

S P H È R E S



- 2 -

(D I S) C O N T I N U I T É

J O U R N É E S D ' É T U D E

1 1 - 1 2 A V R I L 2 0 1 3

I D E N T I T É S C U L T U R E L L E S T E X T E S E T T H É Â T R A L I T É E A 4 2 7 7

U N I V E R S I T É D ' A V I G N O N E T D E S P A Y S D E V A U C L U S E

Une écriture de la (dis)continuité : les romans de Brian Castro

Marjorie Ambrosio

Résumé

L'article traite de la (dis)continuité dans les romans de Brian Castro autour de deux questionnements principaux: son rapport à une/des tradition/s littéraire/s (influences occidentales et orientales, positionnement par rapport au modernisme et postmodernisme), et l'emploi de l'intertextualité dans ses romans comme greffe derridienne permettant ainsi une dissémination du sens.

Introduction

La discontinuité se définit par une absence de continuité dans l'espace ou dans le temps. Dès lors, un problème sémantique majeur se distingue : la discontinuité est déterminée par son lien à sa racine, la continuité, qui est ainsi à la fois son opposé et son noyau. La rupture qui est au cœur de la discontinuité est-elle alors réellement une fracture, ou ne serait-elle pas plutôt divergence, puis glissement vers la création d'une nouvelle forme ?

Se pose alors le problème des appellations littéraires (genres, mouvements...). Si chaque nouvelle œuvre se positionne dans la discontinuité en étant unique dans son agencement et dans ses préoccupations, comment trouver en elle des lieux communs qui permettent de l'associer à d'autres pour en faire un même courant défini autour de caractéristiques communes (même si subjectivement sélectionnées) ? Dès lors on se trouve dans une situation inconfortable : d'un côté un besoin humain de définir les choses pour les comprendre, à travers la comparaison avec nos propres connaissances – donc à la recherche d'une forme de continuité ; et d'un autre, une réalité discontinue, faite de ruptures et d'innovations remettant en question les limites des catégories en tous genres.

Ces considérations nous amènent à examiner la notion d'intertextualité comme représentative de ce paradoxe. Formulée par Julia Kristeva en 1967 dans un article traitant du travail

de Bakhtine,¹ l'intertextualité est définie comme une relation avec le corpus littéraire antérieur ou synchronique.² Ainsi, « [t]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double* ». ³ Au niveau micro-structural,⁴ l'intertextualité – qu'elle soit citation, référence explicite ou allusion – est une forme de continuité. Pourtant, elle n'est pas copie, et participe donc à une création nouvelle et personnelle à partir de matière déjà existante. Il semblerait alors approprié de la penser en termes de continuité dans la discontinuité – ou peut-être de discontinuité dans la continuité – comme le propose l'intitulé de ces journées d'études.

Dans cet axe de réflexion se trouve l'écrivain Brian Castro. Auteur de dix romans, cet Australien d'origine à la fois occidentale et orientale se trouve au carrefour de nombreuses influences culturelles et littéraires. On peut alors se questionner sur le positionnement de cet auteur : dans quelle mesure est-il un écrivain australien, asiatique, australien d'origine asiatique, ou encore européen – et on pourrait ajouter d'autres catégories comme celle d'écrivain de la diaspora, de la migration, ou auteur de littérature « monde ». ⁵ Ces nombreuses possibilités montrent à quel point Castro apparaît comme un auteur échappant aux catégories.

Les œuvres de Brian Castro forment-elles alors une continuité avec une quelconque tradition littéraire ? Ou bien sont-elles le résultat d'une volonté de discontinuité permettant une recherche de nouveauté ?

Cet article analysera en quoi Brian Castro s'inscrit dans une tradition littéraire qui lui est propre de par son éclectisme. De ce constat, nous proposons d'étudier l'utilisation de l'intertextualité sous l'angle de la greffe derridienne, montrant en quoi cet outil lui permet ainsi une recherche esthétique de la (dis)continuité à travers un processus de dissémination du sens.

¹ J. Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman ». *Critique*, n°239, avril 1967, pp.438-465.

On le retrouve par la suite dans J. Kristeva, *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*. Paris :Seuil, 1969.

² J. Kristeva, *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969. p.145.

³ *Ibid.* p.146.

⁴ Au niveau macro-structural, l'intertextualité peut prendre la forme du pastiche, de la parodie ou du plagiat. Pour une analyse de la parodie dans *Double Wolf* et *Shanghai Dancing*, voir la thèse de Maryline Brun : M. Brun, « Playful Ambiguities : Racial and Literary Hybridity in the Novels of Brian Castro ». Sous la direction de X. Pons et J. Rutherford, Université Toulouse-le Mirail et Université de Melbourne, 2010, pp.129-162.

⁵ Ces dernières catégories ne seront pas abordées dans cet article mais ces considérations seront étudiées dans ma thèse.

