

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FIGURATION DE LA VIOLENCE  
DANS *SHAME* DE SALMAN RUSHDIE :  
SUBVERSION, ALTÉRITÉ ET DUALISME

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
ANN CHÂTEAUVERT

AOÛT 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
LA VIOLENCE .....	10
1.1 Une violence symbolique .....	11
1.1.1 Les représentations de la violence .....	13
1.1.2 Fascination et violence .....	14
1.1.3 Le spectacle de la violence .....	16
1.1.4 Violence et catharsis .....	18
1.1.5 Violence fondatrice .....	19
1.2 Violence fondatrice du sujet .....	21
1.2.1 Une affaire d'honneur .....	22
1.2.2 <i>Sharam</i> et violence .....	24
1.3 Réalité ou fiction? .....	26
1.3.1 Labyrinthe de la violence .....	27
1.3.2 Labyrinthe de l'histoire .....	28
1.4 Pour en finir avec la violence .....	30
1.4.1 La <i>tabula rasa</i> .....	30
1.4.2 Le jugement dernier .....	32
CHAPITRE II	
LA FIGURATION .....	34
2.1 Apparition de la figure .....	35
2.1.1 La fonction symbolique de la figure .....	36
2.1.2 La figure et l'obsession .....	37

2.2 Construction de la figure .....	39
2.2.1 Figure de l'absence .....	40
2.2.2 Les figures fantômes .....	42
2.2.3 La violence et le corps .....	45
2.2.4 Figure de la contradiction .....	47
2.3 Manipulation de la figure .....	50
2.3.1 Monstres et mythes .....	50
2.3.2 La figure de l'idiot .....	54
2.3.3 L'idiot comme personnage conceptuel .....	56
2.3.4 Transfigurations et défigurations .....	58
2.4 Disparition de la figure .....	60
2.4.1 Retrouver le fil de la vérité .....	62
CHAPITRE III	
LIRE ET ÉCRIRE LA VIOLENCE .....	63
3.1 L'écriture et le spectacle .....	64
3.1.1 Exacerbation, répétition et rupture .....	66
3.1.2 Fictions narcissiques .....	69
3.1.3 Fictions hybrides .....	72
3.2 Écriture et dualisme .....	73
3.2.1 Déconstruction des oppositions .....	75
3.2.2 Déconstruction de l'identité .....	77
3.2.3 Multiplicité .....	79
3.3 Écriture et subversion .....	80
3.3.1 Subversion du réel .....	81
3.3.2 Subversion narrative .....	83
3.3.3 Écriture et satire .....	86
3.3.4 Figuration et subversion .....	88

CONCLUSION .....	91
BIBLIOGRAPHIE .....	96

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Monsieur Bertrand Gervais, Professeur à l'Université du Québec à Montréal, pour ses commentaires avisés, et qui, par sa direction rigoureuse, m'a amenée à me dépasser moi-même.

Mes remerciements vont également à ma famille pour leurs encouragements auxquels je dois, il faut bien l'avouer, une grande partie de l'accomplissement de ce travail.

Je souhaite également exprimer toute ma reconnaissance à mes amis lecteurs et correcteurs, Martin, Eve, Savoyane et Marie-Ève pour leur disponibilité et leurs conseils si précieux.

Enfin, merci à Simon pour son soutien indéfectible tout au long de cette année de rédaction.

## RÉSUMÉ

Le traitement actuel de la violence exprime nos inquiétudes et nos préoccupations devant un monde rendu de plus en plus incertain. Cette violence nous convie à de nouveaux paradigmes, imaginaires, signes et représentations. Conséquemment, l'inflation des images de la violence entretient le désordre et le chaos de notre monde moderne, en plus d'en faire la propagande sous la forme d'un spectacle convenable et standardisé. À partir du roman *Shame* de Salman Rushdie, il sera montré que les images de la violence proposées par cet écrivain font émerger une violence fondatrice, un objet de pensée riche en interprétations, contrairement à une violence spectaculaire dénuée d'ambiguïtés et de nuances. À ce propos, les positions de plusieurs penseurs sur la question de la violence, du rapport à l'image et à la fiction seront abordées afin de mieux comprendre le rôle de la figuration de la violence dans l'oeuvre romanesque de cet écrivain.

L'étude du processus de figuration servira à dégager un réseau de figures construites autour de la violence et caractérisées par le dualisme et l'altérité. À partir du personnage principal de *Shame*, une idiote qui incarne et transcende le sentiment de honte, il s'agira d'examiner la relation subversive qu'entretiennent figure et affect. Dans ce cas-ci, la figure de l'idiote qui est à la fois une puissance d'affect et de concept, nous autorise à penser l'origine de la violence, mais permet aussi de poser un regard neuf sur le monde. Ce mémoire dépeint la manière singulière dont le récit décante le processus de figuration, c'est-à-dire en mettant une distance avec ses propres figures consentant ainsi à la prise de recul nécessaire d'une posture critique.

Une critique de la violence deviendra donc le moteur d'une écriture peuplée de ruptures, de répétitions et d'exacerbations visant à détourner la violence contemporaine en l'attaquant avec ses propres armes. La figuration de la violence autorise la représentation de l'irreprésentable et l'aveu de l'inavouable et est en ce sens perçue comme une stratégie de subversion narrative et textuelle qui détruit les formes sclérosées de la littérature et vient modifier l'acte de lecture. Cette violence qui s'immisce dans l'imaginaire de Rushdie, en plus d'exposer les complexités de l'identité et notre rapport avec l'Autre, se mêle aux procédés littéraires des romans postmodernes afin de les transformer et les enrichir. Ce mémoire propose enfin une étude des particularités de la métafiction, de l'imaginaire contemporain, ainsi que de la satire, tactique de subversion par excellence.

Mots clés : Violence, figuration, imaginaire, subversion, dualisme, identité, métafiction, postmodernité, Salman Rushdie, *Shame*.

## INTRODUCTION

*The elevation of the quest for the Grail over the Grail itself, the acceptance that all that is solid has melted into the air, that reality and morality are not givens but imperfect human constructs, is the point from which fiction begins.*

SALMAN RUSHDIE

Depuis quelques années, nous assistons à un formidable engouement pour la littérature anglo-indienne. En effet, une nouvelle tendance romanesque voit le jour, assez semblable dans son influence à celle qui nous a donné le « boom latino-américain », des années 60. Cette littérature anglo-indienne se caractérise par sa richesse, sa mixité et son originalité et elle englobe des thématiques, individuelles et collectives, ainsi que des conflits allant de la partition de l'Inde, de l'exil, de la hiérarchie des classes, de la division sexuelle, à la différence, à la destruction et à la renaissance. Les nombreux écrivains anglophones originaires de l'Inde qui surgissent sur la scène littéraire dans les années quatre-vingts, comme Vikram Seth, Allan Sealy, Rohinton Mistry, Amitav Ghosh, Hari Kunzru et Salman Rushdie sont portés par la réalité indienne, c'est-à-dire par la situation sociale et politique de leur pays natal et par les événements qui l'ébranlent. Avec son roman *Midnight's Children*, Salman Rushdie est un des premiers écrivains à illustrer le parallélisme entre histoire et Histoire, approfondissant les relations entre mémoires individuelle et collective.

Plusieurs œuvres produites à cette époque mettent en place une réflexion sur les effets de la décolonisation et de l'indépendance : elles contribuent de façon violente à défaire les préjugés liés à la mentalité postcoloniale. Par ailleurs, les études sur les romans de l'Inde et du Pakistan, et dans le cas présent, ceux de Salman Rushdie, s'appuient en grande partie sur les théories postcolonialistes et postmodernistes. Dans



sa position d'écrivain postcolonial, Salman Rushdie parvient à concentrer tous les clivages, les particularismes, les différences et les dislocations dans son écriture, et à la transformer « en résumé vivant de toutes les littératures du monde<sup>1</sup> », celles de l'Orient et de l'Occident, de l'Est et de l'Ouest, d'hier et d'aujourd'hui. Pour Rushdie, être un écrivain indien c'est affronter quotidiennement des problèmes de définition et se poser constamment des questions de types identitaires.

Auteur d'origine indienne né en 1947, l'année de la partition de l'Inde, Salman Rushdie est le premier écrivain non britannique à recevoir pour son roman, *Midnight's Children*, le Booker Prize, le prix littéraire le plus prestigieux de la Grande-Bretagne. Sur le mode de la farce politique et grandement influencé par les œuvres de Rabelais, Cervantès et Swift, Rushdie écrit « le roman brisé, altéré, perpétuellement ruiné de l'histoire de l'Inde et du Pakistan depuis la partition de 1947 et l'indépendance.<sup>2</sup>» Par conséquent, il réagit à la période de gouvernement autoritaire de Mme Gandhi qui sévit entre 1974 et 1977. Il se montre indigné par l'état d'urgence, l'atmosphère de dictature et de violence, l'emprisonnement des détracteurs et les stérilisations forcées. Et plus précisément, il nous montre la fin d'un rêve, celui de l'unité de la vieille civilisation indienne enfin rendue à l'indépendance, devenue cauchemar, massacre et violence.

Par la suite, il écrit *Shame*, une œuvre noire qui raconte l'histoire du Pakistan et qui décrit un monde « aspiré par le maelström de la dystopie.<sup>3</sup>» Ce n'est pas tant l'histoire d'une nation et son invention qu'il écrit, mais bien toutes les formes de corruption et de violence qui en résultent. Cette violence qui est faite de guerres, de révoltes, de crises et de mouvements de foule est à la fois sociale et politique, symbolique et mythique.

---

<sup>1</sup> Pierre Lepape, « Le fabuleux succès des romans indiens », *Le Monde diplomatique*, Août 2002, p. 23.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>3</sup> Chantal Delourme, « La violence politique et le corps : lire Salman Rushdie avec Giorgio Agamben », *Études Anglaises*, no 3, tome 55, Été 2002, p. 1.

À partir de l'étude de *Shame*, nous proposons de rendre compte du traitement de la violence dans l'œuvre romanesque de cet écrivain. Ce roman nous servira à aborder les différentes représentations de la violence : violence verbale, violence guerrière et collective, mais aussi expérience personnelle traumatisante d'une violence, perçue dans ses dimensions sociale, politique et mythique. Pour ce faire, il nous faudra retracer les signes, les paradigmes, les imaginaires et plus particulièrement les figures qui participent à l'édification symbolique de la violence. À première vue, la violence apparaît comme la modalité d'action de *Shame* : figures, symboles, images et icônes convergent tous pour figurer cette violence, qui est, il faut bien l'admettre, partie intégrante de l'imaginaire contemporain. *Shame* innove par sa capacité à transposer la violence dans le discours, mais aussi dans la manière dont il déploie ses représentations dans un réseau de pôles inversés et une dialectique contradictoire.

Les études sur *Shame*, moins nombreuses que celles effectuées sur son prédécesseur, *Midnight's Children*, ou son successeur, *The Satanic Verses*, portent majoritairement sur le traitement des femmes ou la postmodernité de l'œuvre. Sans nous dissocier complètement des théories postcoloniales et postmodernes, qui sont nécessaires à la compréhension de l'œuvre rushdienne, nous examinerons les fictions de Rushdie à l'aide des outils proposés par la sémiologie et la philosophie. Cette perspective nous permettra d'avoir une approche transversale de son œuvre et, de ce fait, de dresser un portrait plus complet des éléments significatifs qui composent l'imaginaire foisonnant de cet écrivain. Une telle étude de la violence chez Rushdie suppose aussi bien une recherche sur les particularités de la métafiction et de la satire qu'une réflexion sur l'imaginaire contemporain et ses multiples lieux.

Dans le premier chapitre, nous allons d'abord définir les fondements de cette violence imaginaire. Sur la base des théories de René Girard, Walter Benjamin, Olivier Mongin et Sergio Cotta, nous chercherons à démystifier cette violence contemporaine qui occupe une place privilégiée tant dans la littérature, qu'au cinéma ou à la télévision.

Le thème de la violence qui s'est imposé dans le discours de notre époque est désormais au centre de nos préoccupations et de nos inquiétudes individuelles et collectives. Sergio Cotta explique ce phénomène par « l'angoissante présence et la diffusion de la violence à tous les niveaux de notre vie, comme nous le rappellent chaque jour la presse, la radio et la télévision. <sup>4</sup>» Cette violence mise sous les feux de la rampe, grâce à la surexposition médiatique dont elle bénéficie, nous fait voir quotidiennement, en mots et en images, la cruauté, la barbarie et l'horreur. Ces images et ces mots ne font pas que signifier la présence d'une crise et provoquer le désordre : ils l'entretiennent et le maintiennent.

Mais comment sortir de cette violence? Comment éviter de se perdre dans la fascination qu'elle suscite? Ce sont justement les questions que se pose Olivier Mongin dans *La violence des images ou comment s'en débarrasser?*, et auxquelles tentent de répondre les romans de Rushdie. Précisons d'entrée de jeu que dans les romans de Rushdie, les figures de la violence ne sont pas banalisées au profit de leur spectacle. Elles occupent au contraire un rôle critique et mettent en scène nos appréhensions et nos craintes face à cette violence qui assaille notre société. L'étude de la figuration de la violence dans *Shame* vise, entre autres choses, à révéler une construction symbolique complexe et paradoxale, à savoir un objet de pensée riche en représentations et en interprétations, qui ne cherche pas à légitimer les images trop souvent répétitives et exaltées de la violence contemporaine, mais au contraire à les critiquer. À ce sujet, nous voulons ajouter que les romans de Rushdie ont été plus souvent étudiés pour la violence qu'ils provoquent (pensons par exemple au scandale qui a entouré la parution de *The Satanic Verses*) que pour celle qu'ils tentent de représenter de manière critique. Raphaël Aubert dans *L'affaire Rushdie : Islam,*

---

<sup>4</sup> Sergio Cotta, *Pourquoi la violence? Une interprétation philosophique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, « collection Diké », 2002, p. 1.

*identité et monde moderne*<sup>5</sup>, traite justement de la violence qui a submergé ce roman en soulevant plusieurs questions d'ordre social et politique.

À travers ses diverses représentations de la violence et par un processus de figuration singulier, Rushdie met en place les éléments nécessaires à une meilleure compréhension de la violence, et ce, au détriment de sa simple répétition. Tous ces éléments se déploient dans *Shame* à travers la figure de Sufiyia Zinobia, personnage duel représentant à la fois la Belle et la Bête, la victime et le bourreau, un monstre qui signifie l'altérité absolue, mais aussi la crise. Cette figure est un symbole de la violence latente que dissimule ce monde fictif, l'avatar de cet imaginaire fragmenté, paradoxal et, ultimement, construit à sa propre image. Nous allons la développer en portant une attention particulière à trois de ses traits fondamentaux : sa dualité, son altérité et son caractère subversif.

Dans l'univers de Rushdie, la violence est un objet de représentation servant à matérialiser, sous forme de figures, le dualisme, la différence et la subversion. À partir d'une dialectique qui oppose la honte à l'absence de honte, Rushdie retrace les origines de la violence en explorant les profondeurs de la psyché humaine. Les figures de la violence qui se déploient au cœur de l'imaginaire de Rushdie, à savoir celle de la Bête, de Némésis et du Minotaure, font émerger une violence fondatrice, une puissance de subversion qui, en plus d'être source de subjectivation, déconstruit paradoxalement ce qui semble être l'essence de l'humain, à savoir l'identité à soi. Dans ce mémoire, nous envisagerons donc cette violence spectaculaire en comparaison avec cette violence essentielle, qui fonde l'identité d'un sujet ou d'une communauté et échappe le plus souvent à notre regard.

---

<sup>5</sup> Raphaël Aubert, *L'affaire Rushdie : Islam, identité et monde moderne*, Paris, Éditions du cerf, 1990.

Le deuxième chapitre de ce mémoire propose d'examiner les figures qui mettent de l'avant la violence dans *Shame* en s'intéressant plus particulièrement à leurs modalités d'apparition, d'appropriation et de manipulation. Par l'analyse de ce roman, nous démontrerons comment se déploie le processus de figuration, mais également ce qu'il advient de ces figures une fois générées. De plus, nous considérerons la manière dont le récit exhibe le processus de figuration, c'est-à-dire en prenant une distance face à ses propres figures et en mettant en place tous les éléments nécessaires à leur compréhension. Pour ce faire, nous examinerons diverses théories de la figure et de l'image, notamment celles de Gilles Thérien, de Michel Guérin, d'Évelyne Grossman et de Bertrand Gervais. À travers elles, nous découvrirons ce qu'est une figure, dans quelles situations précises elle apparaît et s'impose à notre esprit comme une vérité sémiotique, un objet de pensée au sens plein.

Qui dit figure suggère tantôt l'incarnation visible d'une forme humaine (une effigie ou une silhouette), tantôt l'évocation imaginaire de personnages fictifs. Nous illustrerons avec la principale figure de *Shame*, Sufiyia Zinobia, le personnage de l'idiot, les diverses étapes du processus de figuration et montrerons parallèlement comment cette figure joue un rôle primordial dans la mise en récit de la violence. Cette figure conduit en effet aux réflexions suivantes : D'où provient la violence ? Comment la figurer ? Comment transforme-t-elle le sujet ? Et comment pouvons-nous la transcender ? Cette idiote est une figure duelle, contradictoire et énigmatique qui, à mesure que le roman progresse, lève le voile sur l'opacité qui l'entoure afin de nous révéler une vérité qui nous serait autrement inaccessible. Elle est une vérité sémiotique : une figure qui peut à la fois dissimuler et dévoiler l'essentiel. Plus exactement, la figure de *Shame* fait jaillir quelque chose de terrifiant, une force de métamorphose qui justifie l'éclatement de toute forme de censure ou d'autocensure.

Par conséquent, la figuration dans *Shame* se présente comme une subversion textuelle et symbolique ; une stratégie narrative qui permet de représenter

l'irreprésentable, de nommer l'innommable et de nous montrer ce qui est habituellement occulté. Ainsi, nous verrons comment le narrateur de Rushdie déploie une façon multiforme et ingénieuse d'être soi au milieu de toutes ces transfigurations, métamorphoses, imitations et défigurations. Il s'agira également de considérer la manière dont le texte met en scène la honte, sentiment participant d'une sémantique de la violence, et de voir comment le personnage principal du roman l'incarne et la transcende. En personnifiant la honte, l'héroïne de *Shame* parvient à révéler des émotions qui ne pourraient être ressenties et à dévoiler des secrets bien enfouis. Nous observerons de quelle manière la figure parvient à invoquer et à récuser ce sentiment de honte qui semble complètement absent du décor.

En nous appuyant sur la théorie du personnage conceptuel de Gilles Deleuze et Félix Guattari, nous examinerons en quoi la figure de l'idiote permet de poser un regard neuf sur le monde et comment elle participe d'une pensée qui place l'idiotie au cœur d'un principe de défamiliarisation. Dans *Shame*, la figure de l'idiote est à la fois une puissance de concept qui permet d'aborder le phénomène de violence sous un autre angle et une puissance d'affect qui sert à personnifier le sentiment de honte. À cet égard, nous comprendrons comment sa singularité qui lui vient d'être la symbolisation même d'un affect, est la particularité à l'origine même de sa mystérieuse transfiguration. Dans *Shame*, Rushdie met en place, à travers ses personnages, cette relation ambivalente avec l'ordre symbolique qu'entretiennent figure esthétique et affect afin de mieux comprendre d'où provient la violence. La violence de cette figure découle, comme nous l'expliquerons, de son désir de figurer du sens, au risque d'être submergée par le sens de l'histoire, et sa défiguration (insensée, inexplicable, inintelligible) se donne à voir comme la ressource même de toute possibilité imageante. D'où les courts-circuits, les enjambées, les lacunes et ruptures dans la narration que la réécriture du récit tend à accentuer.

Le troisième chapitre portera sur les multiples formes que prend la violence dans l'œuvre de Rushdie et la manière dont elle parvient à transformer l'acte de lecture. Dans les romans de Rushdie, la violence ne se limite pas seulement au contenu, mais s'étend à des éléments formels. Elle consolide, rend plus directe et percutante une écriture peuplée d'images, d'analogies et de symboles. À ce sujet, nous démontrerons comment tous les choix esthétiques de l'auteur conduisent à montrer et à figurer la violence, à traquer ses origines et à en comprendre les mécanismes. Dans l'œuvre de Rushdie, figurer ou représenter la violence permet d'ébranler l'ordre symbolique, social et textuel, mais aussi l'ordre de la vérité, à savoir celle des autorités religieuses et politiques. Tous les romans de Rushdie interrogent la relation entre réalité et fiction et remettent en question le mythe d'une historiographie objective et les grandes vérités de l'Histoire. Ils abolissent les frontières entre réalité et fiction par une prolifération de récits et un jeu habile de multiplications : enchevêtrements de différents discours, contamination du récit par divers intertextes, dédoublements des personnages et confusion.

Par ailleurs, les réflexions menées tout au long de ce travail découlent de cette observation : la violence chez Rushdie s'immisce dans l'esthétique de l'auteur en contaminant et en déconstruisant les logiques narratives, temporelles et langagières. En résumé, ce qui nous intéressera dans ce troisième chapitre sera de suivre l'évolution de cette violence qui infiltre l'imaginaire et l'écriture de Rushdie en se mélangeant, pour les transformer et les enrichir, aux procédés littéraires caractéristiques des romans postmodernes. Dans tous les romans de Rushdie, la violence se présente sous forme de ruptures, de répétitions, de métamorphoses et de défigurations qui sont autant de processus servant à provoquer un effet de violence sur le lecteur. Car, si la violence de l'écriture n'est jamais à proprement parler physique, son effet sur le lecteur, lui, est parfois très violent. Ainsi, la violence qui s'inscrit à même l'écriture de Rushdie se répercute dans la réception de l'œuvre. Cet effet est créé pour réfléchir et dénoncer certains aspects de la violence. Cette dénonciation se profile derrière une écriture

spectaculaire qui tente de vaincre la violence en détournant ses propres mécanismes. Grâce à cette stratégie d'écriture subversive, qui se caractérise par la distanciation et l'humour, l'écrivain parvient à maîtriser cette violence tentaculaire qui ne cesse d'étendre son emprise médiatique et dont les mécanismes lui échappent dans la réalité.

Le roman est donc pour Rushdie, de plus en plus, comme un espace personnel où il peut régler ses propres comptes avec le monde. Plus particulièrement, Rushdie considère le roman comme « the arena of discourse, the place where the struggle of languages can be acted out.<sup>6</sup> » Dans cette arène privilégiée, l'écriture de Rushdie se donne à voir comme une langue violente au service du conflit et de la révolte. Les romans dont nous discuterons dans ce troisième chapitre s'attaquent en effet de manière à la fois violente et multiple à des discours (historique, politique, culturel et social) fondés sur l'idée de l'homogénéité et de l'unité.

Tout au long de cette analyse, nous tenterons de comprendre les liens qui existent entre *Shame* et ces autres textes de Rushdie qui participent tous à la création de son œuvre. Dans cette perspective, le roman est aussi une façon pour l'écrivain immigré de créer ses patries imaginaires dans lesquelles il met en contraste une esthétique du merveilleux et une poétique de la violence basée sur le fragment, les récurrences et les distorsions sémantiques ou linguistiques qui reflètent tous la réalité éclatée de notre monde contemporain. Enfin, nous observerons comment, par le biais de ses patries imaginaires, Rushdie parvient à mettre en place un réseau de figures basé sur l'expression de la violence, sur la recherche d'identité ainsi que sur la représentation de l'Autre.

---

<sup>6</sup> Salman Rushdie, *Imaginary Homelands : Essays and criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1991, p. 427.



## CHAPITRE I

### LA VIOLENCE

*The cycle of violence had not been broken. Perhaps it was endemic to the human race, a manifestation of the life cycle. Perhaps violence showed us what we meant, or, at least, perhaps it was simply what we did.*

SALMAN RUSHDIE

Aborder le thème de la violence aujourd'hui n'est pas vraiment une nouveauté, c'est un sujet incontournable pour tous ceux qui s'intéressent à l'imaginaire contemporain. La violence se retrouve au cœur des tourments, des angoisses et des inquiétudes logées au cœur de cet imaginaire : elle inspire et enflamme auteurs et cinéastes. Son omniprésence nous amène, entre autres choses, à nous questionner sur les conséquences et les répercussions de sa surexposition. De nos jours, la violence s'immisce dans tout. Au risque de faire un peu cliché, tout est devenu violence. Bombardés, de part et d'autre, par les images violentes que nous renvoient la télévision, le cinéma et la littérature, le monde d'aujourd'hui nous apparaît plus violent qu'il semblait l'être auparavant. Est-ce pourtant le cas? Selon Sergio Cotta, dans *Pourquoi la violence*, la violence contemporaine est nouvelle au sens où elle « n'est plus un pur événement, manifestation incontrôlée d'un destin anthropologique auquel l'homme ne saurait se soustraire<sup>1</sup> ». Bien au contraire, la violence actuelle est consciemment voulue et soigneusement choisie. Elle ne se présente plus comme une violence subie et vide de signification, mais comme une violence révélée et symbolique.

