

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

La carte brute d'Angela Carter

*Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des territoires à venir.*¹

"Where did you find most of your material?"

*"In the lumber room of the Western European imagination."*²

Salman Rushdie voit en Angela Carter la "Faerie Queene" de la fiction contemporaine, sorcière bienveillante tissant avec humour ses sortilèges dans les territoires enchantés et burlesques du réalisme magique. L'art insolite de Carter témoigne d'une fascination pour le spectacle, les contes pour enfants, la pornographie, la frontière ténue entre fantasme et réalité. L'effet d'étrangeté est d'autant plus puissant qu'il s'appuie sur des éléments familiers. Et les deux sèmes, l'un enfantin et onirique, l'autre carcéral et pervers, qui structurent cet univers, évoquent peut-être, plus que la subtilité post-moderniste, la fraîcheur inquiétante de l'art brut, l'art des naïfs et des fous, cet art contestataire qui, selon Michel Thévoz³, veut réinventer un langage

1 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris: Ed. de Minuit, 1980, p. 11.

2 Angela Carter in Olga Kenyon, *The Writer's Imagination*, Bradford: University of Bradford Print Unit, 1992, p. 29.

3 Michel Thévoz, *L'art brut*, Genève: Skira, 1975.

figuratif au-delà de tout système institué. C'est cette piste que nous allons explorer à travers *The Magic Toyshop* et *The Passion of New Eve*, deux romans précédant le célèbre *Nights at the Circus*, afin de cerner les mutations topologiques, de voir comment l'écriture construit pour décoloniser, et peu à peu, déterritorialiser, tracer une carte de plus en plus vertigineuse, rhizomatique, glissant vers les marges de la folie.

I - Les strates intertextuelles

D'emblée le parcours est fléché: les allusions intertextuelles, fichées comme des pointes glacées, suggèrent en filigrane de grands continents d'écriture, moins pour tracer un palimpseste que tisser un carnaval de citations, déplacer constamment les bornes textuelles, remettre en jeu les strates culturelles. Ainsi dans *The Magic Toyshop* le récit est doublement codé, posant comme latitude le conte et les chambres closes de *Barbe Bleue*, et comme longitude l'univers victorien, les cryptes suintantes du roman noir, les demeures dickensiennes ou les fillettes de Carroll. Les mythes, Leda ou Icare, clôturent ce référent en trompe l'œil.

La carte intertextuelle devient plus complexe et plus délirante dans *The Passion of New Eve*. Outre les allusions bibliques, les repères tracent un axe de Sade à *Playboy*, un autre du picaresque au récit initiatique à la Kerouac, tandis qu'un troisième, où l'on pourrait retrouver aussi bien *Orlando* que la *Sarrazine* de Balzac, frôle la science-fiction pour explorer la métamorphose sexuelle. Carter jongle ici avec les références, comme dans le fameux épisode de Beulah, qui parodie à la fois Bunyan, Blake, les grands mythes de la Terre-Mère, les pamphlets féministes, et, pourquoi pas, James Bond. Il ne s'agit plus de décrypter mais de dérapier sur un espace sur-codé, dans la dérive de ces paramètres différentiels, variables multiples remaniant la cartographie textuelle en heccété, en espace lisse⁴. L'allusion ne

4 Ou, en d'autres termes: "Ces emprunts disparates jouent dans l'édifice le même rôle que les "restes diurnes" dans le scénario onirique. La surenchère encyclopédique équivaut paradoxalement à la négation du principe de filiation

pose pas la limite du texte, c'est le point de départ de la diversion "post-coloniale" de l'écriture féminine: "It is extremely important for women to write fiction *as women*. It is part of the slow process of decolonialising our basic language and habits of thought"⁵.

II - Cartographies dysphoriques

La décolonisation de la langue impose une carte alternative, une lente (dé)construction de l'espace. L'univers de *The Magic Toyshop*, irréel et arbitraire, semble le caprice déroutant d'un rêveur. Deux points aveugles régissent anamorphose et métamorphose. Au départ, Mélanie joue avec les cartes blanches, son corps vierge ("O, my America, my new found land"⁶), le jardin intact⁷, le portrait de la mère en majesté, la photographie de mariage. Or il y a sur cette photographie un défaut, le regard littéralement absent de l'oncle Philip. L'envers de ce *punctum*, c'est le parc triste et brumeux où git la statue brisée de la reine Victoria, captant dans une flaque d'eau, de son œil marmoréen, son propre reflet narcissique et déchu. Le Roi et la Reine, les deux pièces maîtresses à l'œil vide, gardent l'espace textuel comme un échiquier étrange et inquiétant, où Melanie va errer, petit pion impondérable, qui a, comme Peter Pan, perdu jusqu'à son ombre.