Processus de « fertilisation » et continuité : un terreau de lectures occidentales

Afin de souligner la continuité littéraire, nous commencerons par citer les mots de Virginia Woolf ; une autre époque, un autre lieu, mais un point commun essentiel : une même sensibilité aux mots et à la beauté qu'ils laissent paraître. Dans son journal intime, Virginia Woolf parle de ses nombreuses lectures, support d'inspiration et de réflexion majeurs : « I can only hope that like dead leaves they may fertilize my brain ». ⁶ Employer une image si organique peut sembler étrange, pourtant ce sentiment est partagé par beaucoup d'artistes. Se nourrir des arts qui les entourent pour pouvoir créer à leur tour semble être pratique courante, voire essentielle. D'ailleurs, comment pourrait-on justifier de n'avoir aucune affiliation ? Que l'inspiration vienne de l'environnement immédiat, d'expériences vécues, racontées ou fonctionnalisées, les écrivains trouvent matière à écrire dans la vie au sens large, et Brian Castro n'échappe pas à ce constat.

Dans ses essais et interviews, Castro nous donne des clés sur la genèse de ses livres. On apprend que ses romans viennent généralement de la lecture d'un autre livre. Ainsi, *The Garden Book* (2005) lui est venu en lisant *L'usage des plaisirs* ⁷ de Michel Foucault ; *Birds of Passage* (1989) en découvrant *An Imaginary Life* ⁸ de David Malouf ; *Drift* (1994) en parcourant la trilogie *Omnibus* ⁹ de B.S. Johnson ¹⁰ ; et bien évidemment Samuel Beckett ¹¹ pour *The Bath Fugues* (2009). ¹² Plus généralement, c'est parfois une lecture antérieure d'un auteur qui lui donne matière à écrire, et il reconnaît ainsi qu'*After China* (1992) lui rappelle Michel Tournier et Georges Pérec. ¹³

L'imaginaire de Castro se nourrit aussi dans la longue liste de ses lectures, dans laquelle on trouve le célèbre écrivain australien Patrick White ¹⁴ aux côtés des écrivains Vladimir Nabokov,

⁶ V. Woolf, *The Diary of Virginia Woolf, Vol. II (1920-1924)*. New York : A Harvest Book, [1978] 2013, p.161. (Entrée du mardi 14 février 1922).

⁷ M. Foucault, *L'Usage des plaisirs*. Paris : Gallimard, 1984.

⁸ D. Malouf, *An Imaginary Life*. London : Vintage, 1999.

⁹ B.S. Johnson, *Omnibus*. London : Picador, 2004.

¹⁰ Et comme l'explique P. Craven, plus particulièrement « *Traw* ». P. Craven, « Double Delights ». *Sunday Age*, n° 12, septembre 1993, p.8.

¹¹ Dans *The Bath Fugues*, la première section est intitulée « Beckett's bicycle », et le passe-temps du personnage principal, Jason Redvers, est d'errer à bicyclette. Ce motif récurrent s'inscrit dans la lignée de Beckett qui, lui-même cycliste, l'utilise dans ses œuvres pour représenter les aspirations humaines et les échecs rencontrés. Le plaisir procuré par le Swift de 1928 qu'utilise Redvers peut être mis en parallèle avec celui qu'éprouve le héros de Flann O'Brien dans *The Third Policeman* : « A breeze had sprung up from nowhere and pushed tirelessly at my back, making me flit effortlessly through the darkness like a thing on wings. The bicycle ran truly and faultlessly beneath me. ». F. O'Brien, *The Third Policeman*. London : Harper Perennial, 2007, p.194.

¹² Il précise par ailleurs que c'est uniquement l'aspect espionnage de Beckett qui l'inspire. M. Cosic, « The Fabulator ». *The Australian*, 6 juin 2009, s. pag.

¹³ P. Craven, « Double Delights ». *Sunday Age*, n°12, septembre 1993, p.8.

¹⁴ J. White, « Lone Wolf ». *The Sun-Herald*, 9 juin 1991, s. pag.

Marcel Proust, Franz Kafka, ou encore Gustave Flaubert, Thomas Bernhard, Milan Kundera et Antonio Tabucchi.¹⁵

Face à cette multiplicité de références, on peut alors se demander si l'écriture de Castro est plus caractéristique du modernisme ou du postmodernisme. Parmi les nombreux travaux critiques¹⁶ traitant de la définition de ces deux courants, c'est la synthèse qu'en fait Marta Dvorak qui retiendra notre attention. Elle les définit de la sorte :

[...] like the modernist movement before it, [postmodernism] challenges literary conventions and patterns, such as those of genre and mode, of linearity, chronology, causality, closure, or event of one dominant narrative voice. While rooted in the modernist movement, postmodernists have distanced themselves from a certain hermeticism and have a taste for narrative, a renewed interest in plot, but also in storytelling. I emphasize the « telling » because the postmodernists, unlike most modernists, are interested in « low » as opposed to « high » art.¹⁷

Et Marta Dvorak sous-entend dans cette opposition qu'il s'agit là de l'art reconnu comme valeur par les sociétés, donc d'une certaine manière institutionnalisé. Ainsi, la différence majeure entre ces deux courants serait la valeur donnée par le postmodernisme à la culture de masse, contrairement au modernisme.

Sur le plan temporel, Castro devrait être un écrivain postmoderne, pourtant ses préoccupations s'apparentent à celles du modernisme, dont il avoue être proche de par son rapport à la mort et à l'aliénation.¹⁸ Malgré un emploi des techniques communes aux deux courants, l'écriture de Brian Castro n'apparaît pas réellement postmoderne au vue de son rapport à l'Art. En effet, les critiques lui reprochent souvent de ne pas être accessible à un lecteur ne présentant pas de bagage littéraire solide. On peut par exemple lire concernant ses romans des critiques d'un forme d'élitisme tels que : « Castro's books have proved too philosophical and elliptical for a large readership »¹⁹ ou

¹⁵ S. Wyn, « Bush Ascetic, With Martini – The interview ». *The Sydney Morning Herald*, 8 octobre 2005, s. pag.

