





# ROMANCIERS PLURALISTES

DU MÊME AUTEUR

Les Veilleurs  
*roman*  
Seuil, 2009  
et « Points », n° P2467

*VINCENT MESSAGE*

ROMANCIERS  
PLURALISTES

essai

*ÉDITIONS DU SEUIL*

*25, bd Romain-Rolland, Paris XIV<sup>e</sup>*

Pour les citations extraites des Versets sataniques :  
© Salman Rushdie, 1981, avec l'autorisation de The Wylie Agency

ISBN 978-2-02-112010-3

© Éditions du Seuil, septembre 2013

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

[www.seuil.com](http://www.seuil.com)

# Introduction





Quel usage les romans font-ils de leur liberté immense ? Aucun, à coup sûr, qui puisse se décrire en termes généraux. Chacun la vit à sa manière et la déploie dans d'autres directions : c'est cela être libre, précisément. Il semble que certains, parmi les plus sauvages et les plus ambitieux, en profitent pour tenter de dire le monde dans ce qu'il a de plus divers. Cet essai se consacre à de tels romans, qui allient une diversité interne déroutante à un intérêt soutenu pour la diversité du réel politique et social. Composés de matériaux disparates, caractérisés par leurs structures multilinéaires, ces romans font entrer en interaction des points de vue antagonistes sur la réalité. Ils s'inscrivent en ce sens dans la tradition du roman hétérogène mise en évidence par Mikhaïl Bakhtine dans un des textes qui ont le plus marqué la théorie du genre : cette lignée stylistique connaît des exemples isolés dans l'Antiquité avec Apulée et Pétrone ; elle déploie ses virtualités à la Renaissance, chez Cervantes et chez Rabelais, qui prennent tous deux en charge la variété des langages sociaux et idéologiques de leur époque et transforment le roman en une place publique où chacun a le droit à la parole et où personne ne peut prétendre la monopoliser. Laisant Sancho Pança escorter Don Quichotte et Panurge conseiller Pantagruel, ils mêlent le trivial au noble, dans un processus qui participe d'une mise en dialogue plus générale de discours qui ne paraissent pas de prime abord faits pour aller ensemble<sup>1</sup>.

Je me propose ici d'observer le devenir de cette tradition au xx<sup>e</sup> siècle, en prenant plus précisément pour objet des romans de la collectivité,

1. M. Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman* (1975), trad. D. Olivier, Gallimard, coll. « Tel », 1978, « Du discours romanesque ». Voir notamment le chap. v, « Deux lignes stylistiques du roman européen », p. 183-233.

Quand le lieu d'édition n'est pas précisé, il s'agit de Paris.

donnant à voir un *nous* qui n'est pas celui de communautés liées par des solidarités traditionnelles, mais le *nous* beaucoup plus délicat à concevoir des sociétés contemporaines. Dans les régimes démocratiques, la coexistence d'une pluralité de cultures, d'appartenances religieuses, de courants politiques ou de modes de vie est reconnue par la majorité des acteurs sociaux comme un bien et comme une richesse. Ce consensus de surface n'empêche cependant pas cet état de fait d'être source de tensions innombrables. Un des rôles dont se saisit le roman consiste alors à rendre compte des perturbations de la coexistence et des troubles que connaissent les sociétés différenciées lorsqu'elles font face à des conflits de valeurs. En mettant en scène des individus qui peinent à partager le même espace parce qu'ils manifestent des sensibilités différentes pour le monde qui les entoure, les romans qu'on va explorer s'inquiètent chacun à leur manière de notre capacité à vivre ensemble.