L'échiquier se compose de cases ludiques devenues dystopiques, le jardin, la boutique de jouets, le parc de l'exposition universelle. A chaque fois, un parcours onirique s'inverse en cauchemar. Dans la nuit liquide, Melanie se métamorphose en arborant le sortilège blanc de la robe nuptiale, mais elle ne peut regagner la maison-mère sans déchirer et tacher de sang le vêtement v(i)olé. La chambre devient un espace identique et pervers, où la

culturelle, qu'elle défait par excès, pour ainsi dire." M. Thévoz, *L'art brut*, p.34.

5 Angela Carter in Olga Kenyon, *The Writer's Imagination*, p. 25.

6 Angela Carter, *The Magic Toyshop*, London: Virago Press, 1981, p.1.

7 "Under the moon, the country spread out[...], terra incognita, untrodden by the foot of man, untouched by his hand. Virgin." *Ibid*, p. 16.

jeune fille pressent obscurément que la mère est morte. Lorsque, le visage maculé, fardé comme un masque tragique et grotesque, elle brise la glace pour s'effacer, opérer un retour en arrière cathartique, elle semble traverser discrètement le miroir, puisqu'elle va se retrouver, le dos au tain, dans un univers hanté de projections monstrueuses, hallucinatoires et difformes, mais où elle ne voit plus son reflet.

Dans la maison de l'oncle, il n'y a plus ni miroir ni eau claire. Les réservoirs sont *déplacés*, soudés aux façades comme des escargots surréalistes. La salle de bain, espace narcissique du corps propre, ne prend plus pour point focal ni la baignoire, crachant une eau croupissante et verdâtre, ni le chauffe-eau, éructant comme un dragon, mais le siège des toilettes, et son "miroir d'encre" souillé, les journaux déchirés. Le dentier vampirique de l'oncle Philip règne sur la pièce tel le sourire désincarné du chat du Cheshire. Comme Tweedledum en menaçait Alice, Melanie dans l'espace occulté, opacifié, s'éteint comme une bougie⁸, devient un fantasma sur l'Autre Scène de son Oncle:

*"If that king were to wake", added Tweedledum, 'you'd go out – bang!
– just like a candle'"⁹.*

Le "roi" Philip s'érige en maître des images, en thaumaturge, dérochant par coupure, par démembrement, non point le reflet, mais bien ce qui se trouverait sur la cloison étanche des miroirs de Cocteau¹⁰, l'anamorphose mortifère. La caricature simiesque de sa propre famille amorce une inversion actantielle, dans un système de boîtes gigognes – la boule de cristal anamorphique, les boîtes à jouets, la demeure-maison de poupée, le théâtre en sous-sol. Dans cet antre de la déshumanisation, la tante Margaret ressemble à un automate, Finn se brise comme un jouet, et Melanie-Galatée se sent prise dans un

8 "snuffed out" est une métaphore récurrente (cf. *The Magic Toyshop*, p. 17, p. 166).

9 Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*, Oxford: Oxford University Press, 1971, p. 168.

10 "The mirror comes from Cocteau" A. Carter, in Kenyon, *The Writer's Imagination*, p. 30.

La carte brute d'Angela Carter

devenir-poupée inexorable. Le glissement animé/inanimé, humain/pantin, laisse sourdre comme dans *L'homme de sable* de Hoffmann une inquiétante étrangeté exacerbée, tandis que de vrais oiseaux, munis d'un mécanisme, rythment la stase hypnotique. L'orbite creuse, caverneuse où s'envoûte en abyme le regard, c'est le petit théâtre de l'oncle Philip, où se confondent marionnettes grandeur nature et humains, dans une scénographie sexuelle qu'applaudissent frénétiquement les autres étants-prisonniers.