¹⁶ On peut par exemple se référer à : L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*. London, New York : Routledge, 2005 ; T. Docherty, *Postmodernism, A Reader*. New York : Harvester Wheatsheaf, 1993 ; P. Nicholls, *Modernisms*. Basingstoke, U.K. : MacMillan Press, 1995 ; M. Shiach (éd.), *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

¹⁷ M. Dvorak, « Writing Beyond the Beginning: Margaret Atwood's Art of Storytelling », *Commonwealth: Essays and Studies*. vol. 22, n°1, automne 1999, p.29.

Pour plus de clarté, les citations faites en langue anglaise seront traduites en note de bas de page en italique. Toutes les traductions sont celles de l'auteur, sauf mention explicite du contraire.

(Comme le mouvement moderniste avant lui, le postmodernisme questionne les conventions et schémas littéraires, tels que le genre et le mode, la linéarité, la chronologie, la causalité, la finitude, et même les événements énoncés par les voix narratives dominantes. Bien qu'ancrés dans le mouvement moderniste, les postmodernes se sont distanciés d'un certain hermétisme et ont repris goût aux narrations, aux histoires, mais aussi au fait de raconter des histoires. J'accroche le « fait de raconter une histoire » car les postmodernistes, à l'instar des modernistes, s'intéressent à l'art populaire par opposition à un art plus élitiste.)

¹⁸ H. Daniel, « Outside the Prison of Logic ». *Island Magazine*, n°59, hiver 1994, p.22.

¹⁹ S. Wyn, « Bush Ascetic, With Martini – The interview ». *The Sydney Morning Herald*, 8 octobre 2005, s. pag. (Les livres de Castro s'avèrent être trop philosophiques et elliptiques pour un large lectorat)

encore « Castro is one of the most sophisticated writers at work in Australia. His style is unapologetically intellectual: complicated in construction, poetic in execution and intriguingly elusive in content ». ²⁰ Castro revendique une recherche esthétique loin des soucis financiers du monde de l'édition. Il affirme être contre la « plébéianisation » de la culture, puisque bien que plus égalitaire en apparence, elle tend à perdre en qualité. Il souligne, non sans ironie, qu'on ne questionne pas l'élitisme sportif, mais que cela tend à être mal vu chez les écrivains. Il fait donc de la qualité littéraire sa priorité avant une égalité qui serait utopique d'après lui. ²¹

Reprenant les mots de Bill Buford, éditeur de la revue littéraire *Granta*, le critique et universitaire Richard Bradford propose une nouvelle catégorie d'écrivains qui ne seraient ni réellement postmodernistes, ni réellement modernistes :

What it means to tell, to write, to narrate, to make up is changing [...] Current fiction is remarkable for its detachment, its refusal to be affiliated, its suspicion of the old hierarchies and authorities. It is not modernist or pre-modernist or postmodernist or of that debate [...] If I am right that we are moving into a different period of creative prose, it is characterized by a writing which, freed from the middle-class monologue, is experimentation in the real sense, *exploiting traditions and not being wasted by them.* ²² (Mis en italique par l'auteur)

Mélanges des souches et ouverture des frontières

Castro semble donc tout à fait « exploit[er] les traditions mais sans s'y perdre », s'inscrivant dans une continuité littéraire très éclectique, où le modernisme côtoie le postmodernisme, les auteurs européens croisent les auteurs australiens et asiatiques, permettant ainsi d'ouvrir les frontières aux mélanges.

En effet, nombre de références culturelles orientales à des penseurs et artistes asiatiques sont présentes dans les romans de Castro, demandant au lecteur de se présenter face à ses livres avec un bagage culturel important. Dans *After China*, on trouve par exemple des références au peintre du XVI^e siècle Tang Yin qui, parmi ses œuvres, peignait des éventails, une face représentant une

²⁰ M. Cosic, « The Fabulator ». *The Australian*, 6 juin 2009, s. pag. (Castro est l'un des écrivains australiens les plus sophistiqués. Son style affiche un intellectualisme éhonté : une construction complexe, une exécution poétique et un contenu aussi intrigant qu'évasif.)

²¹ B. Castro, « Making Oneself Foreign ». *Meanjin*, vol. 64, n°4, 2005, pp.4-14.