### 1. *La lignée des romans du nous*

La marque distinctive des romans hétérogènes est de reconduire dans leur organisation interne la diversité qui caractérise globalement le genre romanesque, et qui rend vaine toute tentative d'en donner une définition ou d'en déterminer absolument les règles. Étonnants de plasticité formelle et thématique, ces romans montrent une propension si apparemment illimitée à accueillir le divers que celui-ci peut parfois sembler excéder leur capacité d'intégration. La question se pose alors de savoir quel type d'organisation permet à la fois de faire entendre ces voix multiples dans l'espace romanesque et de les agencer en une forme cohérente. « Le difficile, écrit Gilles Deleuze, c'est de faire conspirer tous les éléments d'un ensemble non homogène, de les faire fonctionner ensemble<sup>1</sup>. » À y regarder de près, il n'y a sans doute pas besoin de les faire fonctionner « tous ensemble », mais simplement de les faire interagir suffisamment pour que l'ensemble prenne, qu'il tienne debout ou avance, ne reste pas bloqué, ne se délite pas. Si la

1. G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues* (1977), Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 65.

composition est pour Deleuze et Guattari la seule définition de l'art, il y a de sérieuses raisons de penser qu'elle est aussi, sous d'autres conditions, un art éminemment politique<sup>1</sup>. Faire vivre ensemble des groupes humains dont les priorités éthiques divergent ; faire interagir des discours que tout sépare dans le même espace narratif : c'est ce parallélisme entre un problème politique et social pris en charge par la littérature et un problème plus strictement esthétique qui retient ici mon attention.

Les romans de Robert Musil, de Carlos Fuentes, d'Édouard Glissant, de Thomas Pynchon et de Salman Rushdie qui seront au cœur de cet essai figurent le monde social comme un lieu de contradictions qui, pour un grand nombre d'entre elles, ne sont pas destinées à être résolues. Il ne s'agit pas, en effet, de contradictions provisoires, étapes d'un débat ou d'un raisonnement conçus pour les annuler en fin de compte, mais de positions contraires qui s'affrontent dans une discussion où il n'y a pas de dernier mot. Carlos Fuentes parle du roman comme d'une arène privilégiée de discours en conflit. Salman Rushdie, qui lui reprend cette image, ajoute que le roman a le mérite de faire advenir ce conflit des discours dans nos têtes : il ne se déroule pas sous nos yeux, nous ne le percevons pas comme un spectacle extérieur ; c'est notre murmure de lecteur qui le déclenche en se faisant l'écho de toutes les voix qui y participent<sup>2</sup>. La lecture de romans devient alors un temps où nous faisons l'expérience d'une diversité de regards sur les situations de désaccords moraux, et où s'affûte notre conscience de la variété des aspirations humaines.

À cet égard, les romans hétérogènes les plus préoccupés par la chose politique ne se contentent pas de fictionnaliser un monde objectif et les sujets qui l'habitent. Ils cherchent à rendre perceptible ce que Fuentes nomme notre « subjectivité collective », c'est-à-dire le fait que la construction de notre identité ne relève pas seulement d'un processus d'individuation qui rend chacun de nous unique, mais résulte aussi de notre inscription dans une collectivité qui nous dépasse<sup>3</sup>. Dès lors que les écrivains insistent sur cette dimension de notre existence, les

1. G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, coll. « Reprise », 1991, p. 181 : « Composition, composition, c'est la seule définition de l'art. La composition est esthétique, et ce qui n'est pas composé n'est pas une œuvre d'art. »

2. S. Rushdie, *Patries imaginaires, Essais et critiques, 1981-1991*, trad. A. Chatelein, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1995, p. 446 et 453.