---

<sup>1</sup> Sergio Cotta, *Pourquoi la violence? Une interprétation philosophique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p.4.

## 1.1 Une violence symbolique

Dans ce chapitre, à l'aide de penseurs tels que Yves Michaud, Olivier Mongin, René Girard, Walter Benjamin et Sergio Cotta, nous tenterons tout d'abord d'établir une définition de la violence pertinente à l'étude de notre corpus, car, même si la violence nous apparaît comme une évidence, elle n'en demeure pas moins une énigme. Il y a en effet dans la violence une part de mystère qui ne se réduit pas aux interprétations ou aux explications que nous offrent les anthropologues, les sociologues et les philosophes. En ce sens, Yves Michaud affirme que « la violence semble aussi difficile à définir qu'elle semble aisée à identifier <sup>2</sup> ». En partant de ce constat, qui peut ignorer que la violence est sujette à des variations considérables dans le temps et dans l'espace, selon les personnes ou les groupes? Elle s'applique à plusieurs phénomènes, elle qualifie toutes sortes d'événements, de conduites et de comportements individuels et collectifs, la plupart du temps nuisibles et néfastes. En outre, la violence couvre d'immenses territoires et s'ouvre sur plusieurs significations et jugements de valeur. Puisque tout peut devenir un signe de la violence, comment alors interpréter ce phénomène?

Apparu au XIII<sup>e</sup> siècle dans le vocabulaire, le mot désigne tout acte par lequel une personne intervient sur une autre ou la force à agir contre sa volonté. C'est une réaction brutale, le plus souvent destructrice. Cependant, la violence qui mérite notre attention ne se limite pas simplement à une action, un coup ou une force brute, à des comportements violents, elle englobe tout ce qui est de l'ordre de la transformation, de la fracture et de la rupture : des corps s'entrechoquent, sont meurtris, des objets sont brisés et vandalisés. La violence nous semble en effet plus intéressante à examiner dans sa dimension sémiotique, à savoir ce qu'elle signifie pour un sujet, que dans sa dimension a-sémiotique, c'est-à-dire la violence physique et matérielle. Dans une perspective sémiotique, elle devient plutôt une expression, une édification symbolique

---

<sup>2</sup> Yves Michaud, *Violence et politique*, Paris, Gallimard, 1978, p. 9.

qui construit ou déconstruit du sens, et ce, notamment dans le cadre littéraire qui nous préoccupe.

Penser la violence seulement comme un ensemble de conduites nuisibles, c'est se méprendre sur sa véritable signification, réduire sa portée symbolique et diminuer son importance dans la constitution du sujet. Pour cette raison, le concept de violence doit être vu de manière beaucoup plus large, car, bien au-delà « de la matérialité du geste ou de l'événement <sup>3</sup>», la violence montre son vrai visage à travers l'interprétation qu'un sujet peut en faire. De ce fait, la violence découle d'un travail de désignation et de déduction. Par ce travail d'interprétation, le sujet expérimente ses propres limites face à la violence. Dans ce chapitre, nous voulons accorder une place centrale à la subjectivité du sujet et aux processus de perte ou de surcharge de sens dans lesquels se constitue la violence. C'est précisément parce que la violence est liée à la subjectivité du sujet, qu'elle est susceptible d'en épouser toute la diversité et qu'on peut en offrir de multiples représentations. La violence est, comme le signale Bertrand Gervais dans *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, un ensemble de signes en action, un objet de représentation<sup>4</sup>. De par son potentiel sémiotique, la violence renvoie toujours à de nouveaux besoins et à de nouveaux jeux interprétatifs, affichant ainsi son caractère insaisissable, mais aussi paradoxal.

Dans ce travail, il ne s'agira donc pas de traquer tous les signes de la violence, mais plutôt de découvrir quelles sont les représentations et les figures de la violence qui peuplent l'imaginaire contemporain, et plus précisément celui de Salman Rushdie. Dans *Shame*, ces représentations ne sont pas étrangères aux événements politiques, sociaux et religieux qui aggravent le problème de la violence au Moyen-Orient. Ainsi, sous la plume sagace et cruelle de Rushdie, l'Orient natal devient le lieu de

---

<sup>3</sup> Gilbert Kirscher, *Figures de la violence et de la modernité : essais sur la philosophie d'Éric Weil*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 23.

<sup>4</sup> Bertrand Gervais, *La ligne brisée : Labyrinthe, oubli et violence*, Montréal, Le Quartanier, « Erres Essais », 2008, p. 133.

l'imaginaire par excellence où se déploie une foule de représentations de la violence. Cet Orient est un lieu soumis tant au paradigme de la fracture qu'à celui de l'étouffement : il est imprégné de cette logique de la partition et nous rappelle la violence de ce déchirement.

*Shame*, qui s'ouvre et se clôt à l'intérieur de la maison des sœurs Shakil située dans la lointaine ville frontalière de Q., témoigne bien du caractère suffocant du lieu. Ce manoir aussi surnommé « Nichapur » est l'expression métonymique du Pakistan de Rushdie ; il est à l'image de ce no man's land politique, tantôt lieu de naissance tantôt de mort. Dans *Shame*, le Moyen-Orient ou plus précisément le Pakistan, montre la violence, à la fois comme fondement et finalité. Il est, comme nous le soulignerons plus tard, le théâtre du sacrifice et du sacré.

### 1.1.1 Les représentations de la violence

Tout d'abord, nous devons envisager deux pôles qui balisent l'axe de la violence des images et de ses représentations. À une extrémité, la violence représentée autorise une distanciation et permet au spectateur d'approfondir une réflexion sur les conséquences que peuvent provoquer les comportements violents. À l'autre extrême, la violence montrée apparaît, au contraire, comme une fin incontournable, une fatalité. Autrement dit, elle semble être avant tout cruauté et sadisme et ne pas contribuer à la réflexivité du sujet qui en fait l'expérience. Pour illustrer cette violence gratuite et vide de sens, nous n'avons qu'à penser au cinéma « gore » ou au film d'horreur de série B dans lequel la violence est présentée comme une pure boucherie sans hiérarchie de valeurs.

La tendance contemporaine nous donne à voir la violence sous son aspect esthétisé et surtout sous la forme d'un carnage en actes et en images. Cette observation nous amène à déduire que la violence d'aujourd'hui s'exprime ou trouve sa cohésion

dans cette perte de sens ou plus exactement dans une perturbation des repères. Ancrées bien profondément au coeur de cette crise de valeurs, les images actuelles ne semblent donc plus permettre au spectateur de réfléchir aux réalités de la violence. Comme l'affirme Michel Wieviorka, « la violence actuelle semble de plus en plus relever de l'absence de sens, être pure jouissance, esthétique éventuellement gratuite, destruction quasi absurde non prise en charge.<sup>5</sup> » Dans les textes de Rushdie, nous retrouvons cette violence thématifiée et exploitée symboliquement sans jamais être banalisée. Ils nous offrent une violence qui incite le lecteur à prendre du recul face à l'œuvre en plus de le pousser à prendre parti pour ou contre la violence.

Dans nos sociétés modernes, les représentations de la violence, souvent offertes sous le couvert du spectacle, semblent réaffirmer notre incapacité à lire le monde et à le comprendre. Par conséquent, ces représentations témoignent d'une crise du sujet et de la subjectivité qui, comme le mentionne Sergio Cotta, « caractérise bien notre époque<sup>6</sup> ». La violence contemporaine est l'expression d'une perte de repères symboliques : elle met en scène le désordre de notre monde moderne, l'alimente et le renouvelle. Et ces images ne nous donnent pas à la voir dans sa nudité, son horreur ou son obscénité, mais sous la forme d'un spectacle conforme, standardisé, esthétisé. De nombreuses figures de la violence (pour n'en nommer que quelques-unes : tueurs en série, tueurs fous, psychopathes et terroristes) sont désormais bien campées dans l'imaginaire contemporain. La popularité des « thrillers » et des polars témoigne, entre autres choses, de notre fascination malsaine pour la violence. Donc, en plus de nourrir nos peurs et angoisses, ces figures possèdent un véritable pouvoir d'attraction : elles nous obsèdent.

### 1.1.2 Fascination et violence

---

<sup>5</sup> Michel Wieviorka, *La violence*, Paris, Hachette Littératures, « collection Pluriel », 2005, p. 134.

<sup>6</sup> Cotta. *Pourquoi la violence ? Une interprétation philosophique*, op. cit., p. 106.

Que dit notre obsession de la violence sur nous-mêmes? Cette fascination nous fait, d'abord, entrevoir notre propre violence et ensuite nous rappelle combien chacun d'entre nous possède avec cette dernière une complicité et un lien intime qui est intrinsèque à la définition de la nature humaine elle-même<sup>7</sup>. Même si la violence nous est familière, la vérité est que très peu d'entre nous doivent jongler avec ses réalités quotidiennes. Or, il ne faut plus se demander d'où vient cet intérêt décuplé et renforcé pour la violence imaginaire. La violence imaginaire sert en outre à établir un pont avec cette violence qui nous apparaît le plus souvent lointaine.

Pour rendre compte de cette relation entre violence réelle et imaginaire, nous nous appuyerons un instant sur le roman *Shalimar the Clown*. Dans ce roman, Rushdie réussit par un jeu entre réalité et fiction, à provoquer une profonde réflexion sur la cruauté et la barbarie de l'humanité. *Shalimar the Clown* relate les horreurs des conflits entre l'Inde et le Pakistan. En plus de dénoncer les atrocités commises au Cachemire, cette fiction consent à représenter l'irreprésentable et à nous rendre plus tolérable l'insupportable.

Who lit that fire? Who burned that orchard? Who shot those brothers who  
laughed their whole lives long? Who killed the sarpanch? Who broke his hands?  
Who broke his arms? Who broke his ancient neck? Who shackled those men?  
Who made those men disappear? Who shot those boys? Who shot those girls?  
Who smashed that house? Who smashed that house?<sup>8</sup>

La description de ce massacre perpétré dans un village cachemirien illustre bien la manière dont Rushdie parvient à nous faire prendre du recul face à la violence tout en questionnant son infigurabilité. Ces horreurs indescriptibles, devant lesquelles nous ne pouvons que nous interroger, prouvent que nous supportons toujours mieux la violence lorsqu'elle est imaginaire. Autrement dit, le filtre que crée la fiction en introduisant des éléments fictifs au cœur de cette réalité permet de nous protéger de la violence.

<sup>7</sup> Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, 2002, p.20.

<sup>8</sup> Salman Rushdie, *Shalimar the Clown*, Toronto, Alfred A. Knopf Canada, 2005, p. 308.

La violence imaginaire contribue aussi à satisfaire certains de nos pulsions et instincts violents, qui ne pourraient être assouvis dans le monde concret. Or, l'expérience de la violence exige le plus souvent une immersion totale dans l'imaginaire et la fiction. En ce sens, les représentations de la violence semblent traduire cette tension considérable, qui n'est jamais qu'une modalité de notre ère moderne, entre réalité et fiction. Cette relation ambiguë entre réel et fictionnel, qui est également mise de l'avant dans *Shame* à travers les caractéristiques de la métafiction, nous permet de relever certains des procédés au cœur de la représentation de la violence. Et parallèlement, elle nous aide à mieux saisir ce qui éloigne les images que nous propose Salman Rushdie d'une violence spectaculaire. Un tel dispositif narratif, se situant tant au-delà du réel que de la fiction, vise en effet à dénoncer les excès de mémoire ou d'oubli de l'Histoire, mais aussi à nous éclairer sur les manifestations d'une violence pulsionnelle en réponse à une violence institutionnelle.

### 1.1.3 Le spectacle de la violence

Afin de mieux comprendre pourquoi les représentations de la violence dans *Shame* ne sont pas de l'ordre du spectacle et de la répétition, nous devons premièrement ériger une distinction entre violence spectaculaire et violence première ou fondatrice. La violence spectaculaire donne le frisson, subjugué et fascine. Son aspect explicite, exalté et répétitif semble être devenu un trait caractéristique de notre monde moderne. À propos du spectacle de la violence, Yves Michaud parle fort justement « de la complicité de notre curiosité, de notre intérêt morbide et malsain pour la pornographie du désastre, de notre besoin aussi de divertissement et d'évasion, fussent-ils macabres et odieux<sup>9</sup> ». L'imaginaire contemporain se montre avec

---

<sup>9</sup> Yves Michaud, *Changements dans la violence. Essai sur la bienveillance universelle et la peur*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 101.

ostentation et se déploie autour de représentations nourries par notre intérêt insane pour la catastrophe et le désastre.

Parallèlement, nous observons dans la production artistique actuelle une recrudescence des scénarios apocalyptiques par la mise en place d'une esthétique de la catastrophe. Pour soutenir cette observation, pensons seulement au nombre d'oeuvres inspirées par les attentats du 11 septembre 2001. Plus précisément, la violence participe d'un imaginaire de la fin et d'une pensée de la crise : elle confirme une certaine anxiété face au monde et à ses significations.

Mais on peut voir aussi dans la fréquence même de la référence à la catastrophe les images que se choisit inconsciemment une époque pour figurer la menace qu'elle pressent sous les perspectives rassurantes d'une raison triomphante. Comme si la notion de catastrophe émergeait dès que l'homme s'interroge sur lui-même.<sup>10</sup>

Or, les fictions de Rushdie mettent en scène un discours apocalyptique qui exprime le rêve démantelé d'une nation, mais aussi le désir de renaissance d'une communauté.

Cette esthétisation de la violence, sa mise en récit et en image, ne fait pas que provoquer le désordre, elle contribue à le maintenir, et plus précisément à le faire perdurer. Il est important se questionner sur les mécanismes de cette violence spectaculaire, d'autant plus que les fonctions libératrices ou cathartiques de sa représentations semblent avoir perdu toute efficacité. En effet, comme l'affirme Olivier Mongin, la violence semble inciter à la violence et ses images désormais dépossédées de leurs vertus cathartiques ne font qu'engendrer de nouvelles images sans jamais réussir à s'arrêter. Nous sommes dans la répétition, qui ne fait qu'accentuer le caractère spectaculaire de la violence, au détriment de ses fonctions en tant que mode de dénouement des crises. Cette répétition des images de la violence,

---

<sup>10</sup> Annie Le brun, *Perspective dépravée*, Bruxelles, La lettre volée, 1991, p. 19.



véritable roue sans fin, conduit nécessairement à une vision pessimiste du monde. « Naturelle et accumulatrice, explosive en permanence, la violence pèse de plus en plus lourdement et ne prend plus le temps d'ausculter les ressorts physiques et psychiques qui la sous-tendent. <sup>11</sup>» De ce point de vue, les images de la violence, et même les plus extrêmes, semblent causer chez le spectateur une incapacité à distinguer le bien du mal, une sorte de brouillage entre réel et fiction.

Présenté le plus souvent sous son aspect ludique, le spectacle de la violence entraîne l'accoutumance du sujet, voire son insensibilité. Conséquemment, la violence spectaculaire et ses représentations explicites et répétitives ne tendent plus à purger les passions, mais bien à créer des sensations toujours plus fortes engendrant la désensibilisation progressive du spectateur ou du lecteur. En effet, plus nous devenons insensibles à la violence, plus nous nous formons une carapace, et de ce fait, la violence la plus dure est souvent paradoxalement celle qui nous touche le moins. Or, lorsque la violence redouble d'intensité, le spectateur croit à tort qu'il est parvenu à l'extraire de lui-même<sup>12</sup>.

#### 1.1.4 Violence et catharsis

Dans le même ordre d'idées qu'Olivier Mongin, René Girard affirme dans *La Violence et le sacré* que les représentations contemporaines de la violence ne sont plus en mesure de produire la catharsis et, par conséquent, de rétablir l'ordre du monde<sup>13</sup>. En effet, Aristote exprimait ce besoin de purifier les passions par la terreur au moyen de la catharsis. La catharsis est en fait un exutoire commode à des peurs ancestrales qui peuvent enfin être dominées par le jeu entre réalité et fiction. Aujourd'hui, la catharsis nécessite pour se produire un détour par l'expérience critique, une immersion totale

---

<sup>11</sup> Olivier Mongin, *La violence des images ou comment s'en débarrasser?*, Paris, Seuil, 1997, p. 25.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>13</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette Littératures, 1972.

dans la fiction. Ainsi, l'exacerbation de la violence contribue souvent à critiquer certains de ses aspects. L'œuvre de Bret Eaton Ellis, *American Psycho*, qui pousse au paroxysme les mécanismes de la violence, nous conduit à nous questionner sur la pertinence d'une violence gratuite et injustifiée.

Pour reprendre les mots de Bertrand Gervais, « la représentation de la violence se distingue du spectacle de la violence par le fait qu'elle permet une catharsis, forçant le lecteur ou le spectateur à prendre parti et à évaluer la violence pour lui-même selon ses propres critères.<sup>14</sup> » Si le spectacle de la violence aveugle et la rend illisible et incompréhensible, sa représentation nous aide à y voir un peu plus clair. En d'autres mots, contrairement au spectacle de la violence qui ne fait qu'attiser l'intérêt pour la violence sans permettre au lecteur de se l'approprier, une représentation nuancée retourne la violence contre elle-même et déjoue son spectacle en l'ouvrant à une posture critique. Se dissociant du spectacle de la violence, les fictions de Rushdie présentent une violence fondatrice qui ne se préoccupe pas de raviver les pulsions destructrices et violentes, mais plutôt de les expier et d'en libérer son spectateur, voire son auteur. *Shame*, à travers ses représentations de la violence et par un processus de figuration singulier, que nous examinerons dans le deuxième chapitre, propose un exutoire à la violence : il favorise sa compréhension au détriment de sa simple répétition et nous pousse à y réfléchir.

#### 1.1.5 Violence fondatrice

La littérature anthropologique a souvent vu dans la violence une modalité nécessaire et fondatrice du lien social. La violence, dans cette perspective, n'est pas référée au sujet, mais aux exigences fonctionnelles du système, de la communauté qu'elle soude, de la vie collective qu'elle rend possible, par exemple à travers le thème

---

<sup>14</sup> Bertrand Gervais, « La ligne de flottaison : violence, silence et oubli », *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, 2006, p.42.

du sacrifice ou du bouc émissaire, que René Girard a longtemps étudié<sup>15</sup>. La violence, selon Girard, est toujours première ou fondatrice, mais aussi « toujours aussi dissimulée ». Bien que constamment présente, elle n'en demeure pas moins voilée dans son point d'origine. La présence de la violence fondatrice ne peut être observée que par ses contrecoups, qui se matérialisent par l'arrêt d'une crise ou le retour d'un équilibre. Même si elle s'exprime différemment et de façon plus indirecte, cette violence dissimulée ne perd nullement de son intensité, bien au contraire. Dès lors, elle s'impose comme un mystère, comme un véritable secret qui échappe à notre regard. Tout se déroule comme si elle ne pouvait se montrer qu'en cherchant à cacher son point d'origine, et ne s'avouer qu'en se faisant passer pour autre chose que ce qu'elle est. Non pas une violence quelconque ou spectaculaire, mais une violence bonne et justifiée.

Dans *Shame*, la violence se situe du côté de l'acte fondateur, car elle détermine l'identité du sujet. En ceci, elle diffère d'une violence symptomatique ou spectaculaire, qui elle, « est plutôt l'indice d'une situation qu'elle vient signifier<sup>16</sup> ». Or, la violence fondatrice, qui ne montre jamais qu'une infime part d'elle-même, est souvent perçue comme la plus dangereuse et la plus menaçante. Considérée comme une force brute et redoutable, nous ne pouvons que rester impuissants devant ses manifestations. Dans *Shame*, cette violence fondatrice est incarnée par une idiotie aux pulsions destructrices incontrôlables. Sufiyia Zinobia se donne à voir comme un véritable volcan de la violence, car sous les traits de cet être en l'apparence innocent se cache une rage incendiaire et latente, toujours prête à faire irruption. La représentation de la violence offerte par Rushdie dans *Shame* joue en ce sens sur la perte de contrôle du sujet.

Dans ce cas, la violence ne peut jamais être stabilisée bien longtemps, contrôlée ou réglée dans son intensité. Dans *Shame*, afin de se mettre à l'abri contre les excès de

---

<sup>15</sup> Wieviorka, *La violence, op. cit.*, p. 304.

<sup>16</sup> Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence, op. cit.*, p. 136.

sauvagerie de Sufiyia Zinobia, son père et son époux l'enferment à double tour dans le grenier. Le trou dans le mur qu'elle laisse en s'échappant de la maison témoigne de l'incapacité de contenir cette violence pulsionnelle qui ne demande qu'à s'exprimer. Allégorie vivante du peuple, figure de l'oppression féminine, tueuse d'hommes, elle se vengera des siens, père, mère et mari confondus. Enfin, puisque notre perspective est centrée sur le sujet, nous avancerons que cette violence est source de subjectivation et, de là, de capacité créatrice, mais aussi destructrice. De ce point de vue, il sera intéressant d'examiner la manière dont elle devient un élément clé dans la formation du sujet, dans sa construction personnelle.

## 1.2 La violence fondatrice du sujet

Dans *Shame*, le personnage de Sufiyia Zinobia illustre bien la manière dont la violence sert à la fondation éventuelle du sujet. Pilier central de l'architecture de ce roman, cette enfant attardée, surnommée dès sa naissance « the wrong miracle » et ensuite « the shame », viendra à découvrir, dans le labyrinthe de son inconscient, la voie qui mène à la violence. « This is a novel about Sufiyia Zinobia, elder daughter of General Raza Hyder and his wife Bilquis [...] Or perhaps it would be more accurate, if also more opaque, to say that Sufiyia Zinobia is about this novel. <sup>17</sup> ». Dans *Shame*, le personnage de Sufiyia Zinobia se donne à voir comme la représentation de cette violence fondatrice : la honte qu'elle incarne, et qui se transforme progressivement en violence contribue à l'édification de son identité narrative.

Sufiyia Zinobia tient un rôle complexe, car, d'une part, elle personnifie la honte et, d'autre part, elle cristallise toutes les figures de marginalité. En d'autres mots, Sufiyia Zinobia qui semble manifester toute la violence et la honte inhibée des Pakistanais parvient à intervertir complètement le rapport de force entre opprimés et oppresseurs. À la fois victime d'une violence dont elle assure le relais et bourreau,

---

<sup>17</sup> Salman Rushdie, *Shame*, Toronto, Vintage Canada, 1997 [1983], p. 55.

Sufiyia Zinobia est le sujet par excellence pour explorer les paradigmes de la honte et de la violence. Différente et distincte en cela des figures de la violence que nous pouvons rencontrer dans l'imaginaire contemporain, cette héroïne peu commune nous propose une violence symbolique qui touche au sacré et au profane tout en faisant appel à d'anciens principes archaïques liés à l'inconscient collectif.

La violence administrée par ce personnage se doit aussi d'être analysée comme une composante cathartique dans un processus de subjectivation. En effet, la violence qui habite Sufiyia Zinobia apparaît comme un élément porteur de catharsis en même temps qu'un instrument de libération. La violence fondatrice qui se déploie au cœur de ce roman détient donc, outre un effet libérateur pour celui qui en fait l'expérience, les conditions nécessaires à l'épanouissement du sujet qui peut enfin espérer le retour d'un équilibre. Mais que révèle cette violence fondatrice sur nous-mêmes? Et quelles vérités nous dissimule-t-elle? Dans *Shame*, cette violence fondatrice se manifeste visiblement à travers un désir de faire émerger une vérité qui serait autrement irrecevable. L'œuvre de Rushdie propose une représentation critique et circonstanciée de la violence, la mettant en scène dans ses contradictions mêmes. Loin d'offrir simplement un spectacle permanent, la violence représentée dans ce livre nous plonge dans un travail d'interprétation. En outre, *Shame* ne tente pas d'opacifier la violence, mais au contraire de la rendre plus lisible en faisant la lumière sur l'origine de son éclatement.