²² R. Bradford, *The Novel Now : British Contemporary Fiction*. Oxford : Blackwell Publishing, 2007, p.26. (Ce que signifie dire, écrire, narrer, inventer, est en train de changer. [...] La fiction actuelle est remarquable par son détachement, son refus d'être affiliée, sa suspicion des vieilles hiérarchies et autorités. Elle n'est pas moderniste ou pré-moderniste ou postmoderniste ou d'un quelconque débat [...] Si je ne me trompe pas, nous sommes en train d'entrer dans une période de prose créative différente, caractérisée par une écriture qui, libérée du monologue de la bourgeoisie, expérimente dans le vrai sens du terme, exploitant les traditions mais sans s'y perdre.)

illustration normale, l'autre face arborant une peinture à caractère pornographique,²³ ou encore de nombreux renvois à Lao Tseu et ses célèbres aphorismes.²⁴ De manière plus générale, on trouve des références à des mythes et légendes chinoises, présentant souvent une forme d'oralité proche de l'anecdote. Cette oralité est très présente dans *After China*, où le protagoniste You, un architecte chinois exilé en Australie, se fait conteur d'histoires de la Chine ancienne. Le caractère oral de ces références peut être ramené au fait que Castro a grandi dans une culture littéraire chinoise essentiellement orale à travers les histoires que lui lisait sa mère en chinois, puisque lui-même ne le parle pas correctement et ne le lit pas.²⁵

L'empreinte de la culture littéraire chinoise ne s'arrête pas à de simples références, puisque le style de Castro en est modifié, comme le souligne la critique Susan Win :

He speaks and writes with an Australian accent. Yet his Chinese heritage gives him a liking for form, manners and indirect expression. « Straight-out stuff embarrasses me, » [Castro] says. « That's why my writing is very formal. I find myself a bit at odds in Australian culture at times ».²⁶

La tradition littéraire chinoise remonte au XII^e siècle avant notre ère. On y trouve des éléments communs à l'écriture de Castro, comme la répétition, l'assonance, un mélange de *xing* – évocation métaphorique – et de *fu* – description.²⁷ Le contournement de sens et la métaphore sont deux effets très présents dans ses romans, et Castro s'inscrit aussi dans cette même continuité par l'absence de morale à la fin de ses histoires – et par extension à la fin de ses romans. Cette absence est un trait caractéristique des récits chinois, n'ayant pas pour vocation l'enseignement d'une morale :

The architect is very Chinese in many sense, but most of all in the connections he makes. For example, at the end of stories, you think there must be a message here, a moral, but the Chinese resile from morals. That's a very Western concept, that we have to learn from a story.²⁸

Cette caractéristique laisse le lecteur occidental face à une chute qui peut parfois sembler abrupte et une sensation de non-finitude qui va à l'encontre des habitudes occidentales – mais qui s'inscrit

²³ H. Daniel, « Breaking Conventions: A Double-Folding Fan », *Australian Book Review*, n°142, 1992, p.4.

²⁴ Lao Tseu, *Tao-tö king*. Trad. Liou Kia-hway. Paris : Gallimard, 2010.

²⁵ Dans une interview avec l'écrivain australien d'origine chinoise Ouyang Yu, il précise qu'il parle très mal le cantonais : « at a ten year old's level [...] but of course I have absorbed much of it by hearing it read to me as a child by my mother. » O. Yu, « An Interview with Brian Castro », *Otherland*, n°7, 2001, pp.76-77.

²⁶ S. Wyn, « Bush Ascetic, With Martini – The interview », *The Sydney Morning Herald*, 8 octobre 2005, s. pag. (Il parle et écrit avec un accent australien. Pourtant son héritage chinois lui donne un goût particulier pour la forme, les manières et l'expression indirecte. « Les choses trop directes me gênent », dit Castro. « C'est pourquoi mon écriture est très formelle. Je me sens un peu en décalé avec la culture australienne parfois. »)

²⁷ Comme l'indique André Lévy, la tradition prosodique chinoise comprend ces deux aspects ainsi que le *bi*, « comparaison puisées dans la nature ». A. Lévy, *La littérature chinoise ancienne et classique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1991, p.29.

²⁸ S. Geason, « Imagining China ». *Sun Herald*, 6 septembre 1992, s. pag. (L'architecte est très chinois sur plusieurs plans, mais surtout à travers les correspondances qu'il établit. Par exemple, à la fin des histoires, on s'attend à trouver un message, une morale, mais les chinois rejettent les morales. C'est un concept très occidental, d'apprendre d'une histoire.)

aussi dans une tradition moderniste.

Pour Castro, la conception du rôle de la littérature s'inscrit parfaitement dans la lignée des enseignements de Confucius qui définit dans ses *Entretiens* le rôle du texte littéraire. Confucius y parle plus particulièrement de *Shijing*, traduit les *Poèmes*, une anthologie composée de 305 poèmes « de dates et de genres fort différents, allant, selon certains critiques, du XII^e au V^e siècle avant notre ère, odes, hymnes et chansons d'amour »²⁹ qu'il avait composée : « Les *Poèmes* permettent de stimuler, permettent d'observer, permettent de communier, permettent de protester ».³⁰

La filiation de Castro à la culture chinoise imprègne ses romans jusqu'au personnage principal de son roman *The Garden Book*. Swan Hay, poétesse australienne d'origine chinoise – son vrai prénom est en fait Shuang He – est inspirée de He Shuangqin, une poétesse chinoise du XVIII^e siècle.³¹ En plus de la ressemblance sonore de leurs prénoms, ces poétesse, l'une fictive, l'autre réelle, présentent de nombreux aspects communs, allant des difficultés qu'elles rencontrent dans leur couple, en passant par leur technique d'écriture – qui se base sur une encre faite de pollen et des feuilles d'arbres en guise de papier – jusqu'à leur mode de diffusion – toutes deux sont publiées par un homme, un intellectuel et poète du XVIII^e siècle nommé Shi Zhenlin pour Shuangqin, et son homonyme Jasper Zenlin pour Swan. Loin d'être une coïncidence, Castro était tout à fait conscient de l'existence de cette poète et du mystère qui entoure son œuvre. En effet, n'ayant pas laissé de trace écrite de sa propre main, son existence est souvent questionnée, et certains critiques vont jusqu'à affirmer qu'elle n'a jamais existé et que c'est Zhenlin l'auteur des poèmes.³² De la même manière, l'existence de Swan est questionnée par le lectorat parisien qui la découvre à travers Jasper.³³ En liant l'Histoire littéraire à la narration de *The Garden Book*, Castro permet de remettre en question les notions de paternité littéraire, mais aussi l'importance de la part de fiction et de réalité dans la littérature tout autant que dans la construction de l'Histoire.