3. C. Fuentes, *Géographie du roman*, trad. C. Zins, Gallimard, coll. « Arcades », 1997, p. 19.

individus que leurs romans confrontent apparaissent porteurs d'une identité plus large, d'une culture, de valeurs qui ont participé de manière décisive à façonner leur personnalité. Partant des réflexions que Fuentes développe à ce sujet, je propose d'appeler « romans du *nous* » les œuvres qui se structurent autour d'une telle galerie de personnages. Aux yeux de Fuentes, beaucoup de ces romans relèvent de ce qu'il nomme la tradition de la Manche : cette lignée romanesque impure, ludique et inclusive passe par Sterne et Diderot, et s'oppose à la tradition de Waterloo, qui se construit pour sa part autour de la figure napoléonienne, s'adosse à un réalisme esthétique et se centre sur un *je* ou sur un *il*, autrement dit sur l'individu au détriment de la collectivité. Pour Fuentes, le *nous* de la tradition de la Manche, tel qu'il se trouve réactivé par certains romans contemporains, constitue un horizon plus large, dans lequel vont dialoguer « non seulement des personnages, mais, comme le veulent Bakhtine et Broch, des civilisations, des temps historiques éloignés, des classes sociales différentes, des figures encore floues et sans définition psychologique, des langages<sup>1</sup> ». On retrouve bien ici le roman hétérogène, mais au cœur d'une opposition sans doute un peu rapide. Si Fuentes range Stendhal du côté du roman de Waterloo, on peut se demander où il placerait Tolstoï et Hugo, qui reprennent eux aussi la geste napoléonienne, mais dans des romans multilinéaires où la collectivité occupe le premier plan. La distinction garde néanmoins une force suggestive qui incite à la retravailler.

On aurait donc, d'un côté, des romans de l'effort individuel, souvent étroitement liés au roman d'apprentissage, et centrés sur le parcours d'un individu qui, insatisfait de la position qu'il occupe, cherche à obtenir une reconnaissance susceptible d'améliorer l'estime qu'il se porte à lui-même. Ces récits-là se focalisent sur le conflit entre l'individu et la société, laquelle y apparaît comme un bloc, comme un territoire dans lequel il n'est pas évident de s'introduire et de se faire accepter. Un tel scénario souligne la volonté d'autonomie de l'individu, désireux d'échapper aux contraintes sociales qui pèsent sur lui à l'origine, et débouche sur des intrigues bien connues d'ascension et de résistance à l'ascension, la question étant de savoir non seulement si l'impétrant arrive à se faire sa place, mais aussi à quel prix, après combien de reniements, et quelles désillusions. Les « romans du *nous* », à l'autre

1. C. Fuentes, *Territoires du temps : une anthologie d'entretiens*, Gallimard, coll. « Arcades », 2005, p. 152-153.

pôle, ont plutôt tendance à se pencher sur l'effort collectif d'une société toujours en train de se faire. Elle recompose ses équilibres en intégrant de nouveaux membres et selon l'évolution des rapports de force en son sein, mais elle s'inquiète aussi de ce que son tissu relationnel devienne plus lâche, ou les valeurs que ses membres partagent moins nombreuses et plus minces. L'accent n'est pas mis sur le conflit de l'individu avec le monde, mais sur les relations heurtées que les individus entretiennent entre eux. Au lieu de retracer l'arrivée d'un sujet en devenir dans un Tout préconstitué, on donne à voir le mouvement d'organisation continu et difficile d'un Tout qui voudrait être plus que la somme de ses parties. À la lutte de l'individu contre une société qui lui impose sa loi d'en haut se substituent les combats que mènent des groupes humains pour créer un monde dans lequel les sujets puissent être aussi individués qu'ils le souhaitent et néanmoins rester pleinement socialisés. Lire les « romans du *nous* » suppose alors de se demander quels types de liens relient les individus qui évoluent dans l'espace romanesque, quelles raisons les empêchent d'entretenir des relations pacifiées, mais aussi de quelle conception de la vie en commun procèdent les visions du monde que chacun cherche à faire prévaloir.

## 2. Premier aperçu de la situation pluraliste

Dans le paysage extrêmement dense des romans hétérogènes, le pluralisme se détache d'abord comme un visage de la montagne, qui n'apparaît pas du premier coup d'œil, mais dont on ne peut plus détacher les yeux sitôt qu'on l'a perçu. Il naît de la conjonction d'une série de traits formels et d'un ensemble de choix thématiques, dont on sent qu'ils appartiennent au même univers mental. Le pluralisme renvoie à une situation d'expérience, qu'il est d'abord nécessaire de décrire à un certain degré d'abstraction afin de la saisir dans toute son envergure, mais qui prendra chair une fois qu'on aura plongé dans les textes.