### 1.2.1 Une affaire d'honneur

Seulement par son titre, ce récit nous annonce son sujet de prédilection : la honte. *Shame* montre du doigt les manquements à l'éthique dans la conduite des affaires d'État ou de famille sur un ton satirique. Le roman s'amuse à naviguer entre la honte et l'honneur, entre la violence comme réaction à une humiliation et la violence comme forme de pouvoir. Le lecteur de *Shame* est témoin de crimes monstrueux commis au nom de l'honneur et de la fierté. Qu'il s'agisse de tortures ou de meurtres

effectués avec la plus grande sauvagerie, c'est l'honneur qui gouverne l'horreur. Or, ce n'est pas de manière fortuite que le narrateur nous raconte ce fait divers, soit l'histoire d'un père pakistanais qui assassine son seul enfant, une fille, pour avoir jeté le déshonneur sur sa famille. « We who have grown up on a diet of honour and shame can still grasp what seem unthinkable to peoples living in the aftermath of the death of God and of tragedy : that men will sacrifice their dearest love on the implacable altars of their pride.<sup>18</sup> » Comment justifier une telle violence ? Aussi difficile à expliquer qu'à contenir, cette violence, qui met en scène honte et déshonneur, s'avère trouver ses racines dans les dédales de notre psyché. Sous une couche d'honneur, la violence se donne à voir comme bonne et justifiée ; elle est instrument de justice personnelle, mais aussi de justice divine. Comme nous le dit Walter Benjamin dans *Critique de la violence*, « la violence est moyen pour des fins justes et injustes.<sup>19</sup> » Mais la question selon lui est en fait de savoir si la violence en général est morale, en tant que principe, ne serait-ce que comme moyen pour des fins justes.

La violence représentée dans ce roman stigmatise la relation qui unit vengeance et affaires d'honneur. Cette vengeance, qui autorise l'accomplissement de crimes odieux, attise la violence et alimente le désordre de ce monde imaginaire. De sorte qu'en nous présentant une violence qui se veut légitime, mais qui se reconduit sans cesse, Rushdie pousse jusqu'à leur apogée les mécanismes empruntés au genre noir de la *Revenge Tragedy*. « Life is long. » Cette citation répétée comme un mantra tout au long du récit, nous montre en quoi « les libertés avec la chronologie prises par un auteur familier des théories quantiques, développent à l'infini les possibles fictifs et renversent le sens des prophéties.<sup>20</sup> » Par ailleurs, *Shame* se fixe sur un affect, une passion de l'âme, un trouble mettant en jeu un bouleversement physiologique et ses symptômes.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>19</sup> Walter Benjamin, « Critique de la violence », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 210.

<sup>20</sup> Marc Porée et Alexis Massery, *Salman Rushdie*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 68.

Les rougissements et les embrasements de Sufiyia Zinobia sont l'exemple par excellence pour illustrer la honte refoulée, en ébullition sous la surface. Autour du thème de la honte et de l'honneur, les personnages nous livrent leurs secrets, leurs tabous et, dès lors, nous offrent une justification à leurs gestes les plus violents. Parallèlement, ce roman se construit sur une opposition manichéenne : celle des deux pôles de la honte et de l'absence de honte. « Between shame and shamelessness lies the axis upon which we turn ; meteorological conditions at both these poles are most extreme, ferocious type. Shamelessness, shame: the roots of violence.<sup>21</sup> » Ce paradigme, c'est-à-dire celui qui s'étend de la honte à l'absence de honte, nous démontre comment la violence éclot plus facilement dans les extrêmes. En se cristallisant sur un affect comme la honte, ce roman nous offre son explication de la violence. Dans *Shame*, la violence est abordée par le biais de la honte, et cette rage intérieure, cette colère tournée vers soi, devient le point de départ d'une explosion, le personnage s'enflammant littéralement.

### 1.2.2 *Sharam* et violence

Or, par cette relation symbolique mise en place entre affect et violence, *Shame* nous autorise à penser les origines de la violence, et ce, en mettant en scène ce moment clé où la honte devient violence. Pour mieux figurer cet instant précis où la honte se transforme soudainement en violence, le narrateur nous réfère à un autre fait divers. Cette fois, c'est le récit d'une jeune femme asiatique agressée dans le métro par une bande d'adolescents. En réponse à cette violence subie, l'écrivain se plaît à imaginer ce qu'il pourrait arriver si toute la honte refoulée, contenue à l'intérieur de la jeune fille, se libérait.

---

<sup>21</sup> Rushdie, *Shame*, *op. cit.*, p. 118.

And I imagine what would have happened if such a fury could have been released in that girl on her underground train – how she would have trashed the white kids within an inch of their lives, breaking arms legs noses balls, without knowing whence the violence came, without she, so slight a figure, could command such awesome strength. [...] I feel gleeful about this notion: it's seductive, silky thing, this violence, yes it is.<sup>22</sup>

Cette présence en creux de la jeune femme asiatique vient mettre la table au récit de Sufiyia Zinobia, qui elle, sera surtout « celle qui rougissait » anormalement, point d'ancrage de la honte injustement subie, véritable éponge de la honte non ressentie. Le récit de Sufiyia Zinobia nous aide à mieux comprendre la manière dont le texte met en scène la honte et la violence, et de découvrir comment ce personnage en plus d'incarner ces sentiments, parvient à les transcender.

À travers ce personnage en constante métamorphose, qui retrouvera sa dignité perdue dans l'animalité, s'exhibe la liaison cachée entre *Sharam* et violence.

What seems certain is that Sufiyia Zinobia, for so long burdened with being a miracle-gone-wrong, a family's shame made flesh, had discovered in the labyrinths of her unconscious self the hidden path that links *sharam* to violence ; and that, awakening, she was surprised as anyone by the force of what had been unleashed.<sup>23</sup>

Pour parler de *Sharam*, mot possédant plusieurs traductions, et de sa relation étroite avec la violence, quoi de mieux selon le narrateur que de transposer ce récit en Orient, où la honte peut « respirer son air préféré ». Car au pays des Purs, si la honte semble complètement défailante, la fierté, quant à elle, est omniprésente et surdéterminée. Par ce roman, à la fois mythique et satirique, Rushdie réplique aux discours officiels sur la pureté et la stabilité au nom de Dieu, à la sanctification des grands tyrans de l'histoire, en opposant sa mythologie libératrice.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 144.



Ce n'est certainement pas un hasard si la troisième œuvre de fiction de Rushdie se situe au Pakistan, ou plutôt dans ce Pakistan imaginaire dans lequel la violence est une réalité affichée ouvertement sur la place publique. Or, ce n'est pas sans une certaine distance critique que le narrateur nous parle de cet endroit, où « in those days there were many such planters, many gardeners of violence.<sup>24</sup> » Malgré les références historiques, géographiques et politiques, le narrateur nous dit ne pas écrire à propos du Pakistan, ou pas tout à fait. Ce pays, que Rushdie nomme le Peccavistan, qui se révèle être un calembour qui, dans sa langue maternelle, signifie terre du péché, est le pays imaginaire par excellence pour faire émerger une violence fondatrice. Si l'Amérique est devenue le lieu de prédilection d'une violence spectaculaire, le Moyen-Orient, quant à lui, nous dévoile une violence réelle, sournoise et dissimulée. L'air de la place, le malaise ambiant, la violence « dite justifiée » ne sont pas les seuls éléments à lever le voile sur la dimension occulte d'une violence dissimulée sous le masque de l'honneur.

### 1.3 Réalité ou fiction?

Jusqu'à *The Satanic Verses*, l'Orient est pour Rushdie porteur de toute une mythologie personnelle : il le décrit comme le territoire du passé, la patrie du souvenir, l'espace de l'unité perdue du sous-continent indien. C'est précisément de cette unité perdue et fragmentée que naît le Pakistan de Rushdie : un pays de composition, de fiction, où les personnages jouent chacun leur rôle dans l'Histoire. Dans ce monde fictif où les frontières sont perméables, les événements de la réalité se mélangent à ceux de l'imaginaire pour faire émerger cette violence dissimulée. Bref, c'est en mêlant les événements, les souvenirs, en les exagérant et en les transformant que Rushdie parvient à faire tomber le mur entre réel et imaginaire.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 60.

Le lecteur n'est pas obligé de se référer à la réalité et de reconnaître dans le personnage du Général Raza Hyder et dans celui de Iskander Harappa, les caricatures du Général Zia Ul Haq et le premier ministre Zulfikar Bhutto, principaux acteurs dans l'Histoire du Pakistan. Cette transposition fictive qui participe à la tension entre le réel et l'imaginaire met en place le thème du duel, c'est-à-dire celui de la lutte à mort entre deux figures opposées quoique complémentaires. Comme Marc Porée et Alexis Massery nous le signalent, cette œuvre se présente « comme un véritable affrontement manichéen entre le traditionalisme et le modernisme, le puritanisme et l'épicurisme, et ce, en mettant en scène sur un ton ironique des personnages de comédie noire.<sup>25</sup> » Que ce soit Saleem, Shiva, Raza, Iskander, Gibreel, Chamcha, Shalimar et Maximilien, tous les personnages des romans de Rushdie exposent cette relation antithétique qui encourage l'éclosion de la violence. Dans tous les romans de Rushdie, la réalité qui se confond à l'imagination et à la dimension politique est difficilement séparable de l'activité littéraire.

The country in this story is not Pakistan, or quite. There are two countries, real and fictional, occupying the same space, or almost the same place. My story, my fictional country exist, like myself, at a slight angle to reality. I have found this off-centring to be necessary; but its value is, of course open to debate. My view is that I am not writing only about Pakistan.<sup>26</sup>

Bref, ce décentrage par rapport à la réalité, qui sert, préalablement, à brouiller les pistes entre le réel et la fiction, autorise une certaine dérive de l'imaginaire.

### 1.3.1 Labyrinthe de la violence

Le roman commence au cœur d'un véritable labyrinthe, la maison des trois sœurs Shakil, et se termine par le retour entre ces quatre murs. Nichapur, cet étouffant labyrinthe duquel se dégagent un sentiment de claustrophobie et un pouvoir mortifère,

<sup>25</sup> Porée et Massery, *Salman Rushdie, op. cit.*, p.86.

<sup>26</sup> Rushdie, *op. cit.*, p. 22.

est à l'image du Pakistan de Rushdie. Il le décrit comme un lieu stérile éthiquement et politiquement, un endroit où honte et violence échappent trop souvent au regard. Dans ce labyrinthe, il se déroulera à la fin du récit une mise à mort, un sacrifice accompli dans une extrême violence. La violence mise en scène dans ce roman qui s'achève par l'éclatement final de Sufiyia Zinobia, prend des allures sacrificielles et nous autorise à penser pour la violence une fin possible. Sufiyia Zinobia parvient-elle à occuper la fonction sacrificielle? À la fin de *Shame*, nous ne sommes plus, comme le signale René Girard, au cœur d'une crise sacrificielle incapable de rétablir l'équilibre du monde. Le personnage de Sufiyia Zinobia réussit, en effet, à faire exploser les murs du labyrinthe dans lequel nous enferme la violence.

And the explosion comes, a shock-wave that demolishes the house, and after it the fireball of her burning, rolling outwards to the horizon like the sea, and last of all the cloud, which rises and spreads and hangs over nothingness of the scene, until I can no longer see what is no longer there ; the silent cloud, in the shape of a giant, grey and headless man, a figure of a dream, a phantom with one arm lifted in a gesture of farwell<sup>27</sup>.

Pour Rushdie, cette explosion couronne son œuvre de *dé-création*. De la sorte, tout ce qui a été créé se défait, se détruit et se déconstruit, et tout ce qui avait du sens n'en possède plus : c'est la fin d'un monde. Dans *Shame*, les dernières pages viennent concrétiser par-delà la fin du roman, un adieu au Pakistan et à la patrie.

### 1.3.2 Labyrinthe de l'histoire

Entre la fuite et le retour à la mère patrie, l'histoire nous est racontée par fragments : le temps se défait et devient imprécis. *Shame* est un roman à la chronologie bousculée, qui se situe au-delà du Temps et de l'Histoire : nous sommes devant le récit d'un migrant. Cependant, dans *Shame*, ce labyrinthe est aussi celui de l'Histoire, de l'histoire d'un Pakistan qui tente lui-même d'oublier sa propre histoire, à savoir son

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 305.

passé indéniable avec l'Inde. Au lendemain de la Partition de 1947, les nouveaux dirigeants ont souhaité effacer la mémoire collective et l'héritage laissé par la présence indienne, les racines mêmes de leur origine. À travers cette amnésie volontaire, l'écriture de Rushdie se veut une anamnèse de l'histoire, un fil d'Ariane dans le labyrinthe de la violence. Les dix-huit châles brodés par Rani Harappa sont en quelque sorte des métaphores textiles de la violence de l'histoire ainsi qu'une manière de s'en souvenir. Pour montrer la réalité de la violence, les moyens utilisés sont effectivement ceux de la représentation et de la figuration. « What did eighteen shawls depict ?<sup>28</sup> » Illustrant cette violence habituellement occultée, ces dix-huit châles resteront enfermés dans le coffre familial, bien à l'abri des regards.

Ces châles permettent, entre autres choses, de dénoncer au moyen d'une « épitaphe de laine » les crimes et la violence de l'histoire. « *I have lost count of the corpses on my shawl, twenty, fifty, a hundred, thousand dead, who knows, and not enough scarlet thread to show the blood [...]*<sup>29</sup> » Plus précisément, ces morceaux de tissus racontent des choses que personne ne veut entendre, et divulguent des vérités qui nous seraient insupportables. Et les mots qui accompagnent chacun de ces châles, en italique dans le texte, tissés à travers le tissu, traduisent l'indicible enfin révélé. Par cette phrase brodée sans point qui s'étend sur quatre pages, Rushdie fait concorder support et message. À travers ce tissu de vérité, les corps mutilés sont étendus, entassés dans un véritable charnier.

The men without genitals, the sundered legs, the intestines in place of faces, the alien legion of the death blotting out the memory of Raza Hyder's governorship, the people united in the worm-feast of that shawl of flesh and death, [...] the people hanging upside down with dogs at their open guts, the people grinning lifelessly with bullet-holes for second mouth...<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 204-205.

Ainsi, par ces dix-huit châles, qui sont autant de morceaux de chair mise à vif, Salman Rushdie livre en images et en mots le carnage, le massacre, la cruauté et la barbarie qui sont essentiellement le mal de l'Histoire de l'humanité. Prolongation naturelle du corps estropié, ces châles illustrent cette accumulation de la violence dans l'Histoire ainsi que l'impossibilité de s'en abstraire.

#### 1.4 Pour en finir avec la violence

Pour continuer dans le même ordre d'idées, Sergio Cotta nous rappelle que l'Histoire n'étant que « pure contradiction, et par conséquent violence, sans contrepartie ni sursis<sup>31</sup> », il est alors impossible de la racheter par la paix. En effet, dans les moindres interstices des relations humaines, il existe toujours des rapports de force, qui s'immiscent là où il y a de la honte, de la peur et du désespoir. Avec *Shame*, Rushdie renverse complètement le rapport de force entre oppresseurs et opprimés. Il nous montre comment la capacité de violence d'un peuple peut être plus grande que celle des tyrans. Ce roman démontre que, pour se libérer d'une histoire de violence, il faut faire violence à l'histoire et cesser de la subir.

##### 1.4.1 *La tabula rasa*

Pour cela, il est indispensable d'avoir recours à une violence absolue qui fasse table rase de toutes les violences qui se sont entassées dans l'histoire. Faire table rase permet de se libérer du passé de la violence afin de se réincarner et renaître. Certes, faire table rase se fait toujours avec violence et correspond souvent à un acte de déconstruction, de destruction. Dans *Shame*, pour faire table rase, il semble que le récit doive s'immoler lui-même par le feu, se purifier à l'image de son héroïne. Le déploiement de cet imaginaire de la *tabula rasa* permet à Rushdie d'accéder à une

---

<sup>31</sup> Cotta, *Pourquoi la violence ? Une interprétation philosophique, op. cit.*, p. 16.

certaine forme de liberté, de faire éclore un nouveau destin et de maîtriser cette violence dont les mécanismes lui échappent dans la réalité. Enfin, nous ne sommes plus devant une violence subie, donc vide de sens, mais devant un processus délibérément orchestré.

Dans *Shame*, cet imaginaire de la table rase, en plus de donner un ton apocalyptique à la violence, fait intervenir une violence fondatrice qui permet de mettre un terme à une crise. Autour de cet imaginaire de la fin, la violence semble donner raison au jugement apocalyptique. Dans « Judgement Day », titre du dernier chapitre de *Shame*, l'incandescence qui se dégageait de Sufiyia Zinobia se répand dans les villes et dans les campagnes. Produit d'un processus irréversible que rien ne peut arrêter, le personnage de Sufiyia Zinobia nous aide à comprendre comment l'oppression et le mutisme peuvent se métamorphoser en une violence qui outrepasser les limites. La Bête, métaphore apocalyptique, finit par sortir d'elle-même pour rejoindre la collectivité, allumant sur son passage les feux de la révolte. La « bonne société », quant à elle, décidera de voir en Sufiyia Zinobia, la représentation même du Mal plutôt qu'un indice de son propre désordre et l'incarnation de leur honte.

A Beast is born, a 'wrong miracle', within the citadels of propriety and decorum. This was the danger of Sufiyia Zinobia ; that she came to pass, not in any wilderness of basilisks and fiends, but in the heart of the respectable world. And as result that world made a huge effort of the will to ignore the reality of her, to avoid bringing matters to the point at which she, disorder's avatar, would have to be dealt with, expelled – because her expulsion would have laid bare what-must-on-no-account-be-known, namely the impossible verity that barbarism could grow in cultured soil, that savagery could lie concealed beneath decency's well-pressed shirt.<sup>32</sup>

Rushdie, en puisant dans les croyances, dans les mythes et légendes montre ce qui dans la violence exacerbée par la collectivité demeure soigneusement caché. En faisant la lumière sur ce mécanisme, Rushdie suggère quelques pistes en ce qui

---

<sup>32</sup> Rushdie, *op. cit.*, p. 243.

concerne la place et le rôle de la violence dans l'expérience humaine, tant du point de vue individuel que collectif. Souvenons-nous que la violence de Sufiyia Zinobia sert de catharsis, elle autorise le passage à un nouvel état et la création d'un nouvel équilibre. Sufiyia Zinobia, qui incarne la bestialité, mythifiée sous la forme d'une panthère blanche, deviendra une figure même de la pureté ; la représentante d'un monde qui requiert une purification. Dans toute sa complexité, cette figure de la violence vient secouer les assises de ce pays qui se dit celui de la pureté.

#### 1.4.2 Jugement dernier

*Shame* est un de ces romans de fins dernières, une de ces fictions qui mettent en place un imaginaire de la fin. Dans la scène finale, l'embrasement de Sufiyia Zinobia fait l'effet d'une bombe, qui vient détruire tout sur son passage. Dans les dernières pages de ce roman, Sufiyia Zinobia rendra son jugement dernier et à l'image d'un ange de la mort, elle vengera les crimes de l'humanité restés impunis. Le moment du jugement dernier marquera l'autodestruction du personnage consumé par l'excès de violence subie, et annoncera, sur un ton apocalyptique, l'impossibilité pour les juges d'échapper eux-mêmes à leur destin. Ainsi, Rushdie nous montre que de la violence ne résulte que de la violence. Empreint de sa mythologie personnelle, le traitement de la violence dans *Shame* n'est pas sans révéler son côté fataliste et son caractère sacré. Ce roman permet de penser à la possibilité d'une transcendance et au retour du sacré. En cela, il diffère de la majorité de la production littéraire actuelle qui, de son côté, nous offre une violence qui mine l'essence même du sacré.

Finalement, nous constatons que dans *Shame*, la réalité concrète du travail de l'écrivain fait son apparition. Elle ne fait pas abstraction de la volonté de l'auteur de recommencer une autre existence dans laquelle il serait libéré de la violence qui l'opprime et d'un destin parfois tyrannique. Une réalité dans laquelle écrivain et poète pourraient s'exprimer librement sans contraintes ni censure. Rappelons-nous une

dernière fois la scène finale de *Shame*, soit celle où le manoir des sœurs Shakil vole en éclats, dans une explosion quasi nucléaire. Par cette fin, Rushdie, en plus de proposer une sortie à la violence semble venger l'honneur de la littérature et faire tomber les murs de cette petite pièce, à l'image de la littérature, dans laquelle on entend murmurer des voix qui parlent de toutes les façons possibles. De par son écriture violente et subversive, Rushdie libère la littérature de son histoire de violence et il nous prouve que dans le monde, partout où « the little room of literature has been closed, sooner or later the walls have come tumbling down.<sup>33</sup>»

---

<sup>33</sup> Salman Rushdie, *Imaginary Homelands :Essays and criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1991, p. 439.



## CHAPITRE II

### LA FIGURE

*Il y a toujours un autre souffle dans le mien, une autre pensée dans la mienne, une autre possession dans ce que je possède, mille choses et mille êtres impliqués dans mes complications : toute vraie pensée est une agression. Il ne s'agit pas d'influences que nous subissons, mais des insufflations, des fluctuations que nous sommes, avec lesquelles nous nous confondons.*

GILLES DELEUZE

La fiction constitue la preuve du plus étrange des paradoxes : elle prouve que l'on peut découvrir dans la non-vérité le fil même de la vérité. Si la vérité ne s'exprime, à la rigueur, qu'à travers les fictions, les contraintes objectives de notre époque, associées à la pensée rationnelle, nous privent de toute découverte vécue. Autrement dit, la fiction révèle des secrets qui ne pourraient être divulgués dans la réalité et, de ce fait, elle possède les mêmes caractéristiques que la figure. Un des traits de la figure est d'ailleurs cette capacité à mettre à jour des secrets, dont le dévoilement permet de dégager une vérité. Dans l'œuvre de Rushdie, la figure est nécessaire à la découverte de cette vérité, mais elle est aussi indispensable à l'expression et à la compréhension de la violence : elle sert à figurer la pensée de l'écrivain et à rendre palpable sa lecture du monde. Mais qu'est-ce qu'une figure plus précisément? Comment apparaît-elle? Quel rôle joue-t-elle dans le traitement de la violence contemporaine? Et par quels procédés doit-elle passer pour parvenir à transcender cette violence?

En nous appuyant sur les théories de l'image et de la figure, notamment celles de Bertrand Gervais, de Gilles Thérien, de Michel Guérin et d'Evelyne Grossman nous examinerons les prédispositions requises à l'apparition de la figure ainsi que les situations lui permettant de se déployer et d'avoir préséance sur notre esprit. Dans ce chapitre, il sera donc question d'explorer les figures qui prennent part à l'expression de la violence dans l'imaginaire de Salman Rushdie en relatant, entre autres choses, leurs modalités d'apparition, d'appropriation et de manipulation. Nous tenterons aussi de découvrir quelles fonctions tiennent ces figures marginales dans la représentation de la violence ainsi que leur importance dans sa mise en récit. En d'autres termes, l'étude de *Shame* nous servira à montrer les diverses étapes du processus de figuration. Nous verrons apparaître, se construire, se métamorphoser et disparaître sous nos yeux la principale figure de *Shame* et pourrons constater par le fait même l'évolution de cette violence et son lien avec le politique. De ce fait, la figure de Sufiyia Zinobia nous dévoilera comment un personnage peut devenir un signe, un objet de pensée chargé de sens, un symbole même de cette violence politique qui s'imprime sur le corps de l'œuvre et sur celui de ses personnages.

## 2.1 Apparition de la figure

Selon Gervais, dans *Figures et lectures : logiques de l'imaginaire, tome 1*, la figure se profile dans un regard qui se pose sur quelque chose et qui se met tout à coup à construire un objet de pensée. Il suffit de quelques secondes d'attention pour qu'un objet à l'origine insignifiant se charge soudain de significations.

La figure apparaît souvent comme un coup de foudre. D'abord, il n'y a rien. Puis, soudainement, quelque chose surgit qui change tout. C'est une révélation, moment inouï où une présence nous apparaît, où une vérité s'impose subitement et dicte sa loi.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Bertrand Gervais, *Figures et lectures : logiques de l'imaginaire tome 1*, Montréal, Le Quartanier, « coll. Erres essais », 2007, p.15.

Aussitôt aperçue, la figure engage l'imagination du sujet ; elle le plonge au cœur d'une démarche interprétative et l'incite à lui donner un sens, une signification, voire une fonction symbolique. La figure est un processus de représentation, elle est le résultat d'un travail symbolique, mais aussi une manière d'illustrer la pensée : elle est de connivence tant avec le percept qu'avec le concept.