Castro présente donc un mélange de références aussi bien occidentales qu'orientales. Mais comme le rappelle la critique Ien Ang, ces dénominations ne sont en fait que des constructions établies historiquement et n'ont de ce fait aucune réalité concrète, à part dans l'imaginaire collectif ou individuel :

²⁹ A. Lévy, *La littérature chinoise ancienne et classique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1991, p.22.

³⁰ Entretien XVII, 9. Confucius, *Entretiens*. Trad. Pierre Ryckmans. Paris : Gallimard, 2010, p.104.

³¹ D. Donnelly, « Foreword », in E. Choy, *Leaves of Prayer: The Life and Poetry of He Shuangqing, a Farmwife in Eighteenth-century China*. Hong Kong : The Chinese University Press, [1993] 2000, p.xi.

³² E. Choy, *Leaves of Prayer: The Life and Poetry of He Shuangqing, a Farmwife in Eighteenth-century China*. Hong Kong : The Chinese University Press, [1993] 2000, p.31.

³³ B. Castro, *The Garden Book*. Artarmon, NSW : Giramondo, 2005, p.225.

« Asia » and « the West » are not natural entities but historically produced, homogenizing categories. This idea of « Asia » as a distinct, demarcatable region of the world originated in a very Eurocentric system of geographical classification.³⁴

Face à un monde globalisé aux échanges multiples, l'authenticité est une notion qui a perdu son sens. On peut se servir de l'analyse faite par Richard Bradford sur l'image employée par David Lodge dans un essai pour représenter la situation que rencontre l'écrivain de nos jours face à la multiplicité des possibilités qui s'offrent à lui. Lodge décrit l'auteur comme se retrouvant face à un « supermarché esthétique », qui présente une multitude de styles, techniques et scénarios possibles, que l'écrivain/consommateur n'a plus qu'à choisir et combiner à sa guise.³⁵

Étant à la croisée des « mondes » – si tant est que l'on puisse finalement dissocier un monde oriental et un monde occidental – ou plutôt à la croisée des courants de pensées, Castro s'affranchit donc de nos questionnements occidentaux qui cherchent à assigner des catégories à chaque chose afin de les contenir. Il se situe donc littéralement dans une zone inter-textuelle, entre les textes. C'est une zone frontière, bordure, mais aussi et surtout jonction, raccord entre les êtres et les textes. C'est donc une zone liminale de contact, où les textes se retrouvent, se croisent, se lient – et se lisent.

Dissémination et réception : vers une écriture de la (dis)continuité

Cette continuité littéraire présente néanmoins un paradoxe inhérent à la pratique intertextuelle : pour pouvoir fonctionner, la tâche incombe au lecteur de repérer la référence, le renvoi ou l'allusion à la tradition ou à l'œuvre en question. Ainsi, les références intertextuelles disséminées dans les œuvres de Brian Castro renforcent la problématique de la réception de ses romans.

Dans les années 1980, Riffaterre ajoutera à la définition que fait Kristeva de l'intertextualité l'importance du rôle joué par le lecteur dans la perception des références parsemant le texte. Il précise que l'intertextualité est : « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et

³⁴ I. Ang, *On Not Speaking Chinese: Living Between Asia and the West*. London & New York : Routledge, [2001] 2004, p.4.

(L'« Asie » et l'« Occident » ne sont pas des entités naturelles mais sont des catégories produites historiquement afin d'homogénéiser. Cette conception de la « Chine » en tant que région distincte et délimitée du monde trouve son origine dans un système de classification géographique très euro-centré.)

³⁵ D. Lodge, « The Novelist Today : Still at the Crossroads ? », in *New Writing*, M. Bradbury & J. Cooke (eds.). British Council, 1992. Cité par R. Bradford, *The Novel Now : British Contemporary Fiction*. Oxford : Blackwell Publishing, 2007, p.3.

d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première »³⁶ et de préciser alors que de part sa nature « [l']intertexte est donc un corpus indéfini ». ³⁷ Face à un texte offrant des références intertextuelles, le lecteur doit mettre en relation sa bibliothèque personnelle et le contenu du livre qu'il lit. Le résultat est donc subjectif et changeant, présentant une nouvelle expérience de lecture face à chaque lecteur et temporalité de lecture différents. L'intertextualité est donc à la fois continuité et discontinuité, puisqu'elle permet de s'inscrire dans une tradition littéraire à travers l'intertextualité interne à l'œuvre, tout créant une discontinuité à travers les réceptions variables de l'œuvre.

