

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Dédoublement et métamorphoses
dans Chroniques de l'oiseau à ressort de Haruki Murakami
et Le rêve de Mircea Cărtărescu

par

Marina Vărgău

Département de Littérature comparée
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise
en Littérature comparée

Août, 2007

© Marina Vărgău, 2007



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé

Dédoublement et métamorphoses
dans Chroniques de l'oiseau à ressort de Haruki Murakami
et Le rêve de Mircea Cărtărescu

présenté par

Marina Vărgău

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Amaryll Chanady, présidente-rapporteuse

Rodica-Livia Monnet, directrice de recherche

Najat Rahman, membre du jury

Mémoire accepté le 16 octobre 2007

Résumé :

Le dédoublement et la métamorphose sont deux modalités par lesquelles le sujet postmoderne essaie de contrecarrer l'aliénation du monde et son immense solitude. Piégé dans les contraintes sexuelles et historiques, effondré sous le poids de sa propre identité, le sujet essaie de se reconstituer, morceau à morceau, à travers les autres. Etre prismatique, il est pris dans le jeu des miroirs et des simulations. Pour s'échapper, il recourt à plusieurs artifices. D'abord, il reflète ses multiples visages dans les autres par le processus de dédoublement, et après, il se reflète, métamorphosé et différent chaque fois, dans tout ce qui l'entoure.

À la quête de leur identité perdue, les personnages de Mircea Cărtărescu et Haruki Murakami déploient une gamme diverse de stratégies subversives qui vont du mythe jusqu'aux anticipations audacieuses du monde de demain. Mais à leur grand malheur et inévitablement, toutes sont seulement des propositions utopiques, des tentatives échouées. Les simulacres, de l'androgynisme hermaphrodite jusqu'aux êtres artificiels, s'étaient emparés de tout.

Ainsi, le sujet postmoderne est obligé de continuer son errance dans un monde désenchanté. Mais, en fin de compte, c'est la quête qui est la plus importante.

Mots-clés :

Littérature roumaine, littérature japonaise, double, violence, corps, sexualité, histoire, pouvoir, vie artificielle, simulacre.

Abstract:

Split personality and metamorphoses are two means by which the post-modern subject tries to elude the world's alienation and its immense solitude. Trapped by sexual and historical constraints, collapsed under the weight of its own identity, the subject tries to rebuild itself, piece by piece, through others. A prismatic entity, the subject is caught in simulation and mirror games. In order to escape, it will resort to many tricks. First the subject will reflect its multiple personalities in others through the split personality process, and thereafter will reflect itself, metamorphosed and different each time, in all its surroundings.

In the search for their lost identities, Mircea Cărtărescu and Haruki Murakami's characters will deploy a variety of subversive strategies, which will transport from myth to the dauntless anticipation of tomorrow's world. But to their great expense and inevitable dismay, their strategies are only utopian propositions and thus, failed attempts. The simulacra, from the hermaphrodite androgynies to the artificial beings, take possession of everything.

As a result the postmodern subject is forced to continue his wandering in a disenchanted world. But, when all is said and done, it is the search itself that becomes most important.

Key Words:

Romanian literature, Japanese literature, Double, Violence, Body, Sexuality, History, Power, Artificial life, Simulacra.

Table des matières

I. Introduction	
1. La problématique	1
2. Mircea Cărtărescu. <u>Le rêve</u>	4
3. Haruki Murakami. <u>Chroniques de l'oiseau à ressort</u>	7
II. Le double et le dédoublement	10
1. Le corps désiré dans le discours sexuel	11
1.1 Les couples :	11
1.1.1 Doubles complémentaires : Gémeaux /androgyn/ hermaphrodite	13
1.1.2 Doubles antagoniques : les frères ennemis	21
1.2 Les femmes :	28
1.2.1 Les fillettes du désir	28
1.2.2 La femme virtuelle et ses doubles	36
2. Le corps discipliné dans le discours historique de la guerre	44
2.1 Les anges gardiens et les doubles maléfiques	45
2.2 Le double méphistophélique	58
3. Le corps non- humain dans le discours sur la vie artificielle : les simulacres	64
3.1 Les poupées	66
3.2 Les automates	73
3.3 L'homme- ordinateur	76
III. Les métamorphoses	80
1. Animales :	84
1.1 Oiseau/chat	84
1.2 Araignée/papillon	87
1.3 Autres représentations animales	88
2. Spatiales :	89
2.1 Le corps- maison	89
2.2 Le corps- île	92
3. Technologiques : l'homme- machine	95
IV. Conclusions	100

Dédicace

À mes filles, **Clara** et **Miruna**

Remerciements

Tout d'abord, je voudrais remercier ma directrice, Mme Livia Monnet, pour son soutien constant, intellectuel et moral, pour sa disponibilité et sa générosité.