### 2.1.1 La fonction symbolique de la figure

Pour bien comprendre ce qu'est une figure, il faut avant tout la libérer des chaînes codées de la rhétorique. Ainsi, comme le signale Burgos dans *Espace du texte, lieux de l'imaginaire* au sujet de l'image : « L'image contrairement à la métaphore nous fait sortir directement de l'énoncé et nous projette au-delà de la pensée, au-delà de ce qui existait.<sup>2</sup> » À l'inverse de la métaphore, l'image, mais ce serait aussi juste pour la figure, se laisse pénétrer par l'espace et l'incorpore plutôt que de lui imposer ses limites. De plus, lorsqu'elle est abordée dans sa fonction symbolique, la figure devient le point de départ et le lieu d'éclosion d'une infinité de virtualités sémantiques. Elle naît au sein du langage et ouvre la voie à des sens cachés qui, sans elle, ne pourraient être appréhendés d'aucune façon. C'est en ce sens que la figure se donne à voir comme une « vérité sémiotique » qui se doit d'être interprétée. La dissimulation qui est l'essence même de la figure lui confère une aura mystérieuse : elle apparaît comme une énigme qui pousse le sujet à la démystifier et à se pencher sur ses véritables significations.

La littérature vit à travers ses figures. Elle crée des figures et les détruit, et chaque fois, elle raconte la vérité d'une autre manière. La figure est une partie ou plus exactement un double fond de notre réalité, et ce, même si elle prend forme à

---

<sup>2</sup> Jean Burgos, « Espace du texte, lieux de l'imaginaire » (p. 59-83), dans *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, « coll. Pierres vives », 1982, p 69.

l'intérieur de la fiction. Suffisamment puissante pour nous représenter clairement, la figure renvoie toujours à une réflexion directe ou indirecte. En ce sens, la figure apparaît, d'abord et avant tout, grâce à la relation du sujet avec le monde et ses signes. Elle façonne le sens et, loin de se livrer comme résultat, elle génère de multiples interprétations. Pour se déployer, la figure se doit d'être aperçue, imaginée pour ensuite être manipulée et interprétée. Manipuler une figure, c'est signifier sa présence, se l'approprier, chercher à comprendre sa provenance, la mettre en récit, en discours et en images, se perdre dans sa contemplation et voir en elle un reflet de soi-même. L'exploration du processus de figuration dans le roman *Shame* de Salman Rushdie nous permettra de constater à quel point les fonctions de la figure sont multiples : elle est un foyer de l'attention, elle suscite des commentaires, des réflexions et elle sert comme le signal Gervais d'interface et de médiation symbolique pour comprendre le monde : elle agit, à ce titre, comme « principe interprétatif.<sup>3</sup> »

### 2.1.2 La figure et l'obsession

La figure se doit d'être perçue comme l'expression d'une vision profonde : celle qui dépasse les apparences pour accéder à l'essence des choses. Elle possède en effet un grand pouvoir de suggestion et sert même à évoquer au présent quelque chose d'absent ou de disparu. Pour parler du pouvoir de suggestion de la figure et de sa capacité à révéler des désirs enfouis, des secrets inavouables, nous nous appuyerons sur un extrait de *Lolita* de Vladimir Nabokov. *Lolita* met en scène un narrateur subitement obsédé par une jeune fille, à la fois femme et enfant, qu'il poursuivra tout au long du roman. C'est en effet le propre de la figure de fasciner, et cela, jusqu'à l'obsession.

---

<sup>3</sup> Gervais, *Figures et lectures : logiques de l'imaginaire tome 1*, op. cit., p. 20.

Cet exemple, en plus de nous présenter le caractère obsédant de la figure, illustre comment elle se forme dans un simple regard qui se pose sur un objet pour le transformer en objet de désir. Lorsque Humbert Humbert aperçoit Lolita étendue au soleil, alors aussitôt le narrateur revoit défiler sous ses yeux le spectre d'un amour d'enfance disparu. Dans ce roman de Nabokov, Lolita incarnera la figure de la nymphette : une figure qui en plus d'évoquer l'enfance perdue nous révèle un désir interdit et transgressif.

[...] and, then, without the least warning, a blue sea-wave swelled under my heart and, from a mat in a pool of sun, half-naked, kneeling, turning about on her knees, there was my Riviera love peering at me over dark glasses. [...] I find it most difficult to express with adequate force that flash, that shiver, that impact of passionate recognition.<sup>4</sup>

C'est ainsi qu'à peine aperçue Lolita se transforme en signe, en ce symbole captivant qu'est la figure. Née de l'obsession et du désir du narrateur, la figure de Lolita décrit une fascination malsaine et une attraction fatale qui le mènera à sa perte.

Dans *Shame*, l'obsession prend aussi forme dans une figure. La figure au cœur de ce roman est celle d'une idiote, qui est la personnification même de la honte. La figure de Sufiyia Zinobia qui tire son origine d'un affect nous engage aussitôt dans un processus symbolique. Cette figure trouve sa singularité dans la manière dont elle met en récit et en images la violence. Elle se donne à voir comme un centre d'attraction autour duquel gravitent tous les autres personnages de ce roman. Autrement dit, Sufiyia Zinobia est le noyau du récit, le point de focalisation de la lecture et l'obsession du narrateur et du lecteur. « And Sufiyia Zinobia? <sup>5</sup> » Cette question posée à maintes reprises traduit l'obsession du narrateur pour sa figure, mais aussi son désir de maintenir l'attention du lecteur. Chaque fois que le narrateur dérive et s'égare un

<sup>4</sup> Vladimir Nabokov, *Lolita*, New York, Vintage Books, 1997 [1955], p. 39.

<sup>5</sup> Salman Rushdie, *Shame*, Toronto, Vintage Canada, 1997 [1983], p. 222-224-244-279.

peu trop, il sent le besoin de se référer à sa figure. Plus précisément, la figure de Sufiyia Zinobia est notre point d'ancrage dans l'histoire, notre fil d'Ariane dans ce récit labyrinthique.

## 2.2 Construction de la figure

Une figure, rappelons-le, désigne tout objet de pensée pourvu de significations et de valeurs. C'est une entité complexe, le produit d'un modelage et d'un processus sémiotique qu'elle dynamise. « Ce qui s'ouvre, quand une figure apparaît, c'est un théâtre du sens, qui met en scène nos peurs et désirs, c'est aussi une forme qui leur sert de support et qui permet de se déployer, nous fascinant par la force de leurs jeux, nous intimidant aussi par le caractère pénétrant du regard qu'ils jettent sur nous.<sup>6</sup> »

La figure de Sufiyia Zinobia soulève plusieurs questionnements : D'où provient la violence? Comment apparaît-elle chez le sujet? Comment le transforme-t-elle? Et peut-on parvenir à la transcender? Dans le premier chapitre, nous avons insisté sur les manières dont la figure de Sufiyia Zinobia participe à la mise en récit de la violence, nous autorisant à en penser l'origine. *Shame* est en grande partie l'histoire d'une idiote, à l'identité multiple, qui se vengera d'une existence marquée par la honte et l'humiliation en déployant sur le monde une violence extrême. La figure de Sufiyia Zinobia est une construction qui participe d'un imaginaire partagé et actualise plusieurs figures mythiques dont celles de la Bête, de Némésis et du Minotaure. Elle se construit sur une accumulation d'histoires et entraîne avec elle projections et mises en récit permettant ainsi d'ouvrir la voie à l'imaginaire.

---

<sup>6</sup> Gervais, *Figures et lectures : logiques de l'imaginaire tome 1, op. cit.*, p. 28.

### 2.2.1 Figure de l'absence

Pour reprendre les propos de Sartre, la figuration est l'acte de la conscience imageante qui pose son objet comme absent, comme un irréel.<sup>7</sup> À propos d'absence, les figures de *Shame* se déploient autour de cadavres, de fantômes et de mythes. En effet, nombre de personnages de Rushdie portent en eux des deuils et sont réduits à survivre, tels des zombies, à la perte de leur vie. Pour reprendre les propos de Burgos, la figure « est la meilleure formulation possible d'une réalité absente de laquelle elle est inséparable et avec laquelle seulement elle prend sens.<sup>8</sup> » Le personnage de Sufiyia Zinobia réincarne en effet diverses figures et se construit à partir de plusieurs morts à commencer par celle du fils du Général Raza Hyder. « It was the day on which the only son of the future General Raza Hyder was going to be reincarnated.<sup>9</sup> » Sufiyia Zinobia vient succéder au fils du Général Hyder, pendu dans le ventre de sa mère, en devenant dès sa naissance « the wrong miracle ». Son entrée fracassante dans la trame narrative vient inverser le miracle de la naissance et sa logique. Née fille tandis que son père désirait un garçon, Sufiyia Zinobia viendra combler le vide laissé par le fils mort-né et, dès lors, deviendra un signe d'absence.

En effet, qui ne voit pas l'absence et la dimension fantomatique en arrière-plan ? Se construisant sur les espoirs assassinés de son père, le Général Hyder, la figure de Sufiyia Zinobia actualise l'absence de ce fils en donnant l'illusion de sa présence. Ce fils survivra imaginativement pour devenir un mort-vivant ou un fantôme errant. Il connaîtra deux autres avatars, l'un dans Babar, le frère d'Omar Shakil et l'autre dans Iskander Harappa. Dans le chapitre « Monologue of a Hanged Man », la cellule dans laquelle Iskander Harappa sera pendu n'est pas sans rappeler le ventre de la mère, ce lieu étouffant au pouvoir mortifère qui a étranglé le fils du Général Hyder.

<sup>7</sup> Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1985.

<sup>8</sup> Burgos, « Espace du texte, lieux de l'imaginaire » (p. 59-83), dans *Pour une poétique de l'imaginaire*, *op.cit.*, p. 83.

<sup>9</sup> Rushdie, *Shame*, *op.cit.*, p. 87.

Dans *Shame*, la superposition des images de naissance et de mort vient supposer un retour à la matrice et aux origines.

His son. Who emerged dead from the womb with noose about his neck. That noose seals my fate. Because now he understands the cell, the throbbing walls, the smell of excrement, the drumbeat of a foul invisible heart: death's belly, an inverse womb, dark mirror of a birthplace, its purpose is to suck him in, to draw him back and down through time, until he hangs foetal in his own waters, with an umbilical cord hung fatally round his neck.<sup>10</sup>

La figure du fils mort-né ainsi que d'autres figures fantomatiques (par exemple celle de Anna Muhammad, la jeune Pakistanaise assassinée) s'infiltreront dans le récit et contamineront tous les niveaux de narration. Ces figures fantomatiques qui apparaissent à divers endroits dans le livre sont à l'origine même du projet d'écriture de ce roman. Elles ne font pas que hanter le roman, elles contribuent aussi à effacer le seuil entre la vie et la mort. Mais de quoi parlent plus exactement ces figures omniprésentes dans *Shame*? En fait, elles nous rappellent leur propre absence, une absence qui possède sa propre logique de mise en récit et de mise en discours. « Dialoguant avec l'outre-tombe, Rushdie se fait le protecteur des enfants morts nés, rend la parole aux suppliciés, fait monologuer les pendus et cheminer leurs accusations par l'oreille des assassins.<sup>11</sup> » Marc Porée, dans « La maison aux esprits de Salman Rushdie », étudie les éléments spectraux présents dans la fiction rushdienne à la lumière d'une obsédante problématique, soit celle du retour. Alors, si représenter veut dire rendre présent sur le mode de l'absence, Rushdie parvient, en créant un pont entre présence et absence, à mettre en scène tous les fantômes de son passé sur ce fond mythique et magique qui nourrit la croyance aux revenants.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>11</sup> Marc Porée, « La maison aux esprits de Salman Rushdie », *Études anglaises : Grande-Bretagne, État-Unis*, vol. 50, no 2 (avril/juin 1997), p. 178.



### 2.2.2 Les figures fantômes

Ces figures fantomatiques ne font pas que hanter le récit, elles marquent le destin des personnages et surtout celui de Sufiyia Zinobia. Elles viennent se greffer à la figure de l'idiote et, en plus de participer à sa construction imaginaire, elles permettent de penser ses origines. Dans le chapitre intitulé « Blushing », le narrateur nous fait la genèse de la figure de Sufiyia Zinobia en nous fournissant tous les éléments qui ont contribué à sa création. Par le fait même, il réfléchit sur le processus de figuration, qu'il décompose sous nos yeux. En d'autres termes, le narrateur expose le processus de figuration en établissant une distance par rapport à ses propres figures. Parallèlement au récit en cours, l'écrivain nous expose ses angoisses de créateur et propose une réflexion sur les modalités de création.

Entièrement consacré à celle qu'on surnommait « The Shame », ce chapitre examine les conditions d'émergence de cette figure qui met en scène une violence issue de la honte. L'origine de cette héroïne peu commune provient de trois histoires, qui hantent le narrateur et que Marc Porée qualifie de « fantômes de livre ». Cette expression utilisée par Julien Gracq<sup>12</sup> sert à décrire tous les livres possibles et imaginés, relégués aux oubliettes de la littérature.

All stories are haunted by the ghosts of the stories they might have been. Anna Muhammad haunts this book; I'll never write about her now. And others phantoms are here as well, earlier and now ectoplasmic images connecting shame and violence.<sup>13</sup>

Il n'est pas fortuit de voir ressusciter Anna Muhammad, cette jeune Pakistanaise assassinée, à Londres, par son père, pour une question d'honneur. Ce premier fantôme, dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, participe à la création de

<sup>12</sup> Julien Gracq, *Lettrines*, Paris, Corti, 1967, p. 27.

<sup>13</sup> Rushdie, *Shame*, *op.cit.*, p. 119.

la figure de Sufiyia Zinobia et réactualise le lien qui relie honte et violence. Avec ce fait divers, Rushdie parvient à écrire un roman : il fait renaître Anna Muhammad, avant de la rapatrier dans son Orient natal, où elle attrapera une fièvre au cerveau qui la transformera en véritable idiote. « But finally she eluded me, she became a ghost, and I realized that to write about her, about shame, I would have to go back East, to let the idea breathe its favourite air.<sup>14</sup> » Réincarné dans l'héroïne de *Shame*, le fantôme de Anna Muhammad retrouvera son honneur perdu grâce à son retour fictif en Orient. « My Sufiya Zinobia grew out of the corpse of that murdered girl, although she will not (have no fear) be slaughtered by Raza Hyder.<sup>15</sup> » Sufiyia Zinobia ne finira pas comme Anna Muhammad, assassinée par son père, car Rushdie veille sur son héroïne : il se fait l'ange gardien des innocents, il venge les victimes et rend justice aux opprimés.

Le deuxième fantôme qui se colle à la figure de Sufiyia Zinobia est celui de cette jeune fille « Asiatique » agressée dans le métro par un groupe d'adolescents. Grâce à ce fantôme, le narrateur nous explique que, là où l'humiliation atteint ses limites, la violence commence. « Humiliate people for long enough and wildness bursts out of them. Afterwards, surveying the wreckage of their rage they look bewildered, uncomprehending, young.<sup>16</sup> » Le narrateur se plait en effet à imaginer une telle violence qui émergerait de la jeune fille anonyme. Laissant son imagination prendre des libertés considérables, il procure à la jeune fille anonyme une force surnaturelle qui lui permettra de se venger de ses agresseurs.

Cette violence issue de l'oppression et de l'humiliation est pour lui une idée assez attrayante : « I feel gleeful about this notion : it's a seductive, silky thing, this

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 119.

violence, yes it is. <sup>17</sup>» Possédée par la honte et la faute, et ce, dès sa naissance, Sufiyia Zinobia trouvera dans les dédales de sa pensée le chemin qui la conduira à la violence, à son Minotaure intérieur. Cependant, cette découverte lui permettra de s'émanciper et de se libérer de son état d'asservissement. Avec ce deuxième fantôme en arrière-fond, la figure de Sufiyia Zinobia incorpore les virtualités jamais éteintes de ces morts injustifiées, et ce, jusqu'à l'éclatement final. Ce fantôme nous éclaire sur l'émergence d'une violence pulsionnelle en réponse à une violence répressive qui, elle, écrase le sujet au lieu de le libérer. Cette figure représente la liberté, celle de toute création artistique, mais aussi celle qui nous permet de nous défaire des représentations instituées et du pouvoir qu'elles détiennent sur nous.

Le dernier récit qui s'amalgame autour de la figure de Sufiyia Zinobia est celui d'un garçon qu'on a retrouvé en train de brûler dans un stationnement. Les experts, qui ont examiné son corps, ont été obligés d'admettre, ce qui semble impossible, que le garçon avait pris feu par sa propre volonté. Grâce à ce troisième fantôme, partie intégrante de la croyance populaire, Rushdie introduit un aspect surnaturel à sa figure. *Shame* regorge en effet d'événements surnaturels, de miracles, de métamorphoses et de faits inexplicables, ce qui fait penser à la fois au réalisme magique, à l'intervention du merveilleux et du fantastique. L'exceptionnel et le monstrueux que nous remarquons dans ce roman viennent traduire la décadence et le dysfonctionnement de ce monde imaginaire.

Lorsque nous lisons Rushdie, nous rencontrons plusieurs constructions fantasmagoriques et fantomatiques qui nous rappellent en effet l'affiliation de l'écrivain au réalisme magique de Gabriel Garcia Marquez. Srdjan Simonic dans *The Politics of Magic Realism in Salman Rushdie's 'The Moor's Last Sigh'*, signale que Rushdie emploie le réalisme magique, entre autres choses, pour faire la lumière

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 120.

sur ses préoccupations politiques et interroger certains aspects de la réalité<sup>18</sup>. Dans cette perspective, l'imaginaire de Rushdie, qui se nourrit aussi bien de merveilleux que de fantastique se retrouve au carrefour des cultures aussi bien qu'à celui des genres.

### 2.2.3 La violence et le corps

Pour revenir à Sufiyia Zinobia, nous avons observé qu'en plus d'être affectée d'une tare dès sa naissance (son défaut est de naître fille), elle attrape une fièvre au cerveau qui ajoute une tare psychique (elle devient idiote) à un phénomène corporel singulier qui la marque au fer rouge (la honte déclenche des rougeurs, puis des brûlures). En effet, l'histoire raconte qu'aussitôt sortie du ventre de sa mère, l'enfant rougissait. En rougissant de la sorte, chaque fois que sa présence au monde est remarquée, la figure de Sufiyia Zinobia nous donne à entendre quelque chose qui ne serait pas entendu autrement. « Let me voice my suspicion: the brain-fever that made Sufiyia Zinobia preternaturally receptive to all sorts of things that float around in the ether enabled her to absorb, like a sponge, a host of unfelt feelings.<sup>19</sup> » Il s'agit bien d'une caractéristique de la figure de susciter des réflexions et de proposer des réalités alternatives. Par ses symptômes physiques, Sufiyia Zinobia exprime et transcende des émotions qui n'auraient pu être ressenties, des secrets qui n'auraient pu être révélés. De plus, les réactions physiologiques de ce personnage parviennent à rendre palpable une honte dissimulée sous le couvert de l'honneur.

Les rougissements de Sufiyia Zinobia nous révèlent, répétons-le, un sentiment de honte à l'origine même de cette figure. Sufiyia Zinobia donne en effet corps à la honte et à l'humiliation. En outre, le corps symptomatique et allégorique de cette

---

<sup>18</sup> Srdjan Simonovic, « The Politics of Magic Realism in Salman Rushdie's *The Moor's Last Sigh* », M.A., The University of Western Ontario (Canada), 2000, 134 p.

<sup>19</sup> Rushdie, *Shame*, *op. cit.*, p. 124.

idiotie n'est que rougeur et il.s'embrase à chaque affirmation de la logique souveraine, à chaque effacement de l'histoire, à chaque dislocation entre le politique et l'éthique, ainsi qu'à chaque expression de la haine. Le corps de Sufiyia Zinobia est, comme nous le mentionne Chantal Delourme dans *La violence politique et le corps dans Shame*, une « carte d'affects et d'humeur sur laquelle se marquent comme l'effet d'une encre sympathique tous les dénis et effacements.<sup>20</sup> »

You recall she blushed at birth. Ten years later, her parents were still perplexed by these reddenings, these blushes like petrol fires. The fearful incandescence of Sufiyia had been, it seemed, intensified by the desert years in Q. [...] The affliction was real enough. Miss Shahbanou, the Parsee ayah whom Bilquis had employed on her return to Karachi, complained on her first day that when she gave Sufiyia Zinobia a bath the water had scalded her hands, having been brought close to boiling point by red flame of embarrassment that spread from the roots of the damages girl's hair to the tips of her curling toes.<sup>21</sup>

Dans cet extrait, nous pouvons observer une certaine possession à travers laquelle le corps de Sufiyia Zinobia se fait réceptacle et exutoire de la honte. Cette possession est aussi mise en scène dans le jeu du corps qui oscille entre l'abandon à la violence et sa maîtrise. En ce sens, le corps de Sufiyia Zinobia se donne à voir comme une métaphore de la violence : il réagit, lutte, se façonne et se métamorphose. Toutes ces métamorphoses et ces transformations nous laissent aussi présager l'existence d'une violence latente. Cette violence provoque chez l'idiotie des effets secondaires, des désordres immunitaires, des réactions incontrôlables et des maux incompréhensibles. En effet, la première crise, au cours de laquelle la jeune fille étête les dindes de la voisine, déclenche une métamorphose corporelle, une réaction du système immunitaire qui oblige à la conduire à l'hôpital. L'évolution de la violence chez Sufiyia Zinobia se confond avec l'évolution d'un symptôme qui de la peau gagne le

<sup>20</sup> Delourme, « La violence politique et le corps dans Shame : lire Salman Rushdie avec Giorgio Agamben », *Études Anglaises*, no 3, tome 55, Été 2002, p. 6.

<sup>21</sup> Rushdie, *Shame*, *op. cit.*, p. 124.

corps devenu abcès, jusqu'à ce que cette puissance se retourne contre elle-même. Les réactions de son système immunitaire, à la suite de ses excès de violence, nous apparaît alors comme une tentative de lutter contre cette violence, de mettre K. O. la Bête qui l'habite, et ce, au détriment même de sa propre vie.

Conséquemment, la figure de Sufiyia Zinobia et bien d'autres figures dans l'œuvre de Rushdie sont stigmatisées et transformées par la violence. Rappelons que la violence est fondatrice de l'identité multiple et en constante métamorphose de ces figures : elle s'imprime sur les corps, les transforme et les déforme. Ses transformations du corps ne sont pas le résultat d'un acte de violence négative et purement destructrice. Elles proviennent d'une violence de capacité créatrice qui n'a pas pour but de rendre méconnaissables des corps, de modifier leurs traits, d'altérer leurs formes, mais plutôt « de bouleverser les formes stratifiées du sens et de les réanimer<sup>22</sup> ». Par ailleurs, si la figure de Sufiyia Zinobia semble façonnée par la violence et affectée dans sa matérialité propre, ces transformations proviennent, quant à elles, d'un refus soudain d'être humiliée davantage et de porter la responsabilité du monde face à sa propre violence. En d'autres mots, engendrée par la violence du pouvoir, la figure de Sufiyia Zinobia lui revoie violence et démontre ainsi son refus de l'écrasement. La figure principale de *Shame* est une puissance de métamorphose, une représentation de la violence qui détient tant des pouvoirs de création que de *dé-création*.

#### 2.2.4 Figure de la contradiction

Dans *Shame*, l'exploration délibérée des frontières entre réalité et fiction, en plus de brouiller toute signification vient dresser la subjectivité comme une énigme. *Shame* va le plus souvent s'installer dans cette zone d'indiscernable où règne le

---

<sup>22</sup> Evelyne Grossman, *La défiguration*. Artaud, Beckett, Michaux, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 7.

signifiant instable. Il en résulte une identité toujours fragile, multiple et sujette à une multitude de transformations. La figure de Sufiyia Zinobia est en ce sens un véritable paradoxe : elle est fermée et ouverte, simple et complexe, palpable et insaisissable, une et multiple. Elle nous offre une double perspective, car elle est à la fois individu et relation. La figure agit ici par dédoublement, et ce dédoublement provoque l'altération du personnage. Belle et frêle, l'idiote est l'antithèse de la bête sanguinaire qui se cache en elle et se nourrit de honte et de violence. Cette figure nous apparaît à première vue comme une énigme, une enfant de sept ans dans le corps d'une femme, une Belle qui renferme une Bête assoiffée de sang, une victime de sa propre violence. Et plus précisément encore, elle est une figure dont l'opacité initiale se résorbe au fur et à mesure que le roman progresse afin de nous révéler une vérité.