Peut-on alors penser qu'il faille un Lecteur Modèle pour que la compréhension des œuvres de Castro soit réalisée ? Eco définit ce concept de la sorte : « Le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel ». ³⁸ Mais comme le souligne Eco, « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement « espérer » qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire ». ³⁹ C'est donc dès le départ à l'auteur de penser l'utilisation de ses allusions. Il est dès lors possible d'affirmer sans crainte que Brian Castro n'attend pas un Lecteur Modèle, puisqu'il tisse un réseau de références afin d'y perdre sciemment le lecteur. ⁴⁰ Il propose des textes qui « jouent sur ces écarts, les suggèrent, les espèrent » ce qui fait de ses textes « des textes « ouverts » aux milles lectures possibles, procurant toutes une jouissance infinie »⁴¹ pour reprendre les mots d'Eco.

Castro ne fait pas que parsemer des références ou des allusions à d'autres œuvres ou auteurs : il se livre à ce que Derrida appelle la greffe, opération

[...] par laquelle les deux textes se transforment, se déforment l'un par l'autre, se contaminent dans leur contenu, tendent parfois à se rejeter, passent elliptiquement l'un dans l'autre et s'y régénèrent dans la répétition, à la bordure d'un *surjet*. Chaque texte greffé continue d'irradier vers le lieu de son prélèvement, le transforme aussi en affectant le nouveau terrain.⁴²

The Bath Fugues incarne la greffe littéraire par excellence. Le roman est encadré par un discours sur le travail de greffe de l'écrivain. Dès ses premières pages, on peut noter l'emploi du mot « greffer »

³⁶ M. Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p.4.

³⁷ M. Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, février 1981, p.4.

³⁸ U. Eco, *Lector in Fabula : Le rôle du lecteur*. Trad. Myriem Bouzahier. Paris : Grasset [1979] 2008, p.77.

³⁹ *Ibid.* p 69.

⁴⁰ Pour une analyse de la construction labyrinthique de *After China*, voir : M. Ambrosio, « Bouversements identitaires et narratifs dans les œuvres de Brian Castro ». *Sphères*, n°1, 2013, p.9.

<http://blogs.univ-avignon.fr/ictt/files/2013/04/M._Ambrosio_-_Bouversements_identitaires_et_narratifs_1-12.pdf>
Dernière consultation le 24 avril 2013.

⁴¹ U. Eco, *Lector in Fabula : Le rôle du lecteur*. Trad. Myriem Bouzahier. Paris : Grasset [1979] 2008, p.69.

⁴² J. Derrida, *La dissémination*. Paris : Seuil, 1972, p.385.

par Walter Gottlieb – l'un des personnages du roman – dans sa définition du rôle du romancier.⁴³ Ce mot signifie en anglais « bourreau de travail » ; pourtant, il trouve sa racine dans le mot « graft », qui signifie « greffer ». Le romancier serait alors un « greffeur », qui enterait ses romans. Cette description trouve écho à la fin du roman dans la définition du verbe « to graft » qui est donnée : « To graft : to insert a graft into a branch or stem of another tree ; to propagate by insertion ; to implant ».⁴⁴

Cet effet est visible dans l'intégration de personnages réels dans ses fictions. Dès *Birds of Passage*, son premier roman, l'apparition fugace de Roland Barthes dans un train⁴⁵ laisse le lecteur perplexe : comment interpréter ce caméo ? Simple clin d'œil intertextuel, jeux de l'auteur, recherche de légitimité critique, ou critique de la critique, réflexion métafictionnelle ? Aucune supposition ne semble être meilleure qu'une autre et l'interprétation reste ouverte. Dans son dernier roman, *The Bath Fugues*, le processus semble être poussé à son extrême. Jason Redvers, le personnage principal de la première section,⁴⁶ absorbe la vie de Montaigne dans sa propre histoire. Associant des anecdotes concernant l'écrivain à des moments de sa vie et ses pensées personnelles, Jason fait de Montaigne un personnage à part entière – bien qu'absent. Le lecteur ne peut plus dissocier les limites entre réalité et fiction, un double déplacement de sens s'opère alors : le Montaigne personnage-maître à penser de Redvers est associé à Montaigne l'écrivain, empruntant ainsi des caractéristiques à ce dernier et s'inscrivant dans une tradition littéraire établie ; tandis que les données concernant le Montaigne historique sont brouillées et la fiction envahit la supposée « réalité ».

Ces jeux avec le lecteur nous amènent à penser la dissémination des références comme dissémination du sens, définit par Derrida comme :

l'impossibilité de réduire un texte comme tel à ses effets de sens, de contenu, de thèse ou de thème. Non pas l'impossibilité, peut-être, puisque *cela se fait* couramment, mais la résistance – nous dirons la *restance* – d'une écriture qui ne s'y fait pas plus qu'elle ne se laisse faire.⁴⁷

Dès lors, les textes de Brian Castro résistent à la compréhension, essaient des graines de significations, car, pour reprendre les mots de Derrida, « chaque terme est bien un germe, chaque

⁴³ « A novelist was nothing but a grafter, a hack, a grubber, with prurient leanings and huge repressions. » B. Castro, *The Bath Fugues*. Artarmon, NSW : Giramondo, 2009, p.6.

⁴⁴ B. Castro, *The Bath Fugues*. Artarmon, NSW : Giramondo, 2009, pp.307-308.