Dans un Londres peau-de-chagrin, le parc vient confirmer, et non rompre, la marginalisation kafkaïenne de ce *puppengroteske* inspiré de l'expressionnisme allemand. Melanie ne marche que sur des cases blanches, pour échapper à la dissolution glauque, retrouver son miroir avant qu'il ne se brise. Mais la rétine reste morte: "This is the graveyard of a pleasure-ground," said Finn. "That is why there is such pervasive despair"¹¹.

The Passion of New Eve reprend cette inversion d'une topique privilégiée; cette fois, ce n'est plus le parc de la glorieuse exposition universelle victorienne, mais la grande utopie de l'espace américain qui se trouve parodiée et déconstruite. On ne peut s'empêcher de songer à la carte de Jasper Johns, dégoulinant de pigments, gommant sous le rouge New York, brouillant la Californie en une masse informe. De même Angela Carter n'explore le nouveau monde que pour en tracer une carte déviante et dissolue.

La "passion" d'Eve/lyn assemble par collage des étapes picaresques, des multiplicités connectées les unes aux autres par des réseaux souterrains, des "plateaux" de déterritorialisation, et non des "territoires". Dès le début, à la racine de tous ces plateaux, transparait le labyrinthe gothique, et ses outrances angoissées. Leilah, la prostituée noire, déroule le fil d'Ariane de New-York, Babylone alchimique et infernale, rongée de rats et de peste, au bord de l'implosion raciale. La carte tactile du désert succède à cette citadelle de l'Apocalypse, dévoilant par antithèse la pureté morbide de strates pétrifiées, "an insane landscape of pale rock, honeycombed peak

11 A. Carter, *The Magic Toyshop*, p. 101.

Catherine Lanone

upon peak in unstable, erratic structures, calcified assemblages of whiteness and silence”¹². Mais le désert, l'espace de la “ménopause de la terre”, se creuse aussitôt de points névralgiques, et Beulah s'ouvre comme un ventre artificiel aux boyaux lisses et rosés. La structure de ce laboratoire de l'inversion, à la fois mystique, futuriste et grotesque, ressemble là encore à une enceinte mentale qui serait née des pulsions de Mother, la montagne de chair, un lieu imaginaire affecté de réalité. La descente aux enfers y devient voyage intérieur:

*Down, down, down an inscrutable series of circular, intertwining, always descending corridors that exerted the compulsive fascination of the mandala, as though, in some way, I myself had made the maze I now threaded [...]*¹³

Fuyant ce parcours à la Demogorgon, Eve regagne le désert, et, après un séjour forcé dans le harem sadien de Zero, découvre le mausolée magique de Tristessa. Et le plus beau labyrinthe, c'est ce temple du cinéma, pure ligne mouvante, pure cellule rythmique. Ici, selon le mot de Deleuze, “le secret s'élève du contenu fini à la forme infinie du secret”¹⁴. Le mot de l'énigme, le travesti démasqué, importent moins que la forme du secret sculptée à même l'espace, ce palais de cristal enchanté, où les larmes de verre matérialisent le deuil et l'exil intangibles, ce “secret par transparence, impénétrable comme l'eau”¹⁵. Eve visite l'édifice du devenir-femme hollywoodien comme on explore une ligne de fuite. Puis, parce que le secret est divulgué, Tristessa transforme le palais profané en manège grotesque, à la vitesse infinie, et les concrétions fragiles et précieuses volent en éclat.

La cartographie du désert, et de la Californie en sécession, refont de l'espace un décor de guérillas, ce qui n'est pas si loin d'un espace lisse, puisque, selon Deleuze et Guattari, toute machine de guerre indisciplinée crée un potentiel nomadique. Le roman épouse

12 Angela Carter, *The Passion of New Eve*, London: Virago Press, 1982, p. 42.

13 *Ibid*, p. 57.

14 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 353.

15 *Ibid*, p. 356.

La carte brute d'Angela Carter

une autre ligne de fuite en imposant à Eve un parcours à rebours dans les entrailles de la terre, une quête herméneutique reprenant tous les symboles et les signes antérieurs. Ce trajet dans un chronotope où l'évolution tout entière se donne à lire, place la fin du roman sous le signe de la turbulence, de la relativité cosmique. A travers la caverne, la genèse répond à l'apocalypse, dans l'emballage métonymique du sème /Mère/, sorte de vecteur de déterritorialisation liant dans un mouvement perpétuel le ventre de la grotte, la mer, le retour ambivalent de Mother, et Eve enceinte qui semble s'enfanter elle-même.