Par ailleurs, en réunissant dans le même personnage, deux entités de nature opposée, Rushdie expose le duel identitaire de cette idiote et témoigne encore de cette crise du sujet et de la subjectivité qui caractérise bien le monde moderne. Les références directes au conte de Stevenson, *Dr. Jekyll and M. Hyde*, mettent en scène cette dualité intrinsèque à la nature humaine et montrent le monstre ou la bête en chacun de nous qui n'attend que d'être libéré. « As Mr. Stevenson has shown in his *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, such saint-and-monster conjunctions are conceivable in the case of men ; alas! Such is our nature. But the whole essence of Woman denies such a possibility.<sup>23</sup> » Rushdie nous signale le parallèle entre Sufiyia Zinobia et le héros de Stevenson en notant que, lors de son mariage avec Omar Shakil, elle est passée de Miss Hyder à Mrs. Shakil. Il est intéressant de constater la similitude phonétique entre Jekyll-Hyde et Shakil-Hyder. Depuis *Midnight's Children*, les figures de la violence chez Rushdie exposent une structure duelle et contradictoire qui, en plus de déconstruire l'identité, fait écho au combat que se livrent le réel et l'imaginaire.

---

<sup>23</sup> Rushdie, *Shame*, *op. cit.*, p. 173.

Un des traits de la figure est sa capacité de se détacher du cours du temps et d'inscrire sa propre temporalité. Raconté par fragments épars, le récit de Sufiyia Zinobia se retrouve au-delà des limites du Réel, du Temps et de l'Histoire. Sufiyia Zinobia est une figure à la structure hybride qui hante l'histoire. « Time's ghost, the future stalking the forests of the past.<sup>24</sup> » Cette citation définit l'héroïne de Rushdie à la fois comme un être de la mémoire et un être de l'oubli. L'oubli apparaît ici sous la forme d'un désordre, d'une confusion au cours de laquelle la Bête agit à sa place.

Overandover in her empty room; she is a tide rising towards flood, she feels something coming, roaring, feels it take her, the thing, the flood perhaps the thing in the flood, the Beast bursting forth to wreak its havoc on the world, and after that she knows nothing, will remember nothing, because it, the thing is free. Insomnia into somnambulism. The monster rises from the bed, shame's avatar, it leaves that ayah-empty room.<sup>25</sup>

Commis dans un moment de somnambulisme, dans un état de pure inconscience, les actes de violence de Sufiyia Zinobia seront oubliés. Les éruptions périodiques de la Bête échappent à la mémoire, mais aussi à la représentation. Il est difficile de se représenter l'idiote tuant et décapitant de ses mains nues plus de deux cents dindes et arrachant la tête de quatre adolescents. Les actes de Sufiyia Zinobia sont irréprésentables, car ils touchent, comme nous l'avons dit, à cette violence fondatrice qui est objet et sujet d'oubli. Et comme nous le rappelle Gervais : « c'est l'oubli sous toutes ses formes qui caractérise les liens du sujet avec sa propre violence.<sup>26</sup> » Cependant, si dans *Shame* la violence échappe au regard en étant sujet d'oubli, sa critique, au contraire, tente de nous rafraîchir la mémoire sur les événements violents qui marquent l'Histoire du Pakistan.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>26</sup> Gervais, *La ligne brisée: labyrinthe, oubli et violence*, Montréal, Le Quartanier, « Erres Essais », 2008, p. 4.



## 2.3 Manipulation de la figure

À travers sa figure, Rushdie met en place tous les éléments nécessaires au lecteur pour constituer la base de ses propres projections, le point de départ d'un processus symbolique. De la sorte, la violence dans *Shame* fortifie, perfectionne et rend plus subtile une écriture qui regorge de symboles et de figures, et qui multiplie les divers procédés narratifs et rhétoriques. Cette écriture permet de faire apparaître la violence là où on ne l'attendait pas, en attribuant à un être ou à une chose une violence qui lui est étrangère. C'est grâce à ces processus de défamiliarisation, de transfiguration et de défiguration, que l'idiote de Rushdie se transforme en monstre. Dans cette perspective, la figure carnavalesquée de l'idiote permet de poser un regard neuf sur le phénomène de la violence et s'impose comme un objet de pensée dont la complexité, l'efficacité et la force permettent de lutter contre l'encastrement des formes et des représentations. Afficher l'écriture en tant que telle, déconstruire le processus de narration et de figuration pour ensuite déstabiliser la représentation, c'est en ce sens qu'on peut associer *Shame* aux principes du roman postmoderne.

### 2.3.1 Monstres et mythes

À travers les diverses métamorphoses de Sufiyia Zinobia, Rushdie explore « ce qui défigure l'humain aux confins de l'animalité, de la mystique et la folie.<sup>27</sup> » Ce roman visite notamment le seuil d'indifférenciation entre l'animal et l'humain, ce qui se cache en chacun de nous. La phase du roman dans laquelle la Bête cherche à prendre possession de la jeune fille sera le prélude à la véritable métamorphose, basée sur l'hybridation mi-femme mi-animal. Le devenir-animal de Sufiyia Zinobia est, d'une part, la conséquence de l'oppression du pouvoir souverain et, d'autre part, le miroir de la spirale infernale de la violence : il nous montre son visage inhumain,

---

<sup>27</sup> Grossman, *La défiguration*. Artaud, Beckett, Michaux, *op. cit.*, p. 8.

tordu et déformé. La force d'attraction de la figure se trouve ici rabattue sur la violence d'une déformation. Comme par magie, Rushdie transformera l'idiote de *Shame* en un monstre hybride, en une créature qui permettra de donner corps à l'indicible dans ce monde où règne la censure. « There is an ocean. She feels it tide. And somewhere in its depths, a Beast stirring. <sup>28</sup> » La Bête, qui se dissimule dans les profondeurs de l'inconscient de la Belle, et qui représente à la fois son double, son opposé et son détracteur, la forcera à prendre en main son destin.

En ce sens, la figure de la Bête naît d'une rupture et d'une dislocation de l'être par rapport à l'ordre du monde qui donnent le signal à la confusion. Elle se doit par conséquent d'être considérée comme l'avatar d'un chaos, comme une véritable métaphore apocalyptique qui annonce l'approche d'un jugement dernier. Ainsi, en devenant « The Beast » et ensuite « The White Panther », Sufiyia Zinobia rejoint une tératologie populaire dont le trait le plus saillant est de symboliser une crise ou un désordre et d'agir à titre d'avertissement destiné aux hommes. Les lecteurs sont sommés de réfléchir à la violence engendrée par la culture de la honte, de remettre en cause l'oppression des femmes et de s'interroger sur leurs propres troubles avec l'animalité.

Attirants et repoussants, les monstres rejettent à l'infini les limites du possible tout en nous révélant les pouvoirs de l'imaginaire. Ils participent à la transformation, à la résurrection, à la régénération et à l'évolution du monde. Ils occupent en ce sens la fonction sacrificielle qui repose sur les possibilités de transformation d'un monde, sur l'arrêt de la crise et sur l'instauration d'un autre temps. Contradiction vivante, le monstre dévoile l'aléatoire du système, ses failles, ses désordres ; il est en dehors de l'ordre et de la norme, en marge du cadre strict des représentations. De plus, il est la forme antithétique du héros, il met en scène le Mal et montre l'envers du décor. De

---

<sup>28</sup> Rushdie, *Shame*, *op. cit.*, p. 227.

par sa laideur, ses difformités et ses différences, il dérange, perturbe l'ordre du monde et effraie. Incarnant l'autre, l'ennemi, l'étranger, celui que l'on craint et que l'on tente de dissimuler, il traduit notre propre zone d'ombre refoulée, notre propre animalité et notre violence. Image complexe, désordonnée et exaltée, le monstre représente l'imprévisible et l'indiscernable ; il personnifie une altérité qui incite au questionnement, à l'exploration devant sa présence énigmatique, libérant une pluralité de sens. La figure du monstre intervient le plus souvent pour symboliser, comme un ensemble de signes, des préoccupations et des idéologies.

Proposant une réflexion sur la violence, sur la création et sur la censure dont elle est souvent victime, la figure de Sufiyia Zinobia s'inscrit dans une tératologie traditionnelle dont la principale particularité est son association avec le pouvoir populaire. « La rumeur à son sujet permet la seule unification du peuple et le roman hésite entre la reconnaissance du caractère destructeur de ce pouvoir et une apologie de la violence qui n'aurait peut-être que le mérite de ne pas être décrite.<sup>29</sup> » La métamorphose de Sufiyia Zinobia en une mythique panthère blanche, telle une Némésis, contribuera à faire voler en éclats la bonne conscience ambiante et le *Takallouf*, c'est-à-dire la forme discrète de l'auto-censure pakistanaise. En attisant sur son passage un esprit de rébellion, la panthère blanche grandira dans l'imaginaire collectif jusqu'à devenir un véritable mythe.

Le roman fait référence à toutes les mythologies dont les figures sont susceptibles de donner à la violence une valeur originelle, apocalyptique, mais aussi inhumaine. « God protect us... so it appeared that the white panther was already being mythologized. There were those who said it could fly, or dematerialize, or grow until it was bigger than a tree.<sup>30</sup> » L'idiote réincarnée en panthère à l'omniprésence

---

<sup>29</sup> Delourme, « La violence politique et le corps dans *Shame* : lire Salman Rushdie avec Giorgio Agamben », *op. cit.*, p.7.

<sup>30</sup> Rushdie, *Shame*, *op. cit.*, p. 269.

inquiétante se laisse difficilement représenter. Elle est une bête, mi-humaine, mi-animale, elle est un produit de fusion et de métissage qui annonce la fin d'un monde, mais offre la promesse d'un renouveau. Par ses excès de violence, l'idiote métamorphosée repousse les limites de ce monde imaginaire, renverse les murailles du palais et devient le porte-étendard des préoccupations de l'auteur. Et « the faery goblinish means <sup>31</sup>» auxquels le roman dit avoir recours pour mettre fin à la violence nous découvre l'idéologie de l'écrivain.

Le corps de Sufiyia Zinobia, condamné à l'effacement complet de sa nature humaine, viendra chambouler l'ordre préétabli du monde. La figure transfigurée de Sufiyia Zinobia rendra les hommes de ce récit vulnérables à la violence : l'idiote métamorphosée en Bête puis en panthère blanche causera la chute de son père, le Général Hyder, et la mort de son mari, Omar Shakil. Le Général Hyder et Shakil devront fuir devant ce monstre, représentation d'une violence inhumaine, qu'ils ont tenté de cacher en vain et qu'ils sont désormais incapables de contrôler. Dans le cas échéant, nous pouvons observer les modalités de figuration du monstre : d'un côté, la logique de l'excès, la violence incontrôlable, et de l'autre, le caractère invisible, occulté, du monstre que l'on tente d'enfermer, que l'on cache ou qui se cache sous le voile.

Dans *Shame*, lorsque la violence redouble d'ardeur et semble inexplicable, les efforts pour tenter de la nier sont décuplés. Ce roman nous montre qu'il est impossible d'échapper à cette violence fondatrice, ou de la fuir, car elle finit toujours par nous rattraper : une fois la boîte de Pandore ouverte, il n'y a plus moyen de la refermer. La figure de Sufiyia Zinobia s'ouvre sur une expérience aux limites du mythique et du sacré qui transcende cette violence contenue. Le peuple opprimé se reconnaîtra en elle : il verra dans la Bête le signe d'une délivrance possible. En

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 257.

transformant sa belle en monstre, Rushdie inverse complètement les schémas des contes de fées et fait de son héroïne l'agent surnaturel d'une catalyse ainsi qu'un symbole de libération.

### 2.3.2 La figure de l'idiot

Dans l'œuvre de Rushdie, nous avons remarqué plusieurs cas de figures transfigurées. La plus célèbre est sûrement celle du prophète dans *The Satanic Verses*, qui a valu à l'écrivain cette fatwa dont il continue d'être l'objet. La figure transfigurée du prophète Mahomet y apparaissait comme un objet de subversion et de blasphème. Dans *Shame*, ce n'est pas la figure du prophète qui apparaît transfigurée et subvertie, mais plutôt celle de l'idiot, quoique ces deux figures soient intimement liées, comme nous le verrons plus tard. Sufiyia Zinobia incarne cette figure de l'idiot, que plusieurs écrivains ont mise en scène dans l'histoire de la littérature. En effet, de nombreux exemples abondent dans la littérature du XIXe et du XXe siècle. Nous n'avons qu'à penser à *L'idiot* de Fiodor Dostoïevski, à *The Sound and the Fury* de William Faulkner, à *Of Mice and Men* de John Steinbeck ou à *Forrest Gump* de Winston Groom pour comprendre en quoi l'idiot est un personnage fascinant.

Pour le narrateur de *Shame*, le choix de l'idiotie est conscient et délibéré. Pour exprimer ses inquiétudes et angoisses face au monde, mais aussi pour le libérer d'un certain malaise, il fait contracter à son héroïne une fièvre de cerveau qui la transforme en parfaite idiote.

I did it to her, I think, to make her pure. Couldn't think of another way of creating purity in what is supposed to be the Land of the Pure... and idiots are, by definition, innocent. Too romantic a use to make of mental disability? Perhaps ; but it's too late for such doubts. Sufiyia Zinobia has grown her mind

more slowly than her body, and owing to this slowness she remains, for me, somehow clean (pak) in the midst of a dirty world.<sup>32</sup>

L'idiote est toujours représenté comme une pure conscience, un être innocent, sans histoire, vide : une page blanche sur laquelle l'écrivain peut projeter sa pensée. Par ailleurs, l'idiote se révèle être un esprit vierge, un être dont la singularité se doit d'être interprétée. Cette figure, tout comme le monstre, est marquée par la différence, par la marginalité, mais aussi par l'indifférence. L'idiote est un être en marge d'un monde qu'il ne comprend pas. Il dicte alors ses propres lois. À son innocence et à son incompréhension face au monde, l'idiote de *Shame* substitue un Mal d'une étrange clairvoyance.

*Shame* nous montre également en quoi la figure de l'idiote joue le rôle de prophète en permettant de faire entendre des vérités auxquelles nous ne pourrions avoir accès autrement.

But goof or no goof, Sufiyia Zinobia – by blushing furiously each time her mother looked sidelong at her father – revealed to watching family eyes that something was pilling up between those two. Yes. Idiots can feel such things, that's all.<sup>33</sup>

L'idiote rushdien, c'est d'abord et avant tout celui qui sent ce qui ne peut être senti. L'idiote saisit la décadence du monde, mais aussi ce qui la conditionne et parfois dépasse l'entendement et la représentation. Même si l'idiote est incapable de formaliser sa pensée, elle parvient à sa manière à nous la communiquer. En d'autres termes, sur le plan énonciatif, Sufiyia Zinobia ne fait pas acte de parole : elle ne dit absolument rien. La honte et violence, qu'elle seule perçoit, ne sont pas transmises à travers son discours, mais plutôt à travers ses actes. Ses actes de violence s'opposent aux discours fermés de l'autorité et viennent ébranler cette « Stability in the name of

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 125.

God ». À juste titre, l'idiote de *Shame* se retrouve au cœur d'une transmission qui, si elle est restreinte, n'en reste pas moins d'une incroyable efficacité.

Sufiyia Zinobia est l'une de ces figures instables qui défait la narrativité : elle est en cela une fille de son temps, d'un temps qui déconstruit la logique narrative et énonciative. Elle est en quelque sorte une spectatrice du monde, une voyante à la vision pure, un moyen de connaissance et d'action. L'idiote de *Shame* détient en effet la capacité d'ouvrir la voie à un autre sens et à une autre signification : elle dépasse les limites du savoir et les conditions de l'action et trace une nouvelle image de la pensée. Elle propose en ce sens une réorganisation de la pensée : elle nous permet de quitter la régularité des structures narratives, de les renverser complètement et d'en sortir.

### 2.3.3 L'idiote comme personnage conceptuel

Deleuze et Guattari, dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, se sont approprié la figure de l'idiote afin d'illustrer leur théorie du personnage conceptuel. Le personnage conceptuel de l'idiote y joue un rôle important dans la conceptualisation de l'image de la pensée et dans celle du concept. Il est, comme le mentionne Serge Cardinal dans « Les idiots : Descartes, Dostoïevski, Deleuze »<sup>34</sup>, indissociable de la personne du philosophe qui, lui, est toujours à la base de l'idiosyncrasie de ses personnages conceptuels. Selon Deleuze et Guattari, l'idiote est un personnage théorique, une figure particulière qui peut muer et se livrer à plusieurs interprétations. En ce sens, il possède des traits dynamiques : il modifie ce que signifie penser et impose une nouvelle image de la pensée. L'idiote est plus qu'une personnification abstraite, un symbole ou une allégorie, car il se transforme, vit et insiste.

---

<sup>34</sup> Serge Cardinal, « Les idiots : Descartes, Dostoïevski, Deleuze », dans *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, 2002.

La différence entre les personnages conceptuels et les figures esthétiques consiste d'abord en ceci : les uns sont des puissances de concepts, les autres, des puissances d'affects et de percepts. [...] L'art et la philosophie recourent le chaos, et l'affrontent, mais ce n'est pas le même plan de coupe, ce n'est pas la même manière de la peupler, ici constellations d'univers ou affects et percepts, là complexions d'immanence ou concepts. L'art ne pense pas moins que la philosophie, mais il pense par affects et percepts.<sup>35</sup>

Les personnages conceptuels sont des organismes complexes qui occupent des rôles bien précis. Ils sont des représentations qui permettent de rendre intelligibles des relations qui à la base ne sont pas évidentes. La figure de Sufiyia Zinobia à l'image du personnage conceptuel de Deleuze et Guattari sert de véhicule à la pensée de l'auteur et intervient dans la création même de ses concepts. Lorsque nous la comparons avec le personnage conceptuel, la figure apparaît comme le personnage transfiguré, transformé en un objet de pensée au sens plein.

Plus précisément, Gervais nous dit que la figure s'associe au personnage seulement lorsqu'elle est assiégée par le désir, le regard et la volonté d'un sujet « d'y reconnaître quelque chose<sup>36</sup> ». La figure est en fait le personnage devenu signifiant, objet de pensée générateur de sens et de signes. Cela signifie que tout comme le personnage conceptuel, la figure fait toujours référence à autre chose, elle nous renvoie une réalité : elle cherche à nous révéler une vérité qui n'est pas nécessairement celle de l'Histoire. Alors, dans sa lutte quotidienne contre les hommes politiques et les fausses images de la réalité qu'ils fabriquent et tentent de nous imposer, Rushdie réplique en inventant des figures mythiques, fantasmatiques et imaginaires.

Grâce à son personnage de Sufiyia Zinobia, Rushdie réussit à exposer sa dialectique de la honte, à établir les bases de sa conception de la violence. Pour ce

---

<sup>35</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, p. 64.

<sup>36</sup> Gervais, *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire tome I, op. cit.*, p.87.



faire, il met en place à travers son personnage de Sufiyia Zinobia cette relation ambivalente qu'entretiennent figure et affect. Dans *La terreur et la pitié*, Michel Guérin définit justement ces personnages conceptuels dans une « figurologie » qui place l'affect dans la pensée. Mise en figure par le biais de l'affect, la violence, dans le cas présent, conceptualise la force machiavélique de l'imaginaire, l'image anticipée de la tension entre réel et fictionnel, mais aussi entre artifice et création. Sufiyia Zinobia permet donc de matérialiser un affect, pour l'instaurer ensuite comme un mode de pensée. Cet affect responsable de sa transfiguration pose par ailleurs le concept de représentation de façon problématique. « Dans l'ordre de la vérité, l'affectivité atteste l'impossibilité d'en finir avec la série des représentations dans une représentation ultime ; et c'est pourquoi, corollairement, la figurologie de l'affectivité ne peut être qu'une critique de la représentation.<sup>37</sup> » La figure de Sufiyia Zinobia se donne à voir comme le résultat des projections de Rushdie, sa création, une figure qui illustre exactement sa pensée et permet de déconstruire les représentations coagulées afin de faire naître un nouveau mode d'existence.

#### 2.3.4 Transfigurations et défigurations

Grâce à la violence qui se matérialise dans le personnage de Sufiyia Zinobia, Rushdie parvient à représenter l'irreprésentable, mais également à donner une figure à l'infigurable. Pour ce faire, l'écrivain engage métamorphoses, transfigurations et défigurations, processus qui supposent la destruction des formes figées, leur ouverture ainsi que leur manipulation. Rushdie manipule sa figure : il l'observe se défaire et se reconfigurer selon les besoins et les événements. Les métamorphoses et les transformations que subit Sufiyia Zinobia nous rappellent le grand dynamisme de la figure : elles inscrivent la figure dans un mouvement incessant qui à la fois la dissout, l'ouvre, la déplace, l'anime et lui donne un nouveau souffle.

---

<sup>37</sup> Michel Guérin, « Idée d'une figurologie », dans *La terreur et la pitié*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 40

Par ailleurs, le sens que nous procure la figure de Sufiyia Zinobia est à la fois synthétique et dynamique et se déploie, selon Michel Guérin, comme « une métaphore absolue ». En ce sens, il veut dire que la figure « ne renvoie pas à un sens propre, mais qu'elle devient source, puisque sa forme, définitive et malléable, est empreinte de toutes ses transformations.<sup>38</sup> » Tout ce qui entoure la figure du roman de Rushdie est donc d'ordre sémantique : elle se déplace en permanence et provoque un tourbillon sémiotique. La figure de *Shame* se donne à voir comme une remise en question des formes de la vérité et du sens. Nous avons justement choisi ce roman parce qu'il nous montre la figure comme un réservoir inépuisable de transfiguration et de défiguration, contribuant à impulser la vérité multiple de la vie.

Lorsqu'il y a transfiguration, la figuration se dépasse elle-même, elle touche à sa limite, elle se modifie du tout au tout, change d'ordre et, en même temps, déconcerte. Selon Michel Guérin, la transfiguration veut dire « à la fois méta-figuration et non-figuration : exaltation et annulation du figurer. » La figure se fait et se défait avec la migration des signes et cela lui permet de changer d'ordre. En d'autres mots, la transfiguration vient passer outre le cadre de la représentation et remettre en cause sa valeur significative. Sufiyia Zinobia est beaucoup plus qu'une idiote, une innocente et une victime. Elle est une figure qui, comme le signale Gervais, « participe d'une pensée qui place l'idiotie au cœur d'un principe de défamiliarisation essentiel aux esthétiques contemporaines.<sup>39</sup> »

D'emblée l'idiotie de ce roman est présentée comme une femme qui a l'âge mental d'une fillette de sept ans, une conscience pure et innocente. Or, elle deviendra par la suite, « The Beast », soit l'incarnation même du Mal et de la violence et l'avatar du désordre qui règne dans ce monde imaginaire. Nous sommes bel et bien

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>39</sup> Gervais, *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire tome I, op. cit.*, p. 104.

devant une opération de transfiguration, d'un transfert et d'une construction d'une figure. De ce point de vue, la transfiguration n'est pas seulement un changement d'aspect ou le passage d'une forme à une autre, mais plutôt une rupture avec la logique figurative de la représentation, une critique de la représentation.

La défiguration, selon Evelyne Grossman, peut s'entendre en bien des sens tant elle est plastique et mouvante. « La défiguration est ce qui met la figure en mouvement, lui imprime une rotation, l'agite d'une innombrable immobilité.<sup>40</sup> » Elle l'ouvre, la renvoie ailleurs en la détournant de sa forme et de son sens initial. En passant de l'opprimé à l'opresseur, de victime à bourreau, Sufiyia Zinobia illustre bien les fluctuations sémantiques permises par la figure défigurée. Ces défigurations ne sont pas sans conséquence : elles viennent ébranler l'ordre symbolique et provoquer désordre et confusion au cœur de la représentation. Plus exactement, ces défigurations font émerger des formes vivantes et terrifiantes, qui en plus de nourrir l'aspect subversif de l'œuvre parviennent à faire éclater le cadre strict de la représentation. Le travail du créateur opère ici comme un processus de subversion ; il donne à sa figure différentes formes afin de la libérer de celles empreintes de préjugés.