(1) Un pluralisme *de fait* existe à partir du moment où nous nous trouvons en présence de plusieurs possibilités, non seulement distinctes, mais diverses, qui se proposent à nous comme des directions différentes que nous pouvons emprunter. (2a) Dans un premier cas

de figure, les acteurs qui dominent notre monde social ne reconnaissent pas cette diversité comme un bien et mettent en place des dispositifs pour l'empêcher de s'exprimer ou pour la réprimer. (2b) Dans un deuxième cas, ces acteurs tiennent cette diversité pour un bien et font en sorte de la préserver, voire de la stimuler. Le monde social en question peut alors être dit pluraliste, puisqu'il reconnaît le pluralisme de fait qui le caractérise et conçoit la valorisation de la diversité comme une exigence de pensée. (3) Même dans ce dernier contexte, pourtant, l'état de fait pluraliste continue de poser problème, puisque nous jugeons que certaines des possibilités qui se présentent à nous sont également légitimes, alors qu'elles sont incompatibles et ne peuvent pas être actualisées simultanément. (4) Il n'existe pas de procédure universellement valide ou même simplement consensuelle qui permettrait de situer ces possibilités sur une échelle de valeurs et de déterminer avec certitude lesquelles sont les meilleures. (5) Par conséquent, il n'existe pas de décision susceptible d'arbitrer de façon tout à fait satisfaisante les conflits qui peuvent se déclencher entre ces possibilités et entre les acteurs qui les défendent.

Les difficultés que crée cette situation pluraliste sont au moins de deux ordres. À l'échelle de sociétés ou d'États, elle soumet la cohésion sociale à de sérieuses tensions. L'état de fait pluraliste peut faire craindre une désunion qui débouche sur des affrontements internes, sur une paralysie politique, ou sur un éclatement du cadre de la vie collective. C'est le défi auquel doivent répondre les ensembles multinationaux, et qui se donne à lire dans leurs devises où pointe toujours un peu d'angoisse, du *Viribus unitis* (« Toutes forces unies ») de l'Empire austro-hongrois au *Bhinneka Tunggal Ika* (« Bien que divisée, elle est une ») de l'Indonésie contemporaine, en passant par le *E pluribus unum* des États-Unis d'Amérique. Que les cohabitations culturelles résultent d'une histoire impérialiste ou de vagues d'immigrations successives, elles nécessitent des renégociations fréquentes des principes qui régissent la sphère publique. Ce constat peut d'ailleurs être étendu aux relations entre pays et entre cultures, puisque l'intensification des contacts propre à la mondialisation fait du monde un espace resserré, où la définition de règles communes fait l'objet de luttes d'influence beaucoup plus âpres encore que celles qui ont cours au sein de chaque État.

À l'échelle individuelle, le pluralisme met en péril notre capacité à opérer des choix dans notre vie pratique et morale, comme à nous orienter dans la connaissance. En desserrant l'emprise que pouvaient