De lieu en lieu, le texte joue et brouille les cartes: Eve consulte sans cesse des relevés topologiques qui ne servent à rien, pas plus que cette Cène monstrueuse tatouée sur la poitrine d'un enfant et qui se déforme à mesure qu'il grandit. Le seul modèle, la reproduction de l'hermaphrodite, reste alchimique. Quant au cinéma et ses jeux de miroir, c'est la toile de fond véritable du roman, avec ses vraies-fausses cartes, ses allusions à *Madame Bovary* ou *Wuthering Heights*, mais interprétés par Tyrone Power et Tristessa. L'écran rayé de pluie phosphorescente, le film usé érotisent la douleur féminine, et constituent la cartographie d'un fantasme masculin que le texte, fasciné par son miroitement, cherche à saboter.

III - Une carte féministe?

Faut-il voir, dans ce jeu de cartes et de strates, cette inversion dysphorique de lieux communs, les rouages d'une pure déconstruction féministe? Certes, *The Magic Toyshop* et *The Passion of New Eve* retracent l'apprentissage de la féminité à travers une soumission mimétique à un "modèle" obsessionnel, faisant de la dépossession la destinée féminine¹⁶. Carter décline le paradigme de la femme-objet, poupée archétypale dans *Lady Purple* et dans *Toyshop*, puis variante mutante de l'homme transformé en son propre fantasme érotique par un Frankenstein féminin. Dans tous les cas, le

16 "I know everything because, you see, I can read tears. They map our destiny when they flow down the face." A. Carter, *The Passion of New Eve*, p. 143.

Catherine Lanone

miroir est le premier pivot d'une identité (dé)construite, sectionnant la femme pour la sexuer:

*The cracked mirror jaggedly reciprocated her bisected reflection and that of my watching self [...] So, together, we entered the same reverie, the self-created, self-perpetuating, solipsistic world of the woman watching herself being watched in a mirror that seemed to have split apart under the strain of supporting her world.*¹⁷

Ici, Carter fait de Leilah un collage érotique, assemblant la bouche, les seins, les jambes, à la manière de ces tableaux féministes des années 60. La rhétorique de la représentation, érotique ou sublime, exhibe la femme et étrangle sa parole. Le modèle est toujours pervers. Ainsi, ces vierges un peu lascives de Cranach, que Melanie imite, sont souvent parées de lourds colliers, auxquels répondra ce "choker" qui connote à la fois l'esclavage et le mutisme. La "psycho-chirurgie" fait défiler devant Eve de multiples Vierges à l'enfant; l'envers du tableau, ce sera bien sûr le harem, où les cochons sont rois mais les femmes édentées, muettes et abjectes. La robe de mariée s'inscrit dans cette économie sémiotique ambivalente de la sublimation nécrophile; le "viol" de Leda-Melanie peut être lu comme une palinodie du début du roman, tandis que Tristessa, sorte de Miss Havisham au bois dormant, arbore sa robe dans l'éblouissement grotesque du travestissement. En fait, seul Tristessa pouvait, comme un acteur de Kabuki, incarner si parfaitement au cinéma l'essence même de la féminité, devenir la tache aveugle d'un vieux fantasme masculin, en projetant à l'infini la carence de la femme vue par Freud, dévalorisée, dénarcissisée, châtrée, dans la séduction fellinienne¹⁸ mélancolique du manque, telle que la décrit Michèle Montrelay:

Dans cet amoncellement de choses folles, ces plumes, ces chapeaux, ces constructions étranges, baroques, qui se dressent comme autant d'insignes silencieux, une dimension de la féminité se précise, que Lacan, reprenant le

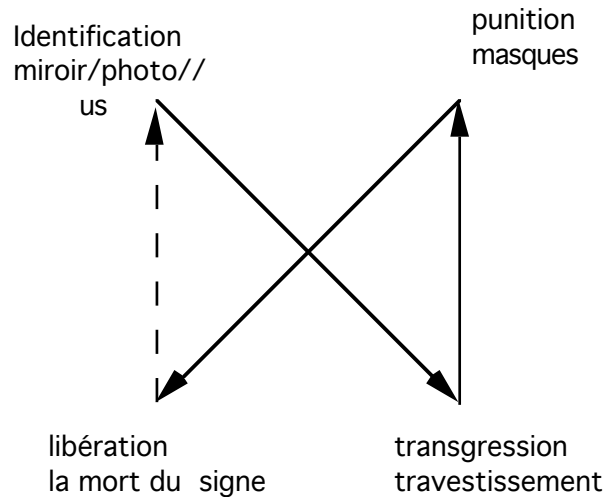
17 *Ibid*, p. 30.