(*Greffer* : insérer une greffe dans la branche ou la tige d'un autre arbre ; *propager par insertion* ; *implanter*.)

⁴⁵ B. Castro, *Birds of Passage*. North Ryde : Angus & Robertson Publishers, 1989, p.71.

⁴⁶ *The Bath Fugues* est composé de trois sections que l'on pourrait prendre pour des nouvelles indépendantes si elles n'étaient en fait pas liées par les personnages qui sont reliés les uns aux autres. Changer ainsi de point de vue permet d'apprendre de nouvelles informations sur les autres personnages, créant un véritable labyrinthe dans lequel les informations sont essaimées.

⁴⁷ J. Derrida, *La dissémination*. Paris : Seuil, 1972, p.13.

germe est bien un terme. Le terme, l'élément atomique, engendre en se divisant, en se greffant, en proliférant. C'est une semence et non un terme absolu ». ⁴⁸ L'acte de dispersion trouve son parangon dans *The Garden Book* à travers la poétesse Swan Hay. Écrivant ses poèmes sur des feuilles d'arbre, elle les disperse ensuite dans les livres d'autres auteurs, illustrant le terme « intertextualité » à la lettre. ⁴⁹ La dissémination de ses textes lui permet de ne pas s'enfermer dans un format figé, faisant ainsi écho à la nature même de la poésie. Sa poésie devient alors organique – au sens propre, puisqu'elle est écrite sur de la matière organique – mais aussi au sens où Norman Shih, le narrateur, l'emploie :

Her poetry [...] [was characterised by a] potential for growth. [...] it was vegetative, incorrigible. Written on leaves with pollen inks. A planting ; with scarcely a mark of ownership. A respect and a passing. Her poems were seeds and supplements. ⁵⁰

Poétesse de l'éphémère, de la référence, mais aussi de la non-finitude, elle s'inscrit dans une continuité en utilisant les livres des autres comme supports auxquels elle greffe ses poèmes, créant ainsi de nouveaux « hybrides » en perpétuelle évolution.

Utiliser l'intertextualité de la sorte permet de questionner les notions de finitude et d'autorité – et on peut jouer sur le mot pour le prendre dans son double sens, autorité de l'auteur et autorité générale, comme l'indique Derrida : « Bien qu'il maintienne en vie ces textes prélevés, le jeu de l'insémination – ou greffe – en ruine le centre hégémonique, en subvertit l'autorité comme l'unicité ». ⁵¹

⁴⁸ J. Derrida, *La dissémination*. Paris : Seuil, 1972, p.338.

⁴⁹ « Here and there I have found her leaf-poems. [...] She pressed them into other people's books : Leslie Charteris, G.K. Chesterton, Dashiell Hammett, Ellery Queen, Bertolt Brecht, Jack Woodford, Carolyn Keene, Saint-Exupéry, Jack London, Pearl S. Buck, Faith Baldwin. » B. Castro, *The Garden Book*. Artarmon, NSW : Giramondo, 2005, pp.141-142.

⁵⁰ B. Castro, *The Garden Book*. Artarmon, NSW : Giramondo, 2005, p.257.

(Sa poésie [...] [était caractérisée] par un potentiel d'accroissement [...] elle était végétative, incorrigible. Écrite sur des feuilles végétales avec des encres de pollen. Une plantation ; avec à peine une trace de propriété. Un hommage et une disparition. Ses poèmes étaient des graines et des compléments.)

⁵¹ J. Derrida, *La dissémination*. Paris : Seuil, 1972, p.383.

Conclusion

« We are all codes and copies, melting, merging »⁵²

L'intertextualité permet de s'inscrire dans une tradition littéraire et culturelle, et l'écrivain Brian Castro montre un terreau de références vaste et fertile, représentatif d'une ouverture sur le monde et sa diversité de cultures. Son écriture se situe donc entre continuité et discontinuité, métaphore de la greffe littéraire permettant à la fois la reprise et la création de nouveauté. Les mots ainsi dispersés, le sens se retrouve disséminé au gré des pages, proposant au lecteur une expérience de lecture ouverte. La finitude est dès lors abolie, remettant en question toute forme d'autorité. Les romans de Castro se posent alors dans une continuité qui permet de souligner la rupture avec les catégories. Cette démarche confirme l'inutilité des classifications et l'ouverture vers l'infinité des possibles face à une évolution constante du monde dans un processus de (dis)continuité, comme l'affirment – et laissent matière à penser – ces mots de Castro :

Classification also plays a role in the gradual elimination of an inner life. Under the benign auspices of reductive categories, it tries to reconcile writing to formulary absolutes. This Procrustean externalisation is of course a type of repression [...]. There are other things beside content and form. [...] A journalist once confronted me on this very point. « It is only by classifying, by separating out the average traits, » she said, her spectacles steaming with unvented fury at unruly cultural diversity, « that we can make sense of the world. »
I leave the rest to the classifieds. Need I have asked: whose sense ? Whose world ?⁵³

Marjorie Ambrosio

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Laboratoire Identité Culturelle, Texte et Théâtralité (ICTT)

⁵² B. Castro, *The Bath Fugues*. Artarmon, NSW : Giramondo, 2009, p.309.