détenir jusqu'alors religions et morales sur les destins individuels, la montée en puissance du pluralisme et sa légitimation progressive nous autorisent à penser que nous pouvons choisir notre manière d'être et devenir la source de beaucoup de nos décisions. Comparer cette situation à celle des sociétés pré-modernes, marquées de façon indélébile par le poids des déterminismes, c'est constater qu'un faisceau d'angoisses s'est substitué à un autre : ce n'est plus l'angoisse d'une ligne droite dont nous ne pouvons pas sortir car notre trajectoire nous est fixée de naissance, mais l'angoisse de ne pas réussir à rendre effective cette liberté promise, la peur d'échecs dont nous serons seuls comptables, le vertige des bifurcations quand nous manquons de critères fiables qui nous permettraient de savoir où aller. Yves Bonnefoy en parle à sa manière dans l'ouverture de *L'Arrière-pays* : « J'ai souvent éprouvé un sentiment d'inquiétude, à des carrefours. Il me semble dans ces moments qu'en ce lieu ou presque : là, à deux pas sur la voie que je n'ai pas prise et dont déjà je m'éloigne, oui, c'est là que s'ouvrirait un pays d'essence plus haute, où j'aurais pu aller vivre et que désormais j'ai perdu. Pourtant, rien n'indiquait ni même ne suggérait, à l'instant du choix, qu'il me fallût m'engager sur cette autre route<sup>1</sup>. » Dans cette image, vivace et mélancolique, se donne à voir la situation pluraliste telle qu'elle s'impose au sujet individuel.

### 3. *Entrent les romanciers*

Parce que les romans hétérogènes se sont construits, tout au long de l'histoire moderne du genre, sur le déploiement d'une pluralité de possibles et sur le dialogue des vérités relatives, ils sont un des lieux où cette situation pluraliste s'actualise avec le plus de force. L'hypothèse que je voudrais soutenir ici est que certains romanciers ne se contentent pas de thématiser les modalités et les conséquences concrètes de cette situation, mais font de l'état de fait pluraliste un de leurs principaux matériaux romanesques, et de l'exigence de pensée pluraliste une de leurs manières privilégiées de construire des romans. C'est en particulier le cas dans les cinq œuvres que je vais explorer à

1. Y. Bonnefoy, *L'Arrière-pays* (1972), Gallimard, coll. « NRF Poésie », 1992, p. 9.

titre principal : *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, *L'Arc-en-ciel de la gravité* de Thomas Pynchon, *Les Versets sataniques* de Salman Rushdie et *Tout-Monde* d'Édouard Glissant. Sans doute est-il temps de faire les présentations.

Dans *L'Homme sans qualités*, à n'en pas douter l'un des plus grands romans de la génération moderniste, Robert Musil (1880-1942) dépeint la dernière année d'existence de l'Autriche-Hongrie avant qu'elle ne bascule dans la Première Guerre mondiale, qui se conclura par son éclatement<sup>1</sup>. Musil se penche donc sur le sort d'un empire multinational soumis à d'intenses forces centrifuges, qui se sait fragile et n'arrive pas à faire cohabiter les différentes nationalités dont sa population se compose, mais qui ne soupçonne pas pour autant qu'il se trouve à la veille de sa chute. La mort politique qui menace l'Autriche-Hongrie s'inscrit dans une crise de conscience culturelle plus large, liée au passage d'une ère encore dominée par le régime monarchique, la religion chrétienne, une confiance dans le progrès scientifique et dans l'unité du moi, à une seconde modernité, qui va être marquée par des conflits idéologiques dont l'extrême violence pointe déjà, et par une remise en cause profonde de l'aptitude des individus à s'orienter dans le monde. La concurrence accrue des systèmes d'explication du réel, la prolifération des courants de pensée et le mouvement effréné de spécialisation de l'économie et du savoir sont avant tout ressentis par Musil comme une richesse, puisqu'il fait de son héros Ulrich, l'homme sans qualités, un défenseur intransigeant du sens du possible (*Möglichkeitssinn*). Mais Musil sait aussi que les problèmes qu'induit cette montée en puissance du pluralisme sont responsables du sentiment de malaise qu'éprouvent les sociétés européennes. D'où sa volonté de livrer un diagnostic circonstancié de cette crise et de faire du roman l'instrument privilégié d'une ressaisie spirituelle du monde.

