable surgit, lui aussi comme un génie, du bocal contenant la banane fabuleuse précédemment évoquée :

I saw it held high above a man's head. It was yellow and speckled brown, and as I looked at it I saw the tree and the beach and the white waves below birds with wide wings (p. 100, c'est moi qui souligne).

Les univers imaginaires créés par Jordan sont à l'image de cette vision fondatrice, inconnus et pourtant familiers, étranges et néanmoins reconnaissables (comme en témoigne l'emploi du déictique dans la citation précédente). Ils apparaissent filigranés, «squashed between the facts » (p. 10), écrits à l'encre sympathique, «written

Sexing the Cherry de Jeanette Winterson : des mondes suspendus

invisibly», au revers du visible, «every mapped-out journey contains another journey hidden in its lines» (23). Loin de se conformer à une quelconque carte, les récits du narrateur s'abandonnent à un nomadisme diégétique propre à la logique du merveilleux, «but does it matter if the place cannot be mapped as long as [one] can still describe it?» (p. 15). Les contes et les récits se fondent les uns dans les autres, bifurquent, s'infléchissent, procèdent latéralement, se laissant guider par la seule dynamique de l'invention et de l'association. Le texte est un terrain sujet à d'imprévisibles glissements qui sont à la structure diégétique ce que les éboulements temporels sont à la structure narrative : l'espace intersticiel d'une interrogation sur les structures spatio-temporelles de l'existence.

La narration de *Sexing the Cherry* est, comme les espaces imaginés par le narrateur, rebelle à toute cartographie, en perpétuelle métamorphose, un défi à la raison et à notre «compétence fabuleuse»¹³, voire à toute tentative de projection visuelle. Fortunata s'échappe par une fenêtre «on a thin rope which she cut and re-knotted a number of times during the descent» (p. 21), Jordan est l'hôte d'une maison dans laquelle le mobilier est suspendu par des cordages, une demeure «celebrating ceilings but denying floors» (*Ibid.*). Il s'échappe lui-aussi, entraîné dans les airs, suspendu au bec d'oiseaux qui lui disputent un rouget (on y verra un écho de la fin du deuxième voyage de Gulliver), puis s'éveille dans une pièce sans porte, prisonnier d'une «damsel in distress» qui lui propose deux rats pour toute nourriture avant elle aussi de se métamorphoser : «She laughed, and walked towards me, the rats in each hand. Her eyes were clouding over, her eyes were disappearing. I could smell her breath like cheese in muslin» (p. 37). Ainsi procède ce texte transformiste à la géographie onirique, qui fait du dé-paiement son unique principe et se rêve à mesure qu'il rêve son propre espace, la

13 J'emprunte le terme à Paisley Livingstone qui qualifiait ainsi dans une communication (Colloque Epistémocritique et cognition, 19, 20, 21 mars 1992, Centre Culturel canadien, organisé par l'Université de Paris VIII) la compétence du lecteur mise en place, mais aussi prérequis par la lecture de tout texte de fiction.

Catherine Bernard

logique interne du récit constituant sa seule motivation, « each piece fitting into the other one without strain » (p. 97).

Sexing the Cherry est un monde en expansion dont les images changeantes s'avèrent, pourrait-on suggérer avec Caillois, « infinies », puisqu'elles « recherchent l'incohérence et refuse de parti-pris toute signification »¹⁴ référentielle. Les « flights of fancy » (p. 15) qui déboussolent la diégèse, sèment le narrateur lui-même : « There is no end to even the simplest journey of the mind » (p. 102), confesse-t-il, « I begin, and straight away a hundred alternative routes present themselves » (*Ibid.*). Winterson est à ce titre, comme Fortunata, une funambule, suspendue au dessus du vide, « aimanté(e) par l'indéchiffré »¹⁵. A l'instar de la ville « freed from the laws of gravity [...] never in one place for long » (p. 97) du chapitre 29, le texte de Winterson convertit la gravité référentielle en gravitation, les récits se décentrant toujours, s'éloignant d'un centre que leur logique onirique dénonce d'entrée comme étant mortifère car immobile. Winterson aime le mouvement qui déplace les lignes et fait du déséquilibre, de l'incertitude un principe heuristique.

Une écriture spiralee

C'est dans le phrasé, dans le trajet de la phrase, dans cette « transhumance du verbe »¹⁶ prônée par Char que se lit et se délie le destin de la fiction selon Winterson, que se démembre le cadastre littéraire conventionnel. La représentation de l'espace et des choses, plus encore, leur perception même, est ébranlée par un dérèglement de tous les sens, dont la rage synesthésique du texte n'est pas la moindre cause, qui fait par exemple de la lumière de l'aube une radieuse cacophonie (cf. p. 16) et du souvenir une impression gustative (cf. p. 116). Mais ce désordre n'est-il pas révélateur

14 Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965 ; reprise dans *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, p. 185.

15 *Ibid.*, p. 71.

16 René Char, « Argument », *L'Avant-monde*, in *Fureur et Mystère*, Pléiade, p. 129.

Sexing the Cherry de Jeanette Winterson : des mondes suspendus

puisque, «language always betrays us, tells the truth when we want to lie, and dissolves into formlessness when we would most like to be precise (p. 90)? Suspendue, spiralée, la phrase l'est aussi, qui nie souvent toute vectorisation, devient hélicoïdale et se tient à la frontière troublante de l'absurde : «In the city of words that I told you about the smell of wild strawberries was the smell characteristic of the house that I have not yet told you about» (p. 20). Ainsi la syntaxe se désarrime-t-elle, devient-elle flottante au gré des tours et détours d'une écriture serpentine, sinueuse. La fréquente postposition du groupe adjectif, le fléchage ambigu des déictiques – dont les deux courtes premières phrases du roman, trop transparentes pour n'être pas trompeuses, nous offrent un exemple indiciel : «My NAME IS Jordan. This is the first thing I saw» – concourent à désancrer, à affoler une écriture emportée dans la même dérive que celle des îles-nuages du texte. Dans cette «city of words» (p. 20), les mots sont comme l'onde, «not bound to anything, just as the waters aren't bound to anything» (p. 11). Sur la carte blanchie de la fantaisie et du merveilleux ne règnent dès lors que la clarté de l'immotivé, que la transparence d'un langage si peu soucieux de référentialité, qu'il sait à nouveau faire corps avec son objet. Il en serait ainsi de Winterson comme des Hopi : «it [is] impossible to learn [her] language without learning [her] world » (p. 135), une cohérence interne prévalant dans cette parole singulière qui recrée le monde.

Une stabilité de nature poétique est ainsi recrée à la pointe de la fiction, dans le fragile déséquilibre provoqué par le feuilletage narratif, comme par le mouvement panique de la phrase qui désoriente la signification. Dans ce «monde de vacance, soumis au plaisir»¹⁷, il n'est donc plus de carte, ni même d'espace cohérent, si ce n'est celui, irrévocablement autre, dépaycé, suspendu qui ne saurait plus longtemps se défricher mais nous apprend à dé-lire ou délier le monde.

Catherine Bernard
Université d'Orléans

17 Pierre Mabile, *Le miroir du merveilleux*, p. 34.