#### 2.4 Disparition de la figure

Pour conclure ce chapitre, nous verrons maintenant qu'aux modalités d'apparition et de manipulation de la figure succèdent celles de sa disparition. L'étude de ce dernier pan du processus de figuration nous permet d'observer comment la disparition de la figure de Sufiyia Zinobia, consumée par sa propre violence, amène l'imaginaire tout entier à se replier. La défiguration de la figure de Sufiyia Zinobia provoque la dissolution du sujet et implique l'explosion d'une violence trop longtemps contenue. « [...] and that the power of the Beast of shame

---

<sup>40</sup> Grossman, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux, op. Cit.*, p. 20.

cannot be held for long within any one frame of flesh and blood, because it grows, it feeds and swells, until the vessel bursts.<sup>41</sup>» Sufiyia Zinobia incarne la violence et elle le fait en commençant par effacer sa nature humaine, en se dénaturant et en devenant « The Beast ». La figure privée de son humanité est désormais monstrueuse et inquiétante. Par ailleurs, Gervais signale que « l'effacement de la figure entraîne l'oubli et le silence, qui sont les formes épurées de la violence et de la terreur qu'il suscite.<sup>42</sup> » *Shame* porte sur la figuration de la violence, sur les façons de représenter cette violence latente et occultée. Il tente aussi d'en finir avec la série de représentations de la violence dans une représentation ultime : l'explosion de la figure et la déconstruction du concept même de violence.

Que la disparition de Sufiyia Zinobia se déroule à l'intérieur du labyrinthe de Nishapur, ce lieu exclu, fermé, qui est à l'image du monde, du corps, de l'âme et de l'écriture elle-même, n'est pas un hasard. À la fin du roman, ce labyrinthe, où le temps semblait s'être arrêté, se remet en marche, reprenant ses droits et décuplant son pouvoir mortifère. L'éclatement de la figure ainsi que la destruction du labyrinthe contribuent entre autres choses à libérer la figuration et à l'ouvrir à toute possibilité figurante. Cette disparition instaure à première vue une dynamique libératrice et suggère la promesse d'un nouveau départ.

Lorsqu'elle se retire, la figure nous laisse perplexes : nous demeurons partagés entre le deuil et l'espoir, entre la possibilité d'un renouveau et la condamnation à un interminable recommencement. Ainsi, avec la disparition de la figure s'instaure une fatalité incontournable, à savoir l'impossibilité d'en finir avec la violence. L'effacement de la figure redonne au vide qu'elle venait combler et à la crise qu'elle venait signifier son caractère irréfutable. De ce point de vue, la figuration de la

---

<sup>41</sup> Rushdie, *Shame*, *op. cit.*, p.304-305.

<sup>42</sup> Gervais, *Figures et lectures : logiques de l'imaginaire tome I*, *op. cit.*, p. 232.

violence dans *Shame* demeure d'abord et avant tout une manière de dénoncer la violence et ses représentations : un plongeon au cœur d'une expérience critique.

#### 2.4.1 Retrouver le fil de la vérité

Pour Rushdie, figurer la violence permet non seulement d'ébranler l'ordre symbolique, social et textuel, mais aussi d'apporter un peu de vérité, là où les autres formes de représentation semblent échouer. Pour lui, il revient donc aux historiens d'enquêter sur le côté visible de l'Histoire et aux écrivains de lever le voile sur l'ignorance afin de nous dévoiler ses revers et les vérités que personne ne veut entendre. Rushdie vient déstabiliser les représentations de la violence et génère ainsi des figures à la recherche de la vérité. Pour émerger, la vérité nécessite que le sujet se déplace, se transforme, devienne autre que lui-même, se fasse violence. En ce sens, la vérité est violence, car elle engage métamorphoses, transfigurations et défigurations, processus auxquels nous la soumettons sans cesse. Et de son côté, pratiquement inépuisable, la figure se déplace sous différentes formes, jusqu'à sa disparition éventuelle qui coïncidera aussi avec la fin du roman. Cette métamorphose de l'être qui fait surgir une vérité subvertie par la conscience narrative nous montre comment l'on peut déconstruire l'ordre de la vérité ainsi que l'ordre du monde. La figure nous révèle à nous-mêmes, par elle nous appréhendons le monde qui se disloque et se déconstruit. Alors, si la figure meurt, c'est toute sa dimension symbolique qui meurt avec elle. Toutefois, le vide qui s'ouvre quand elle disparaît ne nous laisse pas indifférents et la vérité à laquelle elle nous donnait accès nous glisse entre les mains.

## CHAPITRE III

### ÉCRIRE ET LIRE LA VIOLENCE

*L'art a pour fonction non de connaître le monde, mais de produire des compléments du monde : il crée des formes autonomes s'ajoutant à celles qui existent, et possédant une vie, des lois, qui leur sont propres.*

UMBERTO ECO

Lorsque nous lisons, nous interprétons de différentes façons ces marques qui s'inscrivent sur le papier ou qui s'affichent à l'écran. Ce sont des mots, des symboles, des figures, des concepts que nous construisons selon nos paramètres personnels, nos interprétants, nos habitudes, selon nos savoirs, les uns acquis par notre éducation, les autres issus de nos expériences personnelles. Dans ce chapitre, nous nous attarderons sur le rôle que joue la violence dans l'acte de lecture, sur les différents effets qu'elle produit dans le texte et les réactions qu'elle tend à susciter chez le lecteur.

Dans l'œuvre de Rushdie, la violence se limite non seulement au contenu, mais s'étend à des éléments formels et à des procédés littéraires. Ainsi, nous verrons comment les modalités de création et les divers procédés utilisés imposent à l'écriture rushdienne une logique de mise en récit de la violence. Dans les premières pages, nous constaterons que la violence dans l'œuvre de Rushdie est un objet de représentation qui se répercute dans les pensées, le langage et le discours, et ce de façon spectaculaire. Plus précisément, à l'aide des théories de la réception et de celles de la postmodernité, nous verrons comment la violence se transpose dans l'écriture rushdienne et de quelle manière la métafiction influence notre lecture de l'œuvre. Nous retrouvons par exemple cette violence sous forme de ruptures, de dualités, de

contradictions et de satires, qui sont autant de procédés qui s'associent de près ou de loin à la postmodernité.

Par la suite, nous examinerons l'idéologie du roman et montrerons comment la narration, qui met de l'avant une stratégie de subversion, vient déconstruire les rapports logiques, narratifs et temporels du récit et par le fait même s'inscrire dans le genre satirique. En plus de la narration, nous retrouvons cette subversion dans le lien qui unit le lecteur et les figures que nous propose le texte, c'est-à-dire au cœur du processus de figuration. Dans les dernières pages, nous aborderons le statut de cette relation figurale subversive et son rapport à la violence. Enfin, nous décrirons certains des procédés du roman qui répondent à une esthétique subversive à travers laquelle plusieurs figures de la violence s'y retrouvent carnavalisées. Tout au long de cette analyse, nous étendrons notre regard pour montrer les liens qui existent entre *Shame* et les autres textes de Rushdie qui participent tous à la création de ses mondes imaginaires. Ces liens permettent de comprendre, par le biais de ses patries imaginaires, comment peut se tisser un réseau de figures fondé sur l'expression de la violence, la recherche d'identité ainsi que sur l'effacement des frontières.

### 3.1 L'écriture et le spectacle

La violence dans *Shame* est une construction symbolique complexe qui, rappelons-le, ne cherche pas à alimenter une violence spectaculaire, mais plutôt à faire émerger une violence fondatrice transmise par le biais de l'écriture. Mais comment Rushdie arrive-t-il à transposer la violence dans son écriture, sans participer à son spectacle ? D'abord, par l'inscription de cette violence dans le contenu et les éléments formels du texte, Rushdie parvient à une écriture dans laquelle la violence existe tout aussi intensément sans apparaître comme telle. Rushdie ne tente pas ici de dépersonnaliser la réalité de la violence, mais plutôt de la mettre en jeu de manière

critique, en l'exacerbant pour défier sa propre logique. Lorsque nous lisons un roman de Rushdie, nous nous retrouvons en effet face à une écriture du spectacle qui prend sur elle ce spectacle de la violence tout en le critiquant. Un extrait tiré de *Shalimar the clown* illustre bien comment les jeux de mots et l'écriture répétitive mettent la réalité de la violence à l'avant-plan dans le texte.

I'm not sleeping now and I see how it is : the real bad dream starts when you wake up, the men in tanks who hide their faces so that we don't know their names and the women torturers who are worse than the men and the people made of barbed wire and the people made of electricity whose hands would fry your balls if they grabbed them and the people made bullets and the people made of lies and they are all here to do something important, namely to fuck us until we're dead.<sup>1</sup>

Dans l'œuvre de Rushdie, le spectacle de l'écriture vient se rabattre sur celui de la violence pour l'annihiler. Il le traite, comme on le voit ici, par surenchère et l'affronte avec ses propres armes. En somme, il ne s'agit pas seulement de se situer dans une position critique extérieure, mais plutôt d'investir la logique de la violence contemporaine et de la détourner.

L'écriture de Rushdie se donne donc en spectacle au détriment de la violence : elle a pour objectif de créer chez le lecteur un effet de violence, par l'exacerbation, la répétition ou la contradiction, le forçant ainsi à réfléchir sur l'incidence des comportements violents dans les sociétés contemporaines. En ce sens, l'acte d'énonciation est pour lui synonyme d'acte de dénonciation : c'est une façon de régler ses comptes avec le monde et plus particulièrement avec les aspects de ce monde qui se sont associés, par hasard ou par choix, pour former une société qui tente maintenant de le reformer à sa propre image. Rushdie est un chroniqueur de l'actualité, mais aussi un défenseur des libertés humaines qui dénonce avec violence et véhémence la censure littéraire et les entraves à l'imagination.

---

<sup>1</sup> Salman Rushdie, *Shalimar the Clown*, Toronto, Alfred A. Knopf Canada, 2005, p. 248.



What is freedom of expression? Without the freedom to offend, it ceases to exist? Without the freedom to challenge, even to satirize all orthodoxies, including religious orthodoxies, it ceases to exist? Language and imagination cannot be imprisoned, or art will die, and with it, a little of what makes us human.<sup>2</sup>

Dans cet essai intitulé « In Good Faith », Rushdie traite du déferlement de violence qui a englouti son roman *The Satanic Verses* tout en proposant sa propre lecture de l'oeuvre. Au-delà de la haine et de l'incompréhension qu'elles attisent parfois, les oeuvres de Rushdie, contrairement à la plupart des romans contemporains, proposent une violence qui n'enferme pas le lecteur dans un carcan.

### 3.1.1 Exacerbation, répétition et rupture

À juste titre, l'oeuvre romanesque de Rushdie n'est pas symptomatique de cet imaginaire contemporain qui comme le mentionne Gervais se déploie « sur une crise sacrificielle où la violence même ritualisée ne règle rien, et qui fait du ressassement et de la répétition, leur principe structurant.<sup>3</sup> » Dans cet exemple de *Shalimar the Clown*, même si la répétition est présente, elle est voulue et réfléchie. Elle est mise en scène pour dénoncer la violence, retracer son origine, traquer les signes de son apparition et ainsi parvenir à la transcender.

Who raped that lazy-eyed woman? Who raped that grey-haired lazy-eyed woman as she screamed about snake vengeance? Who raped that woman again? Who raped that woman again? Who raped that woman again? Who raped that dead woman? Who raped that dead woman again?<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Rushdie, *Imaginary Homelands : Essays et criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1991, p. 396.

<sup>3</sup> Gervais, *La ligne brisée : Labyrinthe, oubli et violence*, Montréal, Le Quartanier, « Erres Essais », 2008.

<sup>4</sup> Salman Rushdie, *Shalimar the Clown*, *op. cit.*, p. 308.

L'écriture exacerbée et répétitive de Rushdie, autant par sa forme interrogative que par son ton incisif, dissimule donc une violence atroce, un pouvoir de subversion ; elle parvient à transposer en images l'inimaginable. Dans les textes de Rushdie, ce n'est pas la violence qui entraîne répétition et exacerbation, mais bien l'écriture. Cette esthétique qui prône l'exacerbation et la répétition et qui est en quelque sorte la marque de commerce de Rushdie nourrit son écriture du spectacle et ouvre les portes au désordre et à la perversion.

Si raconter l'horreur dans son intégralité n'est pas possible, c'est parce qu'elle est en quelque sorte illisible et incompréhensible. Dans tous les romans de Rushdie, l'horreur est mise en scène à travers une écriture qui se donne en spectacle tant sur le plan sémantique que linguistique. En ce sens, la violence se retrouve dans le jeu du langage, celui des oppositions, de la substitution à l'infini et de l'échange des signes. À partir de cette écriture qui offre au lecteur un spectacle total, Rushdie produit un contrepois esthétique à la violence en la dédramatisant, mais sans toutefois créer une insensibilisation. Qu'est-ce qui rend plus précisément l'écriture de Rushdie si spectaculaire? C'est sa capacité à créer des figures, à jouer avec le double sens des mots, à rendre importants des détails qui paraissent au départ insignifiants, et à provoquer des ruptures dans le récit. « Here I should explain the matter of daughter-who-should-have-been-sons. Sufiyia Zinobia was the wrong miracle because her father had wanted a boy; but this was not Arjumand Harappa's problem.<sup>5</sup> » Cet extrait de *Shame* dans lequel le narrateur nous donne quelques explications sur son récit constitue un bel exemple d'effet de rupture dans la fiction et dénote un certain degré d'autoréflexivité.

L'effet de rupture est souvent créé par une voix ajoutée à la trame narrative qui parfois commente le récit, mais à d'autres occasions le critique. Tous ces

---

<sup>5</sup> Salman Rushdie, *Shame*, Toronto, Vintage Canada, 1997 [1983], p. 107.

procédés littéraires, qui sont des éléments qui permettent de mettre en scène la violence, viennent bouleverser la logique temporelle et textuelle à la source de l'ordre romanesque en plus de s'inscrire dans une certaine postmodernité.

It might also become apparent that, whilst Rushdie uses a number of the literacy techniques associated with the postmodern, it is by no means clear that he fully conforms to the ideological positions of postmodernism. The playfulness of *Midnight's Children*, for instance, or the grotesque of *Shame*, may align Rushdie with certain postmodern fictional practices, but because these literary devices are also intended to reflect upon, and have a discursive impact upon, the world that Rushdie believes to exist outside the book, they do not make Rushdie into a postmodernist in the fullest sense of the term.<sup>6</sup>

Selon Andrew Teverson, même si Rushdie n'adhère pas sur le plan idéologique aux positions postmodernes, son imaginaire et son écriture se mêlent aux procédés littéraires caractéristiques des romans de cette postmodernité afin de les transformer et de les enrichir. En effet, Rushdie adopte et incorpore toutes les nouvelles techniques et procédés susceptibles de soutenir son esthétique du spectacle et de transformer notre façon de lire<sup>7</sup>. Le roman est pour Rushdie une façon de reformuler le langage, la forme et les idées de manière à voir le monde d'une nouvelle façon. En plus de mobiliser plusieurs procédés littéraires, l'écriture rushdienne emprunte des techniques et des terminologies appartenant à d'autres médias. À cet égard, des procédés comme le gros plan, le montage, le « zapping », ainsi que le travelling, techniques bien connues au cinéma et à la télévision, servent à accentuer l'effet de spectacle et à modifier l'acte de lecture.

Gibreel, hovering-watching from his highest camera angle, knows one small detail, just one tiny thing that's a bit of problem here, namely that it was me

---

<sup>6</sup> Andrew Teverson, « Salman Rushdie and Aijaz Ahmad : Satire, Ideology and Shame », *The Journal of Commonwealth Literature*, 2004, no 39, p. 52.

<sup>7</sup> Dans *Narrative*, Paul Copley affirme que les nouveaux médiums comme le cinéma, la télévision et la radio ont contribué à l'apparition de nouvelles formes de narration plus accessibles réformant ainsi les modes de lecture traditionnelles.

both times, baba me first and second also me. From my mouth, both the statement and the repudiation, verses and converses, universes and reverses, the whole thing, and we all know how my mouth got worked.<sup>8</sup>

Cette citation de *The Satanic Verses* illustre non seulement l'utilisation que fait Rushdie de l'imagerie et de la terminologie du film, mais aussi les rapports entre la littérature et le cinéma. Cette écriture qui s'affiche comme telle multiplie et exhibe les procédés propices à construire et déconstruire du sens permettant ainsi au lecteur de constituer la base de ses propres projections de lecture. Lorsque nous lisons Rushdie, nous faisons acte de spectature en même temps qu'acte de lecture. À ce sujet, Martin Lefebvre dans « Le parti pris de la spectature », nous signale que « la spectature – tout comme la lecture – n'est qu'une partie de la vaste entreprise *sémiosique* qui concerne cet aspect de la relation de l'être au monde à travers l'usage des signes.<sup>9</sup> » Rushdie met donc en place à travers cette esthétique du spectacle une interface entre le sujet et le texte qui lui permet de saisir, d'interpréter, de comprendre et de s'appropriier l'œuvre à sa façon.

### 3.1.2 Fictions narcissiques

Les romans de Rushdie ont souvent été caractérisés dans la critique par leur ancrage profond dans la réalité et ils apparaissent selon Joel Juna Kuortti comme des mondes fictifs dans lesquels l'écrivain peut vivre<sup>10</sup>. Rushdie possède en effet cette capacité de *ré-imaginer* le monde en créant des patries imaginaires. Ces patries imaginaires construites à partir de fragments de réalité sont presque toujours fonction de l'idéologie de l'auteur lui-même, de sa pensée et de sa vision du monde. Les textes de Rushdie qui réécrivent et réinventent chaque fois une partie de l'Histoire

<sup>8</sup> Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, Toronto, Vintage Canada Edition, 1997 [1988], p. 121.

<sup>9</sup> Martin Lefebvre, « Le parti pris de la spectature », dans *Psycho : de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 25.

<sup>10</sup> Joel Juna Kuortti, « Fictions to live in : Narration as an argument for fiction in Salman Rushdie's novels », Ph. D., University of Tampereen Yliopisto, Finland, 1988, 270 p.

s'apparentent à cette forme littéraire qu'on nomme les autofictions. D'une part, le préfixe « auto » nous rappelle le caractère narcissique de ses fictions. Par narcissique, nous voulons soutenir que les fictions de Rushdie sont, comme l'indique Nancy Hutcheon dans *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox* : « self-reflective, self-informing, self reflexive, auto-referential, auto-representational. <sup>11</sup> » Conséquemment, la conscience narrative dans l'œuvre métafictionnelle et plus précisément dans *Shame* se veut profondément centrée sur elle-même, demandant au lecteur à la fois implication et détachement.

D'autre part, les textes de Rushdie sont « fictions », car ils transforment mémoire et souvenirs et conservent une certaine imprécision. Rushdie opte pour le non-dit et l'allusion, il utilise les périphrases, les métaphores, les images et les figures pour décrire des lieux et des personnages. Ainsi, le narrateur de *Shame* nous dit ne pas écrire sur le Pakistan (qu'il nomme d'ailleurs le Peccavistan, « peccavi » en latin signifie « j'ai péché »). Il refuse de situer précisément son récit puisant dans le potentiel imprécis et vague de la fiction.

This is true of any narrative, but especially clear in the conscious realization of the process itself in narcissistic texts. In fantasy literature, the fictiveness of these referents is axiomatic: the time and space of such narratives need not correspond to those of the reader's experience.<sup>12</sup>

Le narrateur favorise les non-lieux et des espaces que nous ne pouvons pas textuellement identifier. La ville frontalière de Q., lieu de naissance de Omar Shakil, prouve bien cette préférence pour les lieux inconnus et incertains.

My story's palimpsest-country has, I repeat, no name of its own. The exiled Czech writer Kundera once wrote : 'A name means continuity with the past

<sup>11</sup> Nancy Hutcheon, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1984, p. 2.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 76.

and people without a past are people without a name.' But I am dealing with a past that refuses to be suppressed, that is daily doing battle with the present ; so it is perhaps unduly harsh of me to deny my fairyland a title. <sup>13</sup>

Les contours de la fiction sont ici renforcés par la tentative de déjouer le réel par le biais du fantastique et du merveilleux. Depuis *Midnight's Children*, cet aspect autofictionnel permet à l'écrivain de déambuler dans les dédales de ses mondes imaginaires tout en construisant sa propre mythologie personnelle. Rushdie fait resurgir une multitude de mythes, d'images archaïques et de légendes liés à l'inconscient collectif des sociétés humaines qu'il adapte selon ses besoins. Il dresse un portrait impressionniste de notre rapport à la tradition, à l'autorité, aux formes sociales de la coercition. Rushdie cherche incontestablement à séduire son lectorat en mêlant les styles et en mettant en scène ses récits sous la forme de contes, de mythes et de légendes qu'il actualise chaque fois à sa guise. Bref, Rushdie écrit à l'intersection d'une pluralité de lectorats, au carrefour des genres, des cultures et des traditions.

L'écriture de Rushdie, qui est lucide et franche, nous offre un aperçu d'une culture qui nous est étrangère, à nous lecteurs occidentaux. En effet, cette écriture foisonnante et hybride, qui fait appel tant au merveilleux qu'au fantastique, parvient à nous raconter l'Orient. L'hybridité de ses romans construit un pont entre Orient et Occident et son écriture est un filtre permettant d'accéder à un monde que nous percevons comme étrange. Depuis *Midnight's Children*, le Moyen Orient, cette contrée des *Mille et une Nuits*, du merveilleux et des mythes, nourrit l'imaginaire de Rushdie et l'encourage à la démesure. Dans cet exemple de *Shame*, la maison de Bariamma se transforme un instant en véritable caverne d'Ali Baba, où les hommes, la nuit, à l'image des quarante voleurs, viennent rendre visite à leur épouse.

---

<sup>13</sup> Rushdie, *Shame*, *op. cit.*, p. 87.

The girl in the bed next to Bilquis, Rani Humayun, who is unmarried and therefore expects no visit tonight, whispers across the blackness : 'Here come the forty thieves.' And now there are a tiny noises in the dark: charpoy ropes yielding fractionally beneath the extra weight of a second body, the rustle of clothing, the heavier exhalations of the invading husbands<sup>14</sup>.

Dans *Shame*, les nombreuses allusions faite aux *Mille et Une Nuits* et la reconfiguration du conte de fées, *La Belle et la Bête*, nous révèlent un intertexte qui permet à la fois de dire et de se moquer de l'innocence, de voiler et de révéler les vices. De plus, cet intertexte qui fait appel aussi à des textes de William Blake, Shakespeare, Joyce et Rabelais a pour fonction d'inscrire le roman de Rushdie dans une histoire qu'il traite et se réapproprie, ainsi que de briser la linéarité de la lecture.

### 3.1.3 Fictions hybrides

Dans *Shame*, plusieurs mondes imaginaires et plusieurs discours se côtoient. C'est un roman où prolifèrent les personnages, les anecdotes, les épisodes, les micro-récits, où tous les registres et les styles sont mobilisés. Rushdie touche en effet à plusieurs formes d'écriture : satirique, journalistique, incisive, poétique, maniant à la fois le conte et le roman. Tous les éléments qui se greffent à la trame narrative principale, comme nous le signale Guy Scarpetta dans *L'âge d'or du roman*, nous aident à entrevoir la dimension fictionnelle de *Shame* « dans tout le débridement d'une imagination sans bornes, dans toute la liberté d'une écriture sans le souci de vraisemblance réaliste.<sup>15</sup> » Ce roman qui est construit comme un arbre généalogique, dont chaque branche représente le récit d'un personnage, repousse les limites de la narration tout en abordant la question de l'identité.

Ainsi, ces récits entrelacés et la mixité des styles agissent comme des contreponds narratifs qui sont susceptibles de donner de la profondeur et une

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>15</sup> Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, Paris, Bernard Grasset, « Coll. Figures », 1996, p. 32.

dimension mythique et sacrée à l'œuvre. Ils se situent là où l'imagination rejoint le symbolique et se nourrissent de l'indifférenciation et du brouillage des frontières. L'hybridité chez Rushdie se retrouve donc dans le croisement entre fiction et Histoire, mais aussi dans l'expérience de la différence et de l'altérité. De ce fait, tous les personnages de *Shame* sont présentés comme des êtres hybrides et plus particulièrement Omar Shakkil et Sufiyia Zinobia. Ils possèdent une identité multiple, sont exclus et mis en marge de la société. Sufiyia Zinobia qui vient aussi réactualiser la figure du Minotaure se montre comme la plus grande menace qui pèse sur la société institutionnalisée, elle est l'ennemie de la raison, car elle représente le chaos et le désordre. Elle est l'envers d'un monde ordonné, où la différence et le mélange n'existent pas ou bien doivent être contrôlés et représente les multiples identités qui coexistent à l'intérieur de chaque individu.