Musil travaille à son grand œuvre à partir du début des années 1920. Le premier volume paraît en 1930 et amplifie la réputation que lui avaient valu *Les Désarrois de l'élève Törless*, son premier roman publié en 1906. Pressé par son éditeur, il livre en 1933 les premiers chapitres d'un deuxième volume. Mais l'arrivée des nazis au pouvoir le force à regagner Vienne, puis, après l'Anschluss et l'interdiction de ses œuvres, à s'exiler en Suisse où il meurt en 1942,

1. R. Musil, *L'Homme sans qualités*, trad. Ph. Jaccottet, J.-P. Cometti et M. Rocher-Jacquín, Seuil, coll. « Le don des langues », 2004, 2 vol.



dans un grand dénuement, laissant son roman inachevé et une masse énorme de manuscrits, qu'on appelle en allemand son *Nachlass*. En 1943, sa femme Martha Musil fait paraître un choix de chapitres et d'ébauches tiré des parties posthumes. Mais ce sont les éditions successives d'Adolf Frisé, parues en 1952 puis en 1978, qui ont assuré dans le monde germanophone la renommée et l'influence de Musil. En France, la très belle traduction de Philippe Jaccottet, fondée sur l'édition allemande de 1952 et parue en 1957, a été complétée en 2004 par un large choix de textes inédits, dans une nouvelle édition dirigée par Jean-Pierre Cometti. Plutôt que de réorganiser artificiellement le *Nachlass*, cette édition s'efforce de donner l'idée la plus fidèle possible de l'état du chantier et des virtualités multiples dont le roman était porteur au moment de la mort de Musil.

*Terra Nostra* est le roman le plus ample et sans doute le plus ambitieux de Carlos Fuentes<sup>1</sup> (1928-2012). L'écrivain mexicain, qui a toujours souligné que l'invention de la modernité, en Amérique latine, devait passer par la redécouverte de la tradition, y réinvente un moment essentiel de l'histoire de l'Espagne, qui court de la découverte du Nouveau Monde à la publication de *Don Quichotte* en 1605. Dans cette œuvre où l'Histoire rêvée se fond avec l'Histoire réelle, il retrace la généalogie de certaines des composantes essentielles de son identité, puisque cette période voit naître à la fois le Mexique métis et le roman moderne. La découverte de l'Amérique, la montée des classes urbaines commerçantes, les prémices de la Renaissance artistique et scientifique provoquent l'éclatement du système de représentation médiéval. Si le Seigneur s'acharne à réprimer la diversité culturelle de son pays en prolongeant la politique de persécution des juifs et des musulmans initiée par ses ancêtres, son monisme idéologique s'avère de plus en plus intenable. Le régime absolutiste qu'il impose fait rater à l'Espagne le rendez-vous de la modernité. Orchestrant les heurts culturels entre le Vieux Monde et le Nouveau Monde, dans une vision qui se démarque du paradigme simpliste du choc des civilisations, le roman sonde l'histoire de l'impérialisme occidental et met en scène le combat sans répit que mènent les opprimés pour effacer les dominations similaires à celle que les Romains exerçaient sur leur *Mare Nostrum* au profit du partage d'une *Terra Nostra*.

Lorsque Fuentes publie ce roman, en 1975, il est déjà l'une des

1. C. Fuentes, *Terra Nostra*, trad. C. Zins, Gallimard, 1979.

figures les plus reconnues de la génération du *boom* hispano-américain, dont il s'est fait le porte-parole inlassable. En France, où il a vécu à la fin des années 1960 et où il a été ambassadeur dans les années 1970, son œuvre est traduite par Céline Zins, dont le travail sur *Terra Nostra* est passé par un retour à une langue rabelaisienne et baroque, en un effort de ressourcement linguistique si réussi aux yeux de Fuentes qu'il a confié défendre le roman dans sa version française plus encore que dans sa version espagnole<sup>1</sup>.