18 "In fact there are echoes of Fellini in the way I change styles." A. Carter, in Kenyon, *The Writer's Imagination*, p. 31.

La carte brute d'Angela Carter

terme de Joan Rivière, désigne comme mascarade. Mais il faut bien dire qu'une telle mascarade a pour fin de ne rien dire. Absolument rien. Et, pour produire ce rien, c'est de son propre corps que la femme se travestit.¹⁹

Mais si le texte dénonce ce travestissement, cette sexuation négative, en continent noir de rêves et de fantasmes masculins, pour retracer ce que Luce Irigaray appelle le "forclos de la spécula(risa)tion"²⁰, Angela Carter me semble déjà ici prendre ses distances avec le féminisme pur et dur, et se situer en marge d'un mouvement sur lequel elle ironise. Elle ne prône guère la fusion voluptueuse entre femmes, et surtout pas avec la mère, qu'il faut tuer autant que le père. Dans *The Magic Toyshop*, l'identification en miroir est une transgression châtiée par les masques du Nom-du-Père, qu'il faut brûler à leur tour pour assurer l'identité du couple :



De même, *The Passion of New Eve* parodie le mythe survalorisant de la déesse mère, entre Jocaste et Cybèle. "Mother", "her own mythological

19 Michèle Montrelay, *L'ombre et le nom*, Paris: Ed. de Minuit, 1977, p. 71.

20 Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Paris: Ed. de Minuit, p. 176.

Catherine Lanone

artefact”²¹, Minotaure de carnaval terré dans son antre festonné de seins, le corps greffé à outrance des emblèmes de la fertilité, surdétermine l'espace en paradigme d'aliénation liturgique. Beulah n'est qu'une “utopie dégénérée”, une “idéologie réalisée sous la forme d'un mythe”, selon le mot de Louis Marin²², placée sous le signe hystérique d'une colonne phallique tronquée. La véritable carte proposée par Angela Carter se joue au-delà du fétichisme féministe et de la psychanalyse freudienne: c'est déjà le territoire de l'anti-CEdipe, dans la jouissance de la pluralité.

IV - Vers la déterritorialisation

Carter oppose, à la binarité féministe, une combinaison multiple jubilatoire. Le texte mêle les citations et les genres, le comique et le tragique, le grotesque et la quête initiatique, et va jusqu'à dissoudre la barre sémantique signifiant/signifié: l'original et le reflet, la synecdoque et le tout, le symbole et la personne se confondent, par glissement performatif de la métaphore, télégramme/mort, robe/Mère, cygne/phallus. Le télégramme n'est pas ouvert, la robe déchirée tue la mère, le cygne vectorise un viol bien réel, mais la découpe du signe provoque l'indétrônisation de Philip. Le parcours final d'Eve dénoue signifiant et signifié en les amalgamant jusqu'à l'absurde. Mother devient à la fois une vieille sorcière alcoolique à la Beckett, guettant l'Apocalypse en marmonnant, une grotte visqueuse, un archétype jungien hantant la mémoire d'Eve/lyn, et un pur concept: “I know now that Mother is a figure of speech and has retired to a cave beyond consciousness”²³. Comment lire la concrétion trope/spéléologie viscérale/personnage déchu? Dans l'univers parodique de Carter, la langue devient pluridimensionnelle, cristallisant à la fois signifiant et signifié, elle “fait bulbe”. La carte a des entrées multiples, elle déstabilise les solutions, les impasses et les structures. Au-delà des coupures, les points du rhizome textuel se connectent les uns aux

21 A. Carter, *The Passion of New Eve*, p.60.

22 Louis Marin, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris: Ed. de Minuit, 1973, p. 297.

23 A. Carter, *The Passion of New Eve*, p. 184.

La carte brute d'Angela Carter

autres, à travers les lignes de fuite souterraines. D'où des personnages polymorphes: le lecteur comprend que Leilah, puis Sophia et Lilith, ne seraient qu'une seule et même personne. Il ne s'agit pas ici de vraisemblance, mais de pliage, soudant par boutures les racines les unes aux autres, par greffes textuelles fantaisistes et fantasmatiques.