Omar Shakkil, quant à lui, est décrit comme un être de la périphérie et des frontières : il fait du franchissement de celles-ci son mode de vie. « Dizzy peripheral, inverted, infatuated, insomniac, stargazing, fat : what manner of hero is this? <sup>16</sup>» Pris de vertiges incontrôlables devant ces frontières malléables, Omar Shakkil participe à une réflexion sur l'opposition entre réel et imaginaire. Confronté à la maladie inexplicable de Sufiyia Zinobia, le docteur Omar Shakkil trouvera un intérêt scientifique à ce cas défiant les connaissances médicales et sera littéralement fasciné par sa malade, pour le reste de sa vie. Cet homme de savoir et de science sera secoué à même ses assises devant la force incontrôlable qu'il découvrira chez sa femme, Sufiyia Zinobia. Dans *Shame*, le savoir scientifique est ébranlé et remis en cause devant le retour violent du sacré et du mythique. En effet, l'hybride joue un rôle sacré dans l'art, car il entretient une position ambiguë entre l'humain et l'inhumain.

### 3.2 Écriture et dualisme

---

<sup>16</sup> Rushdie, *Shame*, *op. cit.*, p. 18.



Pour Rushdie, l'écriture est une furie, une rage de dénoncer et elle engage métamorphoses, transfiguration et défiguration, autant de processus qui alimentent la violence dans le texte. Certains de ces processus, que nous avons étudiés au chapitre deux, couvrent d'un voile opaque le texte : ils entretiennent l'hybridité, l'ambiguïté et la multiplicité de l'œuvre tout en faisant naître de nombreux paradoxes. Dans tous ses romans, Rushdie cultive un goût particulier pour le paradoxe. Ces paradoxes et contradictions, à l'image d'une dispute entre deux personnes, font voler dans tous les sens le discours et provoquent sur le lecteur un effet de violence. Autrement dit, la violence faite au lecteur se retrouve surtout dans la dualité et la contradiction qui caractérisent la métafiction rushdienne : elle met constamment en scène des luttes et des débats, constituant ainsi un discours paradoxal. Dans *Fury*, par exemple, le lecteur subit en quelque sorte la violence et la colère du narrateur qui s'emporte sur divers sujets de l'actualité.

What of the search for the hidden keys that unlock the doors of exaltation? Who demolished the City on the Hill and put in its place a row of electric chairs, those dealers in death's democracy, where everyone, the innocent, the mentally deficient, the guilty, could come to die side by side? Who paved Paradise and put up parking lot? Who settled for George W. Gush's boredom, and Al Bore's gush? Who let Charlton Heaston out of his cage and then asked why children were getting shot? What, America, of the Grail?<sup>17</sup>

Le langage de Rushdie est porteur de contrastes, de frictions, de contrepèteries (Bush/Gore, Gush/Bore) et d'incompréhensions qui forcent le lecteur à s'interroger sur certaines déviances sociales. En outre, son langage fait apparaître une pluralité de perspectives, créatrices de discordes, voire de violence. Alors, que ce soit dans *Shame*, *The Satanic Verses*, *Fury* ou *Shalimar the Clown* l'écriture de Rushdie se donne à voir comme une langue porteuse de malentendus, violente et injuste au service de l'opposition et de la contestation.

---

<sup>17</sup> Salman Rushdie, *Fury*, Toronto, Alfred A. Knopf Canada, 2001, p.103.

### 3.2.1 Déconstruction des oppositions

Prenons en exemple l'un des passages les plus signifiants de toute l'œuvre de Rushdie, c'est-à-dire la discussion autour du jeu *Serpents et échelles* dans *Midnight's Children*. Le narrateur, Saleem Sinai, remarque que derrière les figures d'un jeu d'enfant se retrouve une pensée dichotomique. Implicitement, on retrouve une dualité entre le haut et le bas, le Bien et le Mal, mais métaphoriquement toutes les oppositions sont concevables. Dans le monde de Rushdie, les choses sont toujours complexes et ambiguës et ainsi, comme le mentionne Saleem : « but I found very early in my life, that the game lacked one crucial dimension, that of ambiguity... it is also possible to slither down a ladder and climb to triumph on the venom of a snake.<sup>18</sup> » De toutes les contradictions que l'on retrouve dans l'œuvre de Rushdie, cette distinction entre le Bien et le Mal est de loin celle qui revient le plus souvent. Dans *Shame*, la dichotomie entre Harappa et Dawood montre que cette distinction entre le Bien et le Mal n'est pas toujours évidente. En effet, Iskander Harappa sera placé du bon côté même s'il commet de nombreuses atrocités tandis que Maulana Dawood, l'homme de religion et de foi, sera montré comme une figure cruelle et sans pitié.

L'ambiguïté, la multiplicité et l'hybridité amplifient les contradictions notamment dans la narration. Dans cet exemple de *Shame*, le narrateur explique sa prédisposition à se contredire : « The inconsistency doesn't matter; I myself manage to hold large numbers of wholly irreconcilable views simultaneously, without the least difficulty. I do not think others are less versatile.<sup>19</sup> » Le narrateur fait voler en éclats les distinctions qui existent entre vérité et mensonge, entre réel et imaginaire plongeant le lecteur dans une certaine confusion. Ce dernier se retrouve dans un dilemme tout comme le Général Raza Hyder, hanté par des voix opposées. Celui-ci

<sup>18</sup> Salman Rushdie, *Midnight's Children*, New York, Avon, 1982, p.167.

<sup>19</sup> Rushdie, *Shame*, *op. cit.*, p. 267.

entend dans son oreille droite le murmure de Maulana Dawood et dans sa gauche la voix d'Harappa : « God on his right shoulder, the Devil on his left. » Ces deux visions contradictoires s'affrontent pour montrer que la distinction entre le Bien et le Mal n'est pas toujours simple et claire. Face à ce choix entre ce qui est bien ou mal, ce qui est réel ou non, le lecteur ne parvient pas à déceler de vérité unique. Comme Mahound, le prophète de *The Satanic Verses*, le lecteur ne peut jamais dire si les mots qu'il lit sont d'origine divine ou diabolique.

Au lieu de perpétuer par le biais de l'écriture la dialectique entre victime et bourreau, entre colonisé et colonisateur, Rushdie subvertit cette relation de force par la caricature. Il fait de cette stratégie humoristique un moyen efficace de contestation et de combat.

*Shame* has established itself as emblematic of a subversive postcolonial mode, though subversive in sense different from Barbara Harlow (1987) has named "resistance literature." What Rushdie attempts in this novel is a (sub)version of normative national and gendered subjectivity in the Pakistan of what for all interests and purposes is Zia-l-Haq's regime.<sup>20</sup>

Comme le signale Samir Dayal, le roman de Rushdie, en plus de déconstruire la relation entre colonisateur et colonisé, rejette la hiérarchie, reconnaissant en elle une violence inhérente. Nancy Hutcheon dans *A Poetics of Postmodernism* appuie ce constat en écrivant que: « all the contradictions that characterize postmodernism reject any neat binary opposition that might conceal a secret hierarchy of values.<sup>21</sup> » En effet, dans les années 80, nous observons en Angleterre une profonde critique de la période postcoloniale, et les romans de Rushdie n'y échappent pas. Par ailleurs, dans *Shame*, le monde imaginaire qui nous est présenté est déconstruit, fragmenté : il nous fournit plusieurs reflets de la réalité, produit des dédoublements et des

---

<sup>20</sup>Samir Dayal, « The liminalities of Nation and Gender : Salman Rushdie's *Shame* », *The Journal of Midwest Modern language Association*, vol. 31, no 2, 1998, p. 40.

<sup>21</sup> Nancy Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1988, p. 43.

inversions. C'est un monde qui se déconstruit, un monde où la violence règne sans jamais être perçue de la sorte, un monde où la crise se nourrit de honte et de scandale. Cet imaginaire de la crise illustre la perte de l'unité du monde et la déconstruction qui en est à l'origine est un modèle de pensée tout à fait adapté à la description de notre société moderne.

### 3.2.2 Déconstruction de l'identité

Dans son œuvre, Rushdie embrasse la contradiction non seulement en établissant une opposition entre deux personnages, mais en interrogeant les mécanismes de notre psyché elle-même. L'idée qu'il existe deux réalités contradictoires occupant le même espace est un thème que l'on retrouve pratiquement dans tous ses romans. Dans *Shame*, il utilise cette idée pour décrire la dualité de Sufiyia Zinobia. Le roman maintient le statut incertain de Sufiyia Zinobia, par un procédé de désignation où l'on oppose en un même personnage deux figures antithétiques : « The edge of Sufiyia Zinobia were beginning to become uncertain, as if there were two beings occupying the same air-space, competing for it, two entities of identical shape but tragically opposed nature.<sup>22</sup> » Ces deux entités diamétralement opposées qui cohabitent dans le même espace viennent questionner les notions d'identité et de réalité. Nous revenons encore à la dialectique présente dans *The Strange Cas of Dr Jekyll et Mr. Hyde*, de Robert Luis Stevenson.

Selon Girard, l'identité «est prise dans le jeu produisant une entité hallucinatoire qui n'est pas synthèse mais mélange informe, difforme, monstrueux, d'êtres normalement séparés.<sup>23</sup> » Dans l'écriture de Rushdie, la frontière entre soi et l'autre est toujours problématique. « O eternal opposition of inside and outside ! Because a human being, inside himself, is anything but a whole, anything but

<sup>22</sup> Rushdie, *Shame*, *op. cit.*, p. 259.

<sup>23</sup> René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette Littératures, 1972, p. 236.

homogeneous ; all kinds of everywhichting are jumbled up inside him and he is one person one minute and another the next.<sup>24</sup> » Dans l'oeuvre de Rushdie, nous retrouvons plusieurs cas de mélange d'identité. Lors de la gestation d'Omar Shakkil, nous avons constaté que les trois sœurs deviennent une seule et même personne : elles manifestent tous les symptômes de la grossesse et leur identité commune est si forte que personne ne peut réellement dire qui est la véritable mère. L'identité dans les fictions de Rushdie est toujours multiple, instable ou fragmentée. Ses personnages hybrides, multiples et variables posent donc le problème de la complexité et de la multiplicité de l'identité en déconstruisant cette opposition entre soi et l'autre. La déconstruction qui s'opère dans les fictions de Rushdie à travers certaines oppositions trouve écho dans le discours critique moderne. En effet, la poétique de Rushdie intègre les nombreuses réflexions sur le dualisme qui ont eu cours de Nietzsche à Bakhtine en passant par Derrida.

Le narrateur de *Shame* qui se confectionne sa propre version de l'histoire, conforme à sa vision du monde, tentera de se forger une identité au fil du récit. Dans ce roman, comme nous l'affirme Samir Dayal, la subjectivité se dresse comme une énigme, elle est fragmentée et incomplète.

The subjectivity, in this novel, is overdetermined by nation, race, class, as well as gender. It is neither singular nor simple. Rather it refers to the occupation of multiple subject positions, even when one person is at issue. In this sense the strategic articulations of selfhood reveal the «self» as irreducibly differential, fragmented from a theoretical (and never actualized) unitary self.<sup>25</sup>

Le narrateur nous dit que c'est le rôle des immigrants de se forger des patries imaginaires, de bâtir leur propre mémoire de l'Histoire. Il revendique de faire partie lui-même de l'espèce des migrants, ces êtres qui se situent au-delà du Temps, de

<sup>24</sup> Rushdie, *Midnight's Children*, *op. cit.*, p.283.

<sup>25</sup> Samir Dayal, « The Liminalities of Nation and Gender : Salman Rushdie's *Shame* », *op. cit.*, p. 47.

l'Espace, de l'Histoire et de la mémoire. Tandis que Saleem se faisait un être de mémoire, le narrateur de *Shame* se fait un être qui veut se détacher de cette mémoire, la réinventer. Avec *Shame*, nous nous retrouvons encore une fois devant un roman hybride et multiple dont la définition ne se limite pas à l'une de ces caractéristiques.

### 3.2.3 Multiplicité

Dans *Shame*, l'énonciation se fait en quelque sorte en dehors du roman, puisqu'elle porte principalement sur le procès d'écriture de toute production romanesque. Tout au long du récit, le narrateur réfléchit aux processus de création et de *dé-création*. « But I have been out doors for quite long enough now, and must get my narrative out of the sun before it is afflicted by mirage or heat-stroke.<sup>26</sup> » Les romans de Rushdie de par leur nature métatextuelle tendent à jouer avec la pluralité du sens en nous donnant des versions multiples de la vérité. Ces œuvres explorent la difficulté, voire l'impossibilité d'imposer à un texte une seule signification, mais paradoxalement, elle semble vouloir y parvenir en mettant en place une narration qui se veut manipulatrice, poussant le lecteur à endosser l'idéologie de l'auteur.

Dans *Shame*, le narrateur s'adresse directement au lecteur en lui exposant ses pensées, ses mémoires, ses appréhensions et en multipliant les niveaux narratifs, les décentrement et les dédoublements. Les romans de Rushdie, qui présentent des mondes fragmentés et disloqués, s'associent directement à cette postmodernité et nous offrent une réflexion sur la métafiction elle-même. Ce sont donc des fictions narcissiques, des métafictions à tendance historiographique, qui multiplient les niveaux, recherchant à constituer un kaléidoscope de pensées et de paroles, apte à déstabiliser le monde pour en offrir un portrait non pas tant nuancé que saisissant.

---

<sup>26</sup> Rushdie, *Shame*, *op. cit.*, p. 17.

Dans le même ordre d'idées, cette multiplicité sur le plan narratif permet de créer une tension entre les divers niveaux présentés. En effet, ces divers récits qui communiquent par différents mondes imaginaires amènent les niveaux diégétiques à se croiser. Le roman se déroule en effet sur trois niveaux narratifs bien distincts : la réalité de l'auteur, celle du narrateur et de son récit. Cette superposition des divers niveaux narratifs entraîne un décentrement du sens ainsi qu'une multiplication des versions de la réalité, mais avant toute chose elle parvient à rompre la linéarité de la lecture.

Sur le plan énonciatif, la multiplicité et la liberté de la langue rushdienne viennent s'opposer aux discours monologiques des autorités politiques et religieuses. En défiant l'autorité de la Parole de Dieu, Rushdie tout comme Bakhtine, montre le potentiel inhérent du langage dialogique. En effet, il refuse tout discours fermé sur lui-même, achevé, qui emprisonne la vérité dans un monologue, c'est-à-dire dans le monde clos d'une conscience. La vérité pour lui ne peut apparaître que dans le mouvement et l'échange d'idées, le dialogue toujours ouvert et inachevé. Et comme nous le signale Keith Booker : « No word can have unquestionable authority, because all words inherently contain the potential echoes of responses from opposing voices.<sup>27</sup> » À juste titre, dans un article publié dans le *New York Review of Books*, Rushdie caractérisait lui-même ses romans de « clash of language », de récits où discours et histoire entrent en conflit.

### 3.3 Écriture et subversion

Nous pouvons distinguer les lectures qui exercent un véritable pouvoir subversif de celles qui ne se contentent que d'amuser et de divertir. La subversion dans l'œuvre de Rushdie, qui est inséparable de son écriture, est violence, car elle

---

<sup>27</sup> Keith Booker, « Beauty and the Beast : Dualism as Despotism in the fiction of Salman Rushdie », *ELH*, vol. 57, no. 4, 1990, p. 989.

vient menacer l'ordre préétabli des choses. Elle ne se contente pas de ne pas respecter les règles, normes et lois, elle les déconstruit de l'intérieur. En ce sens, il ne faut pas négliger chez cet écrivain la dimension stratégique qui, derrière une écriture divertissante, cache de très réels enjeux politiques et sociaux. Toute l'œuvre de Rushdie possède ce caractère subversif et violent et sa lecture provoque son lot de réactions. Par exemple, la vague de violence qui a suivi la parution *The Satanic Verses* en 1989 illustre à quel point ce roman autant dans son contenu que dans sa forme est subversif. Ce livre qui questionne le dogmatisme religieux et offre une réinterprétation des origines de l'Islam fut considéré comme un blasphème, une hérésie, une offense au prophète et au Coran. Et de ce fait, son auteur fut condamné à mort pour le simple méfait d'avoir écrit une œuvre de fiction.

### 3.3.1 Subversion du réel

La subversion du réel, et avant tout du réel historique, est produite grâce à la distance que prend Rushdie par rapport aux objets narratifs qu'il aborde. *Shame*, par exemple, se présente comme une version déconstruite de l'histoire du Pakistan, un récit sans souci de réalisme, qui parvient cependant à nous communiquer une certaine réalité. Le narrateur se présente quant à lui comme un chroniqueur indifférent et désintéressé : il raconte les événements de la réalité de façon complètement tordue, il exagère et incorpore des éléments fantastiques. Tout au long du roman, il critique ce qu'il écrit : il ne veut surtout pas que l'on prenne sa vision de l'histoire trop au sérieux. À l'image du narrateur de *Shame*, Rushdie se donne à voir comme un commentateur cynique et mordant de la réalité, qui n'hésite pas à s'approprier des éléments de l'actualité politique et artistique pour en donner sa version alternative.

Not I don't like realism, but it seems to me that it's a convention that has tried to impose itself as some kind of objective truth. Whereas it's actually only as artificial as everything else. There's an essay or a letter of Brecht – maybe it's a letter he wrote to Walter Benjamin – where he says that [...] in order to



describe reality you do not have to write realism because realism is only one rule about reality; there are lots of others<sup>28</sup>.

Toute l'œuvre de Rushdie vient soutenir cette affirmation de l'écrivain, à savoir que le réalisme n'est pas une vérité objective et exclusive. Dans l'écriture de Rushdie, le code de la vraisemblance réaliste est sans cesse déstabilisé, soumis au soupçon. « I cannot prove or disprove the foul story that this treaty was written down and signed in the commingled menstrual blood of the isolated trinity, and then burned to ashes, being preserved only in the cloisters of their memories.<sup>29</sup> » Cette citation montre encore une fois le parallèle que Rushdie met en place entre l'Histoire et l'histoire, tout en explorant les relations entre la mémoire collective et individuelle.

En exploitant l'ambivalence entre farce et histoire, il vient nous offrir sa propre version de l'histoire et ainsi, au lieu de cautionner les valeurs dominantes, permet, par le biais d'une autocritique de la société pakistanaise, de légitimer de nouvelles valeurs. Il ne s'agit pas ici de transmettre le côté visible de l'histoire, mais de nous en montrer l'envers et de la déconstruire de l'intérieur afin de faire émerger une nouvelle vérité. Selon Rushdie, la littérature se donne à voir comme un rejet de la version officielle des faits, une façon de nier la vérité qui est celle des hommes politiques et de proposer une réinterprétation de l'Histoire.

Les romans de Rushdie interrogent la relation entre réalité et fiction en remettant en question les grandes vérités de l'Histoire. Ils brouillent les frontières entre réalité et fiction par une prolifération de récits, une utilisation des contes traditionnels et un jeu habile de multiplications et de mises en abyme. Ces stratégies de fictionalisation inscrivent par conséquent l'œuvre de Rushdie dans un mode historiographique.

---

<sup>28</sup> Una Chaudhuri, « Imaginative maps : from a Conversation with Salman Rushdie », p. 23.

<sup>29</sup> Rushdie, *Shame*, *op. cit.*, p. 6.

If language, as these texts suggests, constitutes reality (rather than merely reflecting it), readers become the actualizing link between history and fiction. But this does not occur on the model of traditional historical fiction, where history is meant to authenticate fiction on a product, or representation, level, but in a new (or at least articulated) mode.<sup>30</sup>

Certaines œuvres de Rushdie, que nous pouvons qualifier de métafictions historiographiques (pensons par exemple à *Midnight's Children*), travaillent à se situer elles-mêmes dans l'histoire et dans le discours en insistant sur leur nature autonome sur le plan linguistique et fictionnel.

Dans *Midnight's Children*, le lecteur est confronté à une narration trompeuse qui interroge avec un certain souci de réalisme la pertinence de ses souvenirs. Ce roman repose sur la façon dont nous reconstruisons le passé pour qu'il s'adapte à nos buts présents, en utilisant la mémoire comme outil. L'esthétique de Rushdie s'établit toujours à partir de cette histoire qui parfois tente de se reconstituer et parfois tente de se nier elle-même, à partir d'oubli et de souvenirs dénaturés. Cet oubli, au lieu de créer un certain ordre et une certaine organisation des événements dans la vie des personnages, viendra semer le désordre et les plonger dans un monde périphérique, un monde où les frontières sont mal érigées. Que ce soit entre les événements, les êtres ou les temps, les relations sont perturbées et déconstruites. Le désordre touche, comme dans bien des romans contemporains la chronologie des événements soumise à son tour à plusieurs trous de mémoire. Autrement dit, nous pouvons voir se manifester dans le champ esthétique de ce roman une rupture de l'ordre romanesque qui perturbe le contour des êtres et du temps, une faille dans laquelle l'oubli se répand.

### 3.3.2 La subversion narrative

---

<sup>30</sup> Nancy Hutcheon, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*, op.cit., p. xiv.

C'est en renouvelant l'horizon d'attente littéraire, c'est-à-dire en repoussant les limites du roman et en laissant entrevoir plusieurs niveaux narratifs que *Shame* affirme son caractère novateur. Cette multiplicité des modes de narration sert à élever la confusion chez le lecteur. Rushdie ne cesse de brouiller les cartes, de déstabiliser le lecteur, et de troubler « les pactes de lecture ».

This manipulative mode of narration is another Rushdie trademark – his work tends to feature unreliable, intrusive narrators who openly break the frame of the fiction to reveal the process of composition, disturbing any attempts at a naturalistic recuperation of those fictions, even though the bulk of the narration may proceed in a largely naturalistic mode.<sup>31</sup>

Cette narration manipulatrice et intrusive permet de briser la trame narrative, mais elle permet aussi au lecteur de se positionner par rapport à la fiction, de distinguer la vérité du mensonge. Ainsi, lorsque nous lisons Rushdie, notre point de vue sur l'intrigue ne dépend pas de nous, mais bien du narrateur. Nous ne pouvons prendre connaissance des événements autrement qu'à travers son regard et sa vision de l'histoire. Dans l'œuvre de Rushdie, le narrateur est une figure importante qui tire habilement les ficelles du récit en imposant au lecteur sa vision de l'histoire, mais en lui laissant aussi paradoxalement une grande liberté d'interprétation. « Often those two types of metafictional narration – the resolutely singular and disconcerting plural – come together, as in Salman Rushdie's *Midnight's Children*, as a result, both the male subject and history are decentered, along with the narrative itself.<sup>32</sup> » De telles perturbations et décentrement de la logique narrative permettent de préformer les comportements, de motiver une nouvelle attitude et de transformer les attentes traditionnelles créées par la lecture d'une oeuvre.

---

<sup>31</sup> Booker, « Beauty and the Beast : Dualism as Despotism in the fiction of Salman Rushdie », *op. cit.*, p. 987.

<sup>32</sup> Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 161.

Par ailleurs, *Shame* nous enseigne beaucoup de choses sur le statut ontologique de la fiction ainsi que sur la nature complexe de la lecture. Ce roman soutient une narration qui est à la fois présente et distante et instaure chez le lecteur un paradoxe intéressant.

Its central paradox for readers is that, while being made aware of linguistic and fictive nature of what is being read, and thereby distanced from any unself-conscious identification on the level of character or plot, readers of metafiction are at the same time made mindful of their active role in reading, in participating and in making the text mean.<sup>33</sup>

La métafiction nous apprend que la lecture est un jeu de rôles : elle permet à la fois notre identification à des personnages imaginaires, puis notre détachement. Les personnages de *Shame*, présentés sous forme caricaturale, ont en effet cette capacité à éclairer le lecteur sur les enjeux mis en scène. Autrement dit, le roman favorise l'investissement du sujet, mais son ton ironique interdit cependant une identification complète aux personnages et impose plutôt un détachement. Dans *Shame*, l'ironie du narrateur à l'égard de ses personnages participe à ce détachement, car elle oblige le lecteur à les considérer avec un certain recul critique.

Par ailleurs, l'ironie cherche à se détacher des interprétations courantes et des sentiers battus. Elle vise l'utopie et des conditions métamorphosées pour l'être humain. Elle introduit le rire, la déstabilisation et la suspension du jugement ; elle détourne le sacré, trouble la représentation et provoque un recul critique. Ce recul critique est non seulement déterminé par la position du lecteur, mais aussi par la position du narrateur. Le narrateur de *Shame* coordonne les différentes perspectives du texte afin de permettre au lecteur de ressortir plus conscient de sa lecture. Par conséquent, lorsque le texte conduit par son ironie le lecteur à équilibrer ses investissements par un travail de distanciation, la lecture, loin de conduire à la

---

<sup>33</sup> Hutcheon, *Narcissistic Narrative : The Metafictionnel Paradox*, op.cit., p. 7.

régression, peut se révéler une expérience enrichissante<sup>34</sup>. Dans la mesure où les procédés narratifs et l'ironie du texte nous conduisent à une distanciation par rapport à ce monde où la violence est occultée, nous pouvons alors entrer dans les dédales d'une pensée (celle de Rushdie) qui cherche à en comprendre les origines et les mécanismes.