*L'Arc-en-ciel de la gravité*, le troisième roman de Thomas Pynchon, commence dans l'Angleterre de 1944 avant de franchir la Manche et de vagabonder sur le continent, de la Côte d'Azur aux rivages de la Baltique<sup>2</sup>. Dans cette Zone qu'est l'Allemagne en ruine, Américains et Soviétiques se livrent à une course de vitesse pour récupérer les équipes d'ingénieurs et les technologies nazies, et en particulier les missiles V2 qui ont terrorisé Londres pendant des mois. Né en 1937, lui-même ingénieur de formation, Pynchon écrit ce roman alors que les États-Unis ne sont plus la nation triomphante des années Roosevelt, mais un pays déchiré par le cynisme que manifeste sa classe politique lors de la guerre du Vietnam. Aussi choisit-il délibérément d'ignorer le grand récit de la lutte antifasciste puis anticomuniste pour s'attacher aux aspects technologiques et scientifiques de la guerre, qui révèlent une image bien moins glorieuse de l'Angleterre et des États-Unis. Pynchon se montre donc plus que sceptique sur le pluralisme affiché des démocraties libérales. Imprégné par les valeurs de la contre-culture américaine, il entrecroise les trajectoires de dizaines de personnages marginaux, qui n'ont aucune envie que le pouvoir les remette dans le droit chemin. Héritière de Rabelais et, au-delà, de la tradition antique de la satire ménippée, son œuvre est décisive pour ne pas réduire le pluralisme à la question des identités culturelles, mais pour voir aussi comment le phénomène opère dans le champ de la connaissance. La science n'est plus, de fait, ce système unifié d'explication du réel dont ont rêvé les positivistes, mais un ensemble de disciplines concurrentes, toujours menacées de tomber sous la coupe du politique, et que leur complexité met hors de portée des individus ordinaires. Ceux-ci deviennent des interprètes en danger, accablés par

1. C. Fuentes, *Territoires du temps*, p. 203-204.

2. Th. Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, trad. M. Doury, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1988.

la prolifération d'informations hétérogènes, et toujours tentés d'établir entre elles des liens de causalité. Dans sa version pathologique, cet effort d'interprétation tourne à la paranoïa, qui conduit les individus, incapables de supporter l'incertitude, à réduire le réel qui les entoure à une série d'explications simples. Sous ses allures *pop*, la paranoïa des personnages de Pynchon interroge donc la possibilité de ramener l'apparemment divers au même – une question qui est au cœur du pluralisme épistémique.

Paru en 1973, *L'Arc-en-ciel de la gravité* a reçu l'année suivante le National Book Award et a rapidement été considéré comme une des œuvres phares du postmodernisme américain. Si le succès public et critique est venu vite, Pynchon n'est pas toujours resté sur le devant de la scène : en presque cinquante ans de carrière, il n'a publié que sept romans ; dix-sept ans séparent *L'Arc-en-ciel de la gravité* de *Vineland* (1990) ; il s'en est écoulé onze de plus entre *Mason & Dixon* (1997) et *Contre-jour* (2008). Dès la fin des années 1960, Pynchon a décidé de ne jamais faire d'apparition publique et de ne s'exprimer qu'à des occasions exceptionnelles dans la presse : ces choix ont évidemment renforcé son aura de romancier de la contre-culture<sup>1</sup>.

*Les Versets sataniques* de Salman Rushdie se confrontent au pluralisme politique et culturel dans ses développements les plus contemporains<sup>2</sup>. Métamorphosés en ange et en diable, les acteurs indiens Gibreel Farishta et Saladin Chamcha ont miraculeusement survécu à l'explosion de leur avion détourné par des terroristes, mais leur nouvelle apparence les contraint à recommencer ce parcours du combattant qu'est l'intégration dans la société anglaise. À travers le récit des épreuves qu'ils endurent, le roman évoque plus largement la vie des communautés indienne et pakistanaise dans le Londres des années Thatcher. Rushdie, lui-même né à Bombay en 1947, mais éduqué en Angleterre à partir de 1961, tente par l'entremise de ses personnages de cerner les effets de la migration sur l'identité individuelle. Mais il s'emploie aussi à décentrer l'image que la Grande-Bretagne voudrait avoir d'elle-même en montrant le rôle crucial que les migrants venus des quatre coins de son ancien empire jouent désormais dans le pays,

1. Th. Pynchon, *Vineland* (1990), trad. M. Doury, Seuil, coll. « Points », 1993 ; *Mason & Dixon* (1997), trad. B. Matthieussent et Claro, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2001 ; *Contre-jour* (2006), trad. Claro, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2008.