Le désir imprime son intensité à la carte multiple. La première vibration échappant au dogme œdipien, c'est l'inceste Margaret-Francis, mais cette alliance déviante a pour contrepoint le désir latent de l'Oncle Philip pour sa propre sœur morte²⁴. Au modèle incestueux se substitue l'intimité de Melanie et de Finn, qui ont tous deux connu l'épreuve de la nuit²⁵. Dans la ligne de fuite du regard oblique, océanique de Finn²⁶, Melanie retrouve le visage qu'elle avait perdu, et le regard devient une heccéité, un mode d'individuation, et non une impulsion déviante phallogocentrique:

*They looked at each other. Was he trying to mesmerize her? As in the pleasure gardens, she saw herself in the black pupil of his squint. "My face in thine eye, thine in mine appears. And true plain hearts do in the faces rest".*²⁷

La citation de Donne traduit en termes métaphysiques cette intensité moléculaire, qui situe l'identité dans le mouvement, l'échange, le devenir visuel, la ligne de fuite coulant de l'un à l'autre.

C'est dans *The Passion of New Eve* que le couple tout entier devient pure heccéité. Eve et Tristessa ne sont plus ni homme ni

24 Philip hait le père des enfants mais non leur mère, dont il conserve la photographie de mariage dans sa chambre à coucher. Il efface Margaret, et le cygne profane moins Melanie qu'une *effigie* de sa mère, que l'oncle aurait voulu pré-pubère.

25 Il me semble que Melanie s'identifiant à la mère à travers la robe de mariée cherche aussi, d'une certaine façon, à percer le mystère de la scène primitive; tout comme l'œil de Finn est mutilé par une guêpe qu'il surprend en train de copuler avec la rose qu'il vient de cueillir. Dans les deux cas, une inversion scopique châtie la vision interdite.

26 "He splashed her with the grey-green ocean of his eyes." A. Carter, *The Magic Toyshop*, p. 104.

27 *Ibid*, p. 193.

Catherine Lanone

femme, mais les deux à la fois, une combinaison de présences réversibles :

*So he made us man and wife although it was a double wedding – both were the bride, both the groom in this ceremony.*²⁸

La perception kaléidoscopique compose à l'infini des fragments d'être²⁹. Qui perçoit, qui sent, de ce papillon double, dans le flux et le reflux d'une réalité au-delà des signes? L'être n'est plus sexué, écartelé, démembré; le corps se tisse et se détisse, dans la vibration des sensations enchevêtrées, de la plénitude réinventée. Les caresses réversibles nouent une trame de symboles et de hiéroglyphes, tandis que les corps déterritorialisés par l'étreinte inventent un autre corps chimérique et pluriel. L'union amoureuse se ramifie dans le désert, échappe à l'espace-temps, à la géographie clivée:

*[...] every modulation of the selves we now projected upon each other's flesh, selves – aspects of being, ideas– that seemed, during our embraces, to be the very essence of our selves; the concentrated essence of being, as if, out of these fathomless kisses and our interpenetrating, undifferentiated sex, we had made the great Platonic hermaphrodite together[...]*³⁰

La mutation hybride du s/he poursuit l'exploration des espaces troubles, du devenir-animal, devenir-loup, que Carter amorçait dans les nouvelles. Tristessa de St Ange et Eve/lyn accèdent à l'extase de l'"unité" rhizomatique³¹. L'enfant qu'attend Eve ne sera pas ce "Messiah of the Antithesis" rêvé par Mother, mais bien le messie de la synthèse, l'hermaphrodite.

28 A. Carter, *The Passion of New Eve*, p. 135.

29 "but the glass woman I saw beneath me smashed under my passion and the splinters scattered and recomposed themselves into a man who overwhelmed me." *Ibid*, p. 149.

30 *Ibid*, p. 148.

31 "Les avorteurs de l'unité sont bien ici des faiseurs d'anges, *doctores angelici*, puisqu'ils affirment une unité proprement angélique et supérieure." G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, p. 12.