### 3.3.3 Écriture et satire

*The Satanic Verses* que Rushdie considère comme son roman le plus comique n'a toutefois pas fait rire certains fanatiques religieux. En effet, la satire et le pastiche peuvent se prêter à des mauvaises lectures. Pour des lecteurs occidentaux, les romans de Rushdie sont perçus comme imaginatifs et provocateurs, sans apparaître pour autant subversifs. Cependant, dans la perspective islamique, la déconstruction des dualités et la remise en question de l'autorité présente dans l'oeuvre, ont un tel pouvoir de subversion que l'ayatollah Khomeini a déclaré que Rushdie devait mourir. À ce sujet, Milan Kundera déclare dans un essai consacré à la condamnation de *The Satanic Verses* que « sans humour le roman ne serait tout simplement plus ce territoire où le jugement moral est suspendu et par lequel la création du champ imaginaire peut apparaître.<sup>35</sup> » Cet imaginaire permet au lecteur curieux de comprendre des vérités qui ne sont pas les siennes et d'explorer certaines questions éthiques et morales.

Nous pouvons affirmer que le potentiel subversif que détiennent les romans de Rushdie réside dans les procédés de dérision. Dans *Shame*, il y a une superposition du comique et du tragique, et cela dès les premières pages du roman. Autrement dit, l'effet comique s'accroît lorsque le drame atteint son apogée. Par exemple, lorsque

<sup>34</sup> Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, « coll. Concours littéraires », 2002, p. 83.

<sup>35</sup> Milan Kundera, « Le jour où Panurge ne fera plus rire », dans *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 15.

le Général Hyder et Omar Shakkil sont poursuivis par Sufiyia Zinobia, avatar de leur propre désordre et incarnation de leur honte, et s'enfuient en se dissimulant sous des voiles. Cette oscillation entre comique et tragique permet au lecteur de respirer sans toutefois l'empêcher de réfléchir aux enjeux politiques et religieux qui sont mis en scène. Nous pourrions aussi faire un rapprochement avec le grotesque qui se caractérise avant tout par la coexistence entre le comique et l'horrible. Une caractéristique du grotesque repose dans la déformation de l'homme et du corps humain qui provoque le rire. Cette transformation de l'homme en bête est un motif récurrent dans l'écriture de Rushdie.

Il est difficile de comprendre le sens exact de ces transformations. Comme Mikhaïl Bakhtine nous le fait remarquer : « l'image de l'homme des contes, nonobstant l'immense diversité du folklore fabuleux, est toujours échafaudée sur ces mêmes thèmes de la métamorphose et de l'identité.<sup>36</sup> » Dans *Midnight's Children*, Saleem devient un homme chien employé par l'armée pakistanaise pour flairer l'ennemi. *The Satanic Verses* compte aussi un nombre impressionnant de métamorphoses comme, par exemple, celle qui transformera Chamcha en une sorte de diable et le conduira dans un hôpital rempli de créatures difformes. Il y a ici un parallèle à faire avec ces soi-disant monstres, aux anomalies corporelles diverses, que l'on a longtemps montrés dans les foires avant de les soustraire au regard et de les cacher dans les hôpitaux. Toutes ces déformations et ces défigurations affichent un caractère grotesque et entretiennent une littérature carnavalesque. Certes, les multiples genres, styles et images grotesques que nous retrouvons dans les romans de Rushdie reproduisent les structures des rites du carnaval, mais ils nous rappellent aussi le caractère hybride de l'identité ou de la culture des immigrés.

---

<sup>36</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « coll. tel », 2003 [1975], p. 262.

L'écriture de l'auteur se nourrit de l'humour et de la caricature s'inscrivant ainsi plutôt du côté de la satire que de la parodie. Cette écriture jubile en même temps qu'elle se moque, affirme en même temps qu'elle nie. Par conséquent, la fonction politique et morale de l'écriture rushdienne s'associe directement à celle que possède la satire, genre littéraire beaucoup plus violent que la parodie. Comme plusieurs autres écrivains satiriques, notamment Swift, Rabelais et Grass, Rushdie utilise le langage pour ridiculiser les travers et les excentricités de ceux qui détiennent le pouvoir et en abusent.

Central to the work of all of these writers (and to Menippean satire in general) is a questioning of traditional authority, and particularly of traditional forms of logic, forms that depend greatly on dualistic oppositions (especially the Aristotelian principle of non-contradiction) for their structure.<sup>37</sup>

La satire transgresse des notions philosophiques comme celles de l'identité, de la substance, de la causalité et en adopte d'autres, par exemple : l'opposition, l'ambivalence, le dialogisme et l'analogie. Kristeva souligne que cette contestation sur le plan philosophique semble prendre forme de nos jours dans le roman polyphonique<sup>38</sup>. Cette subversion philosophique va en effet de soi avec le roman polyphonique qui désapprouve la structure rigide de la logique formelle. Par conséquent, les fictions de Rushdie peuvent être perçues comme une contribution à l'adoption d'un nouveau modèle de pensée, de nouveaux mythes et au rejet du dogmatisme religieux.

### 3.3.4 Figuration et subversion

---

<sup>37</sup> Booker, « Beauty and the Beast : Dualism as Despotism in the fiction of Salman Rushdie », *op. cit.*, p. 992.

<sup>38</sup> L'assertion apparaît dans *Desire in language : A semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980.

Revenons une dernière fois, pour conclure ce chapitre, à la figure. La fiction procède en donnant vie à ce qui n'en a pas, en créant de toutes pièces des mondes imaginaires, mais aussi des figures. Elle agit en faisant germer dans l'esprit de ses lecteurs des présences, des entités qui viennent bouleverser l'ordre du monde, le chambouler et le déconstruire. La figuration de la violence chez Rushdie se présente à la fois comme une stratégie de subversion et une stratégie de fictionalisation. En effet, chacune de ses fictions se déploie dans un de ces mondes où l'imaginaire peut s'emparer de toute chose, récupérer leurs restes et les transformer en formes neuves, neuves du moins à défaut d'être inédites. Ces mondes que Rushdie nomme ces patries imaginaires sont gouvernés par cette violence sous-jacente qu'il projette dans des figures qui imposent leur propre dialectique. Le processus de figuration de la violence dans *Shame* apparaît comme une subversion textuelle et symbolique, une stratégie narrative qui met en scène une violence enfouie qui outrepassé, mue, transgresse et déconstruit la logique formelle. Si la figuration de la violence se donne à voir comme un acte de subversion, c'est entre autres choses parce qu'elle nous permet d'observer la force pragmatique de l'œuvre : elle est une modalité de l'agir.

Les figures de la violence sont mises en scène à travers un réseau de pôles inversés et un processus de carnavalisation qui fait apparaître la violence là où on ne l'attendait pas, en procurant à un être ou à une chose une violence qui lui est étrangère. C'est aussi grâce à ce principe de défamiliarisation et de carnavalisation que l'idiote de Rushdie devient une figure capable de jeter un regard neuf sur la violence. En ce sens, les figures carnalisées que Rushdie crée sont à même d'exprimer la force incontrôlable des événements, leur imprévisibilité, mais aussi les ravages que cause la violence en détruisant tout sur son passage. Même si la violence est indicatrice de chaos et de désordre, elle trouve néanmoins toute sa cohérence dans l'écriture rushdienne. En somme, elle assure aux romans de Rushdie une forte cohésion à travers cette ponctuation de perturbations, de retours, de courts-circuits et



de ruptures. Grâce à cette violence, qui est source d'ordre et de désordre, qui perturbe la représentation et qui s'immisce dans une écriture métamorphosée et dans des procédés littéraires qu'elle réinvente, l'œuvre de Rushdie parvient à modifier notre regard sur son incidence dans la réalité et à changer notre façon de l'aborder.

## CONCLUSION

Comme le narrateur de *Shame*, remontons le cours du temps une dernière fois. Dans ce mémoire, nous avons examiné de quelles manières la violence se manifeste dans l'œuvre de Salman Rushdie. Il s'agissait d'aborder la violence dans sa fonction symbolique, plutôt que comme une simple force brutale et destructrice, et de montrer que les fictions de Rushdie la mettent en scène en réfléchissant sur ses possibilités narratives et textuelles. Une approche philosophique et sociologique de la violence nous a permis de retracer ses logiques d'apparition, de développement et aussi, dès lors, les réactions qu'elle suscite.

La violence, rappelons-le, est un objet de représentation soumis à de multiples interprétations et elle touche à la fois au sacré et au profane, à l'occulte et au spectacle, à l'inquiétant et à l'étrange. Cette étrangeté, qui caractérise la violence et qui fait la force de la littérature, est ce qui rend la violence si difficile à décrire et à figurer. Et pourtant, c'est certainement la littérature qui, finalement, semble définir le plus justement la violence. C'est donc elle, à travers les romans de Salman Rushdie, que nous avons traquée à même ses origines (premier chapitre), que nous avons observée à travers son processus de figuration (deuxième chapitre) pour enfin aboutir à une réflexion sur son implication dans l'écriture et la lecture d'une oeuvre (troisième chapitre).

Le premier chapitre s'appuyait sur ce constat, à savoir que, aujourd'hui, la violence s'érige sur un nouveau paradigme : le spectacle. « L'origine du spectacle est la perte de l'unité du monde, et l'expansion gigantesque du spectacle moderne exprime la totalité de cette perte.<sup>1</sup> » Nous avons suivi l'élaboration de ce nouveau

---

<sup>1</sup> Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 30.

paradigme en relatant les manifestations tangibles de la violence spectaculaire, les figures qu'elle exploite, les commentaires qu'elle suscite et les discours qui s'y réfèrent dans le roman *Shame* de Salman Rushdie. En nous livrant à ce travail, nous avons été portés à conclure que la violence qui se retrouve au cœur des romans de Rushdie, sous forme d'enjeux identitaires, de figures, de récits et de représentations, ne participe pas au spectacle de la violence, c'est-à-dire à ce phénomène contemporain caractérisé par l'inflation des images violentes dans les médias et les arts. Même si les médias ne causent pas la violence en soi nous avons toutefois constaté qu'ils contribuent à en multiplier les images, à l'intensifier sur ses formes et à amplifier son traitement.

Les images et les représentations de la violence dans l'œuvre de Rushdie ne sont pas médiatisées ou simplement montrées dans leur gratuité. Elles sont au contraire mises en jeu de façon critique, et ce, afin d'exprimer les inquiétudes et les angoisses de l'écrivain face à cette violence contemporaine qui étend son emprise et rend le monde de plus en plus incertain. La répétition, l'absence de transcendance, l'impossibilité d'une issue sont autant d'éléments qui définissent la violence contemporaine et participent à la mise en place d'un imaginaire de la fin. La violence chez Rushdie se décline de plusieurs façons et rejoint la fin dans sa capacité à faire entendre nos appréhensions les plus graves sur le monde et son destin. Autrement dit, les fictions de Rushdie sont des récits apocalyptiques parcourus de détonations, de violences non maîtrisées et d'explosion qui mettent un terme à un monde afin qu'un meilleur lui succède. En plus de tisser des liens avec un imaginaire de la fin, cette violence occupe un rôle fondateur : elle agit comme principe structurant de l'identité du sujet et, contrairement à une violence spectaculaire, elle sert à rétablir l'équilibre et l'unité perdue de notre monde.

Dans le deuxième chapitre, nous avons exploré la manière dont Salman Rushdie représente les fondements de la violence à travers sa figure de l'idiot. Sufiyia

Zinobia qui ne dépassera jamais l'âge mental d'une enfant de huit ans est gouvernée à la fois par une logique infantile et une logique animale. Ce personnage, incarnation de la honte, est une figure esthétique basée sur un affect : une héroïne à la personnalité duelle qui trouvera dans les dédales de sa psyché, un monstre, une bête qui ne demande qu'à être libérée. Dans le labyrinthe de sa pensée, se cache en effet une créature hybride qui cristallise la figure mythique du Minotaure et nous raconte son altérité. La violence qu'elle a trop longtemps subie l'a transformée en un monstre qui ne s'arrêtera pas avant de parvenir à ses fins.

L'idiotie du personnage marque le texte de plusieurs façons et pose sur la violence un nouveau regard. Ce personnage impose sa propre logique de la violence et dresse une nouvelle image du concept. Notre lecture nous a également conduit à considérer cette dialectique contradictoire qui provoque l'apparition de la figure, sa transformation et sa disparition. Au cours de ce processus de figuration, qui sert de cadre à l'invention de toutes figures, le mystère qui entourait Sufiyia Zinobia s'est dissout afin de divulguer une vérité. Cette vérité mise à jour, grâce aux transformations, transfigurations et défigurations subies par la figure de l'idiotie, nous montre un monde de possibilités infinies où la vérité n'est pas unique. Le roman de Rushdie mobilise en effet tous les moyens rationnels et irrationnels, narratifs et figuratifs, susceptibles d'éclairer le lecteur sur la violence et même si cela suppose une complète remise en cause de la logique de la représentation. En lisant cette œuvre, nous avons aussi ressenti la force d'une langue qui dissimule un désir de faire du sens en défigurant les formes figées du langage.

D'entrée de jeu, l'œuvre de Rushdie se donne à voir comme un refus de se laisser emprisonner par la tyrannie de la vraisemblance, par une logique représentative ou par la rigueur de la chronologie. Rushdie s'attaque à toute affirmation de la logique souveraine, à tout discours monologique et pose de façon problématique le rapport entre réalité et imaginaire, mais aussi celui entre vérité et

mensonge. Il dynamite le réel, détruit le cadre de la représentation : les logiques narratives et temporelles sont déconstruites sous l'impact de son imagination explosive. Passé maître dans l'art de la composition, Rushdie parvient à synchroniser les ruptures, les interruptions et les résurgences dans son écriture. Dans notre troisième chapitre, nous avons analysé la désarticulation violente d'un texte gouverné par une esthétique de la rupture et porté à bout de bras par l'énergie de la dissidence. On s'explique ainsi son goût de la polémique, sa foi dans la positivité des contraires et dans la déconstruction des oppositions. Ainsi, les divers exemples explorés, *Midnight's Children*, *Shame*, *The Satanic Verses*, *Fury* et *Shalimar the Clown* ont fait émerger une dualité qui conduit à la violence, mais aussi à un brouillage identitaire.

En parcourant l'oeuvre de Rushdie, nous avons constaté qu'il y a toujours un rapport trouble entre l'écriture et l'identité. Peu d'auteurs mettent en scène aussi violemment que Rushdie les complexités de l'identité culturelle et individuelle. La fiction rushdienne creuse les relations entre la mémoire personnelle et la mémoire collective d'un sous-continent où chaque individu condense plusieurs destins. Dans ce chapitre, à travers le libre jeu de l'imagination créatrice de formes et de figures, nous avons observé de quelle manière l'individu parvient à se créer lui-même à partir d'éléments contraires empruntés à diverses cultures. Le roman de Rushdie se veut à son image : il est un produit de métissage entre la culture occidentale et orientale. Il est écrit à l'intersection de traditions narratives et culturelles mélangeant le récit romanesque, le conte de fées, la critique politique et la satire sociale. Par le croisement de ces divers univers, Rushdie se construit des patries imaginaires et déploie une façon multiforme et imaginative de se définir au milieu de toute cette violence.

Finalement, l'étude de la violence dans l'oeuvre de Rushdie nous a amené à constater que si par nécessité l'écrivain adopte une position critique dénonçant certains aspects de la réalité, ses angoisses et ses inquiétudes de créateur rendent

toutefois le monde encore plus incertain. Avec son écriture subversive, Rushdie révèle avec quel sérieux il prend la littérature, appliqué à enfreindre les règles, à remettre en question l'ordre de la vérité et à repousser la censure et son entrave à l'imagination. Écrire pour Rushdie revient donc à trouver des angles d'attaque, à contourner les interdits et à prendre des risques pour amener le lecteur hors des sentiers battus. Et si prendre des risques consiste pour l'écrivain à sortir des formes figées de la littérature pour nous faire entendre d'autres vérités, à emprunter des formes hybrides pour en réinventer de nouvelles et à créer des scènes d'écriture inconfortables pour amener le lecteur à réfléchir, ces pratiques dressent un portrait de notre contemporanéité et nous rapproche considérablement du véritable but de l'art.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

- Rushdie, Salman. *Midnight's Children*, New York, Avon, 1982 [1981], 552 p.
- . *Shame*, Toronto, Vintage Canada Edition, 1997 [1983], 307 p.
- . *The Satanic Verses*, Toronto, Vintage Canada Edition, 1997 [1988], 561 p.
- . *Imaginary Homelands: Essays and criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1991, 439 p.
- . *Fury*, Toronto, Alfred A. Knopf Canada, 2001, 272 p.
- . *Shalimar the Clown*, Toronto, Alfred A. Knopf Canada, 2005, 398 p.

### Corpus théorique

- Aubert, Raphaël. *L'affaire Rushdie : Islam, identité et monde moderne*, Paris, Éditions du cerf, 1990, 120 p.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « coll. Tel », 2003 [1975], 488 p.
- Bataille, Georges. *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 2002 [1957], 201 p.
- Benjamin, Walter. « Critique de la violence », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000 [1972], 400 p.
- Benslama, Fehti. *Une fiction troublante : De l'origine en partage*, Montpellier, Éditions de l'Aube, 1994, 93 p.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1955, 376 p.
- Booker, Keith. « Beauty and the Beast : Dualism as Despotism in the fiction of Salman Rushdie », *ELH*, vol. 57, no. 4 (1990), pp. 977-997.

- Brennan, Timothy. *Salman Rushdie and the Third World*, Londres, Éditions Macmillan, 1989, 203 p.
- Brunel, Pierre (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, 1436p.
- Burgos, Jean. « Espace du texte, lieux de l'imaginaire », dans *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, « coll. Pierres vives », 1982, p. 59-83.
- Burningham, Bruce. « Salman Rushdie, Author of a captive's tale », *Journal of Commonwealth literature*, vol. 38, no 1 (mars 2003), p. 113-134.
- Cardinal, Serge. « Les idiots : Descartes, Dostoïevski, Deleuze », dans *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal, Liber, 2002, p. 87-105.
- Cobley, Paul. *Narrative*, Londres, Routledge, « The New Critical Idiom », 2001, 267 p.
- Cohen, Jerome. *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, 336 p.
- Colm Hogan, Patrick. « Midnight's Children: Kashmir and the Politics of Identity », *Twentieth Century Literature*, vol. 47, no 4 (hiver 2001), p. 510-544.
- Cotta, Sergio. *Pourquoi la violence? Une interprétation philosophique*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, « coll. Diké », 2002, 130 p.
- Dayal, Samir. « The liminalities of Nation and Gender: Salman Rushdie's *Shame* », *The Journal of Midwest Modern language Association*, vol. 31, no 2 (printemps 1998), p. 39-62.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris, Gallimard, « coll. Folio », 1992 [1967], 208 p.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions Minuit, « coll. Reprise », 2005 [1991], 206p.
- Delourme, Chantal. « La violence politique et le corps : lire Salman Rushdie avec Giorgio Agamben », *Études Anglaises*, tome 55, no 3 (Été 2002).
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, « coll. Essais », 2006 [1967], 435 p.



Deszez, Justyna. « Salman Rushdie's Attempt at a Feminist Fairytale Reconfiguration in *Shame* », *Folklore*, vol. 115, no 1 (avril 2004), p. 27-44.

Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 316 p.

Gervais, Bertrand. *La ligne brisée : Logiques de l'imaginaire tome II*, Montréal, Le Quartanier, « coll. Erres Essais », 2008, 207 p.

—————. *Figures, lectures: logiques de l'imaginaire tome I*, Montréal, Le Quartanier, « coll. Erres essais », 2007, 243 p.

—————. *À l'écoute de la lecture*. Montréal, VLB éditeur, « Essais critiques », 238 p.

—————. « La ligne de flottaison : violence, silence et oubli », *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, 2006, 44 p.

Girard, René. *La violence et le sacré*, Paris, Hachette Littératures, 1972, 456 p.

Gracq, Julien. *Lettrines*, Paris, Corti, 1967, 251 p.

Guérin, Michel. « Idée d'une figurologie », dans *La terreur et la pitié*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 11-42.

Grossman, Evelyne. *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, 116 p.

Hutcheon, Nancy. *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1984, 168 p.

—————. *A Theory of Parody*, Londres, Methuen, 1985, 143 p.

—————. *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, 268 p.

Jouve, Vincent. *La lecture*, Paris, Hachette, « coll. Concours littéraires », 2002, 111 p.

Kirscher, Gilbert. *Figures de la violence et de la modernité : essais sur la philosophie d'Éric Weil*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, 291 p.

Kundera, Milan. *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, 325 p.

Kuortti, Joel Juha. *Fictions to live in: Narration as an argument for fiction in Salman Rushdie's novels*. Ph. D., University of Tampereen Yliopisto, Finland, 1998, 270 p.

Kristeva, Julia. *Desire in language : A semiotic Approach to Litterature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980, 305 p.

Le brun, Annie. *Perspective dépravée*, Bruxelles, La lettre volée, 1991, 57 p.

Lefebvre, Martin. « Le parti pris de la spectature », dans *Psycho : de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 19-70.

Lepape, Pierre. « La fabuleux succès des romans indiens », *Le Monde diplomatique*, Août 2002, p. 20-25.

Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 109 p.

Michaud, Yves. *Changements dans la violence. Essai sur la bienveillance universelle et la peur*, Paris, Odile Jacob, 2002, 290 p.

—————. *La Violence*, Paris, Presses Universitaires de France, « coll. Que sais-je ? », 2004, 125 p.

Mondzain, Marie-José. *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, 2002, 89 p.

Mongin, Olivier. *La violence des images ou comment s'en débarrasser?*, Paris, Seuil, 1997, 183 p.

Nabokov, Vladimir. *Lolita*, New York, Vintage Books, 1997 [1955], 317 p.

Pachet, Pierre. « Salman Rushdie en proie à la différence » dans *Un à un : De l'individualisme en littérature (Michaux, Naipaul, Rushdie)*, Éditions du Seuil, Paris, 1993, p. 121-148.

Pachet, Pierre. « Les versets sataniques : Salman Rushdie et l'héritage des religions ». *Esprits*, no 158 (janvier 1990), p. 5-22.

Porée, Marc et Alexis Massery. *Salman Rushdie*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 221 p.

—————. « La maison aux esprits de Salman Rushdie », *Études anglaises : Grande-Bretagne, État-Unis*, vol. 50, no 2 (avril/juin 1997), p. 169-182.

Sauhney, Sabina et Simona. « Reading Rushdie after September 11, 2001 », *Twentieth Century Literature*, vol. 47, no 4 (2001), p.431-443.

Su, John J. « Epic of Failure: Disappointment as Utopian Fantasy in Midnight's Children », *Twentieth Century Literature*, vol. 47, no 4 (2001), p. 545-568.

Teverson, Andrew. « Salman Rushdie and Aijaz Ahmad : satire, ideology and Shame », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 39, no 2 (juin 2004), p. 45-60.

Thérien, Gilles. « Les images sous les mots », dans *Aux frontières du pictural et du scriptural : hommage à Jiri Kolar* (sous la dir. d'Eva le Grand), Montréal, Éditions Nota Bene, 2000, p. 255-274.

—————. « Pour une sémiotique de la lecture ». *Protée*, vol 18, no 2 (printemps 1990), p. 67-80.

Sartre, Jean-Paul. *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1985, 921 p.

Scarpetta, Guy. *L'âge d'or du roman*, Paris, Bernard Grasset, « Coll. Figures », 1996, 341 p.

Simonovic, Srdjan. « The Politics of Magic Realism in Salman Rushdie's *The Moor's Last Sigh* », M. A., The University of Western Ontario (Canada), 2000, 134 p.

Wieviorka, Michel. *La violence*, Paris, Hachette Littératures, « collection Pluriel », 2005, 328 p.

Wunenburger, Jean-Jacques. *Philosophie des images*, Paris, PUF, 1997, 322 p.

Y. Clark, Roger. *Strangers gods: Salman Rushdie's other worlds*, Montréal, Mc-Gill-Queen's University Press, 2001, 226 p.