2. S. Rushdie, *Les Versets sataniques*, trad. A. Nasier, Plon, coll. « Pocket », 1999.

qu'ils se restreignent à une vie intracommunautaire qui les protège du racisme ambiant ou qu'ils tentent les expériences très incertaines de l'assimilation et du métissage culturel.

La foi religieuse est évidemment une des valeurs que les migrants peuvent être incités à laisser derrière eux pour s'intégrer dans une société marquée par une plus forte sécularisation que celle dont ils sont originaires. Gibreel Farishta, qui n'est plus croyant depuis quelques années, continue pourtant d'être hanté par des rêves qui le ramènent à la religion musulmane, et qui forment dans le récit d'importantes intrigues secondaires : l'une décrit la ferveur d'une jeune Indienne qui entraîne son village dans le projet insensé d'un pèlerinage à pied pour La Mecque ; l'autre relate, sur un ton distancié et souvent satirique, la naissance de l'islam dans l'Arabie de l'hégire. C'est par ces pages surtout que le scandale est arrivé. Paru en 1988, *Les Versets sataniques* sont bientôt interdits en Inde, puis brûlés lors de manifestations de groupes musulmans dans plusieurs villes anglaises, avant que Rushdie ne fasse l'objet d'une *fatwa* de Khomeini, qui l'a contraint à entrer dans la clandestinité et à vivre sous protection jusqu'en 2002. S'il a depuis repris une vie publique, le décret n'est toujours pas levé, et la Fondation du 15-Khordad, proche du gouvernement iranien, relance régulièrement cet appel au meurtre. Les menaces reçues par le premier éditeur français du roman, Christian Bourgois, ont incité le traducteur à faire reprendre du service au pseudonyme de A. (pour Alcofribas) Nasier, l'anagramme utilisée par Rabelais lors des publications de *Pantagruel* et de *Gargantua*. Alors que le roman est consacré aux tensions religieuses et identitaires propres aux contextes postcoloniaux, Rushdie s'est donc à son tour trouvé au cœur d'une polémique dans laquelle, au-delà des manœuvres politiques des fondamentalistes, les conceptions variables de la liberté d'expression et du respect dû à la religion ont joué un rôle de premier plan. Si on ne s'attardera pas sur l'affaire elle-même, tant elle a fait obstruction à la lecture du roman, on sera en revanche amené à évoquer aussi bien *Les Enfants de minuit*, qui ont rendu Rushdie célèbre au début des années 1980, que *Le Dernier Soupir du Maure*, publié en 1995<sup>1</sup>. Ces romans, qui se lisent comme

1. S. Rushdie, *Les Enfants de minuit* (1981), trad. J. Guiloineau, Stock, coll. « Biblio », 1987 ; *Le Dernier Soupir du Maure* (1995), trad. D. Marais, Gallimard, coll. « Folio », 1996. Rushdie revient lui-même sur la *fatwa* et sur ses années de clandestinité dans son autobiographie à la troisième personne, *Joseph Anton : une autobiographie*, Plon, 2012. « Joseph Anton », qui combine les prénoms de Conrad



RÉALISATION : NORD COMPO À VILLENEUVE-D'ASCQ  
IMPRESSION : NORMANDIE ROTO IMPRESSION S.A.S À LONRAI  
DÉPÔT LÉGAL : SEPTEMBRE 2013. N° I 12009  
IMPRIMÉ EN FRANCE