La carte brute d'Angela Carter

Cependant l'entropie vient ronger ce rêve chimérique et pluriel. Les deux romans s'achèvent littéralement sur une ligne de fuite, celle de *The Magic Toyshop* d'abord, le regard de Finn et Melanie tandis que la demeure se consume. Mais la dernière ligne à l'accent keatsien réinscrit le texte dans un jeu de piste, comme si la trace suggérait un doute latent, lacanien, sur la puissance magique de l'œil: "quand, dans l'amour, je demande un regard, ce qu'il y a de forcément insatisfaisant et de toujours manqué c'est que *jamais tu ne me regardes là où je te vois*"³². Eve s'enfuit vers la mer, mais sa barque payée d'une obole vogue peut-être plus vers la Mort que l'utopie. Dans les deux cas, le rhizome se brise sur l'acte de foi demandé au lecteur.

V - Conclusion: la carte brute

Selon Deleuze et Guattari, le voyage en espace lisse est difficile, aventureux. Et je voudrais pour conclure mentionner une œuvre marginale, expérimentale de Carter, où, si l'écriture n'atteint pas la richesse du roman, elle me paraît du moins fonctionner sur un mode purement rhizomatique.

Come Unto these Yellow Sands est une pièce radiophonique qui "fait rhizome" par essence: elle trace les rets d'un espace multiple, connecte des dimensions contradictoires, l'ouïe et la vue: elle "montrera" à l'auditeur une succession de tableaux, qui sont reproduits dans la version publiée. La carte sonore conquiert l'espace visuel et tactile absent, la marge devient lisse et la voix alchimique :

*For me, writing for the radio involves a kind of three-dimensional story-telling [...] Radio may not offer visual images but its resources blur this linearity [...] radio always leaves that magic and enigmatic margin, that space of the invisible, which must be filled by the imagination of the listener.*³³

32 J. Lacan, *Le Séminaire*, Livre IX, Paris: Seuil, 1973, pp. 94-95.

33 Angela Carter, *Come Unto these Yellow Sands*, Newcastle: Bloodaxe Books, 1978, préface.

Les limites linéaires traditionnelles de l'intrigue s'effacent, comme "brouillées"; et le bloc sonore devient *intermezzo*, traversé par les lignes de fuite d'une intertextualité littéraire et picturale: entre les tableaux de Dadd et *A Midsummer Night's Dream*, entre la pièce et les tableaux de Dadd, entre la pièce et *A Midsummer Night's Dream*. Il ne s'agit pas ici d'un palimpseste, puisqu'il n'y a pas réécriture mais parcours, dérapage oblique jalonné par les tableaux, blocs visuels déterritorialisés, corps sans organes, anti-mémoire.

Dans ce bloc sonore, mobile et mutant, Carter cisèle sa vision de la vie de Dadd. Mais cette "histoire" ne peut être narrée que par bifurcations successives: elle diverge, perpétuellement, au gré d'une accumulation d'intermèdes, selon une architecture polyphonique étrange et ludique. Médecins, amis, parents, mais aussi Puck, Oberon et Titania, Dadd lui-même, donnent une sorte de conférence à un public débridé d'elfs et de fantômes œdipiens.

La carte, comique et tragique à la fois, devient lisse, les composantes dimensionnelles, et non plus directionnelles, parce que le parcours de Dadd fascine Carter: il n'est plus question de condition féminine, mais d'une déterritorialité en marge, monstrueuse: "I'm partially rewriting history by looking at the world from the point of view of people marginalised as freaks, as outsiders"³⁴. Au premier abord, la marge est ici purement œdipienne, Dadd le parricide ayant peint la majeure partie de son œuvre dans un asile d'aliénés, de façon "posthume". Mais ce qui fascine Carter, c'est surtout le parcours hallucinatoire catalysé par la lecture du Livre des Morts dans le désert, puis la création "brute", métamorphosée par la claustration. Le crime est presque gommé, moins œdipien qu'emblématique: "le plus petit intervalle est toujours diabolique: le maître des métamorphoses s'oppose au roi hiératique invariant"³⁵. Il ne s'agit pas de tuer le père, mais de déraper au sein de la grande machine victorienne, de réintroduire des variantes, des variables à échelle multiple. Chaque tableau devient alors le seuil d'un devenir-inhumain, un devenir-fou, ce devenir-loup de Deleuze, ouvrant la toile à la multiplicité