⁵³ B. Castro, « The Private and the Public: A Meditation on Noise ». *Island Magazine*, n°16, hiver 1991, pp. 17-18.
(Les classifications jouent aussi un rôle dans l'élimination progressive d'une vie intérieure. Sous les auspices bénins des catégories réductrices, elles essaient d'associer l'écriture à des absolus figés. [...] Il y a d'autres choses en dehors du contenu et de la forme. [...] Un jour une journaliste m'a défié à ce sujet. « Il n'y a qu'en classifiant, en séparant les caractéristiques moyennes », dit-elle, ses lunettes embuée de vapeur tant elle était furieuse face à cette diversité culturelle indisciplinée, « que l'on peut trouver un sens au monde. »
Je laisse la suite aux classifiés. Aurais-je dû demander : quel sens ? Quel monde ?)

Bibliographie

- ANG, Ien, *On Not Speaking Chinese : Living Between Asia and the West*. London & New York : Routledge, [2001] 2004.
- AMBROSIO, Marjorie, « Bouleversements identitaires et narratifs dans les œuvres de Brian Castro ». *Sphères*, n°1, 2013, pp.1-13. <http://blogs.univ-avignon.fr/ictt/files/2013/04/M._Ambrosio_-_Bouleversements_identitaires_et_narratifs_1-12.pdf> Dernière consultation le 24 avril 2013.
- BRADFORD, Richard, *The Novel Now : British Contemporary Fiction*. Oxford : Blackwell, 2007.
- BRUN, Marilyne, « Playful Ambiguities : Racial and Literary Hybridity in the Novels of Brian Castro ». Thèse de doctorat sous la direction de Xavier Pons et Jennifer Rutherford, Université Toulouse-le Mirail et Université de Melbourne, 2010.
- CASTRO, Brian, *Birds of Passage*. North Ryde : Angus & Robertson Publishers, 1989.
- _____, *Double-Wolf*. Sydney : Allen & Unwin, 1991.
- _____, *After China*. Sydney : Allen & Unwin, 1992.
- _____, *Drift*. Melbourne : William Heinemann Australia, 1994.
- _____, *Shanghai Dancing*. New York : Kaya Productions, [2003] 2007.
- _____, *The Garden Book*. Artarmon, NSW : Giramondo, 2005.
- _____, *The Bath Fugues*. Artarmon, NSW : Giramondo, 2009.
- _____, « Making Oneself Foreign ». *Meanjin*, vol. 64, n°4, 2005, pp.4-14.
- CHOY, Elsie, *Leaves of Prayer : The Life and Poetry of He Shuangqing, a Farmwife in Eighteenth-century China*. Hong-Kong : The Chinese University Press, [1993] 2000.
- COSIC, Miriam, « The Fabulator ». *The Australian*, 6 juin 2009, s. pag.
- CONFUCIUS, *Entretiens*. Trad. Pierre Ryckmans. Paris : Gallimard, 2010.
- CRAVEN, Peter, « Double Delights ». *Sunday Age*, 12 septembre 1993, p.8.
- DANIEL, Helen, « Breaking Conventions : A Double-Folding Fan ». *Australian Book Review*, n°142, 1992, pp.4-6.
- _____, « Outside the Prison of Logic ». *Island Magazine*, n°59, hiver 1994, s. pag.
- DERRIDA, Jacques, *La dissémination*. Paris : Seuil, 1972.
- DOCHERTY, Thomas, *Postmodernism, A Reader*. New York : Harvester Wheatsheaf, 1993.
- DVORAK, Marta, « Writing Beyond the Beginning : Margaret Atwood's Art of Storytelling », *Commonwealth : Essays and Studies*. vol. 22, n°1, automne 1999.
- ECO, Umberto, *Lector in Fabula : Le rôle du lecteur*. Trad. Myriem Bouzahier. Paris : Grasset [1979] 2008.
- FOUCAULT, Michel, *L'Usage des plaisirs*. Paris : Gallimard, 1984.
- GEASON, Susan, « Imagining China ». *Sun Herald*, 6 septembre 1992, s. pag.
- HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*. London, New York : Routledge, 2005.
- JOHNSON, B.S., *Omnibus*. London : Picador, 2004.
- KRISTEVA, Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman ». *Critique*, n°239, avril 1967, pp.438-

465.

_____, *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969.

LAO TSEU, *Tao-tö king*. Trad. Liou Kia-hway. Paris : Gallimard, 2010.

LEVY, André, *La littérature chinoise ancienne et classique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1991.

MALOUF, David, *An Imaginary Life*. London : Vintage, 1999.

O'BRIEN, Flann, *The Third Policeman*. London : Harper Perennial, 2007.

PETER, Nicholls, *Modernisms*. Basingstoke, U.K. : MacMillan Press, 1995.

RIFFATERRE, Michael, « La trace de l'intertexte ». *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p.4.

_____, « L'intertexte inconnu ». *Littérature*, n°41, février 1981, pp.4-7.

MORAG, Shiach (éd.), *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

WHITE, Judith, « Lone Wolf ». *The Sun-Herald*, 9 juin 1991; s. pag.

WOOLF, Virginia, *The Diary of Virginia Woolf, Vol. II (1920-1924)*. New York : A Harvest Book, [1978] 2013.

WYN, Susan, « Bush Ascetic, With Martini – The interview ». *The Sydney Morning Herald*, 8 octobre 2005, s. pag.