34 A. Carter, in Kenyon, *The Writer's Imagination*, p. 32.

35 G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, p. 138.

La carte brute d'Angela Carter

moléculaire des particules de l'inconscient, trouant le meurtre œdipien d'heccéité. La toile est le jalon de la métamorphose:

Tous les voyages dits initiatiques comportent ces seuils et ces portes où le devenir lui-même devient, et où l'on change de devenir, suivant les "heures" du monde, les cercles d'un enfer où les étapes d'un voyage qui font varier les échelles, les formes et les cris.³⁶

L'étape ultime, c'est la fantasmagorie de *The Fairy Feller's Masterstroke*, l'énigme de sa multiplicité figée, immobile. Une attente sourde, angoissée, aimante tous les regards vers un bûcheron, qui, de dos, lève sa hache de pierre. Les personnages hallucinés obéissent à une échelle double, l'une féérique, l'autre créant une sorte de perspective vectorisée par les regards hypnotisés; ainsi, un roi et une reine (Titania et Oberon?) dominent une sarabande de petits elfes minuscules, juchés sur le chapeau d'un magicien chenu, aux pieds duquel un petit personnage simiesque et recroquevillé exprime une douleur indicible. L'espace devient fractal, dans les variations transcataires d'un décor grossi à la loupe, paraphé d'herbes fines et longues, presque aquatiques, et tissé de fleurs et de feuilles immenses. Carter semble fascinée par cette surface lisse et grenue, à échelle variable, où elle lit une carte en braille, narrant une histoire sans commencement ni fin, échappant aux règles du temps et de l'espace³⁷. La voix off féminine décrit en fait le tableau comme pure déterritorialisation³⁸. La carte brute, la carte en braille retrouve le relief d'un espace moins anormal qu'anomal, empreint de cette

36 *Ibid*, p. 305.

37 "FEMALE NARRATOR; The texture is as thickly embossed as that of petit point; it looks as though the picture might be read with the fingertips, like braille. The composition is of the utmost complexity, something is going on in every centimetre. And yet a frozen calm holds all the weird actors still. The picture offers a scene from a narrative and a conclusion; it illustrates a story that has not begun and therefore cannot end [...] Our laws of space do not apply to this picture; nor do our laws of being." A. Carter, *Come Unto these Yellow Sands*, pp. 46-47

38 "Une heccéité n'a ni début ni fin, ni origine ni destination; elle est toujours au milieu. Elle n'est pas faite de points, mais seulement de lignes. Elle est rhizome." G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, p. 321.

Catherine Lanone

séduction étrange, terrifiante et comique à la fois, qui caractérise les territoires linguistiques conquis par Angela Carter :

*On a pu remarquer que le mot “anomal”, adjectif tombé en désuétude, avait une origine très différente de “anormal”: a-normal, adjectif latin sans substantif, qualifie ce qui n'a pas de règle ou ce qui contredit la règle, tandis que “a-nomalie”, substantif grec qui a perdu son adjectif, désigne l'inégal, le rugueux, l'aspérité, la pointe de déterritorialisation.*³⁹

Angela Carter, comme Dadd, incarne la “revanche du rêve”, explorant aussi “the quaint pornography of the never-never-land”⁴⁰, entre l'illumination et le cauchemar, toujours en marge de la doxa, dans une carte à la fois aléatoire et délirante, déviante et guettée par la paralysie, comme si toutes les lignes de fuite ramenaient asymptotiquement vers le néant:

*En écrivant je chemine vers le sens; en lisant ce que j'écris, je l'efface, j'oblitére le chemin. Nous allons de la recherche du sens à son abolition afin que surgisse une réalité qui, à son tour, se dissipe. La poésie est vide comme la clairière sur le tableau de Dadd: elle n'est que le lieu de l'apparition qui, simultanément, est le lieu de la disparition. Rien n'aura eu lieu que le lieu.*⁴¹

Catherine Lanone

Université de Toulouse II

³⁹ *Ibid*, p. 298.

⁴⁰ A. Carter, *Come Unto these Yellow Sands*, p. 53.

⁴¹ Octavio Paz, *Le singe grammairien*, Genève: Skira, 1972, p. 124.