Un grand merci à tou(te)s mes ami(e)s pour leurs encouragements et leur aide dans les moments difficiles.

Ce travail n'aurait pas existé sans l'amour et la compréhension immenses de ma famille.

À tous, mille remerciements.

I. Introduction

1. La problématique

Dans ce mémoire de maîtrise, nous nous proposons d'analyser dans deux livres postmodernes – Le rêve de Mircea Cărtărescu et Chroniques de l'oiseau à ressort de Haruki Murakami – les transformations du sujet à travers deux processus : dans un premier temps notre analyse visera la problématique du double et du dédoublement à travers trois représentations du corps – désiré, discipliné et non-humain- inscrites dans trois types de discours, respectivement sexuel, historique et de la vie artificielle ; dans un deuxième temps nous essaierons de nous concentrer sur les transformations animales, spatiales et technologiques subies par le corps des personnages dans le processus de métamorphose.

Tout d'abord il nous semble pertinent de dresser un court aperçu sur le sujet postmoderne qui se trouve au centre de notre attention. La pensée postmoderne, inaugurée par Nietzsche qui annonçait la mort de Dieu, propose un monde désacralisé dans lequel l'homme doit assumer la responsabilité de son existence. Mais le monde sans Dieu est indéterminé, changeant et fragmenté ce qui a comme conséquence un ordre des choses chaotique dans lequel le sujet vit son ambiguïté et sa division structurale. Dans ces conditions son identité perd les attributs de la stabilité et de la cohérence. À l'heure du « désenchantement du monde »¹, il se trouve sous « la fatalité

1. Marcel Gauchet, Le désenchantement du monde : une histoire politique de la religion, Paris, Gallimard, 1985

du dédoublement » (Debray, 2005, 128). En outre le sujet postmoderne ne se sent pas trahi seulement par le Dieu mais par la Science² aussi; la société postmoderne conduit ce sujet trompé et abusé vers un type de vie où l'idéalisme fait place au pragmatisme, au matérialisme, mais aussi où l'individualisme s'installe d'une manière inquiétante.

Le sujet postmoderne est différent de ses prédécesseurs, tels que le sujet préromantique de Rousseau, celui lyrique du XIXe siècle, le sujet freudien qui découvre son inconscient. Avec Lacan, on a appris que le moi, dans le stade du miroir, est pris dans une ligne de fiction. Foucault a pensé le sujet comme un objet historiquement constitué sur la base des déterminations qui lui sont extérieures. Ainsi le nouveau sujet proposé par la société postmoderne est fragmenté et fragmentaire, d'où sa facilité de se dédoubler et de se métamorphoser (parfois en réussissant le coup de génie d'accomplir les deux processus en même temps!). Il est marqué par la théorie du texte et parfois il est intertextuel. Comme jamais auparavant, il est à la fois virtuel et textuel. Le sujet postmoderne ne s'arroge plus le droit de son unicité et accepte de se circonscrire dans le sillage de ses précurseurs; il s'interroge et se met en question, refuse l'idée d'une vérité univoque et accepte la fracture du réel et de son être; il affirme sa pluralité et se laisse dévisager sans pudeur dans la multitude des strates successives constituant son être. Monstrueux, hybride et grotesque, le sujet se déconstruit lui-même et se laisse déconstruire par les autres. Dans les termes de Deleuze et Guattari, il se déterritorialise par les lignes de fuite dans un réseau rhizomatique; son dernier désir est de se réterritorialiser dans un nouveau Moi.

Comme on va voir au long de notre analyse, qu'il s'agisse d'une société totalitaire communiste comme la Roumanie, ou d'une société postindustrielle capitaliste comme le Japon, l'individu est aliéné et déshumanisé. Les identités individuelle et collective s'éparpillent, et la réalité est suspendue et remplacée avec des images d'artefacts, de simulacres. Dans ce contexte, le dédoublement et la métamorphose sont à la fois une conséquence et une solution.

2. Dans un livre collectif publié sous la direction de Patrick-Ange Raoult (Le sujet post-moderne. Psychopathologie des états-limites, Editions L'Harmattan, 2002), les auteurs ajoutent à la science une dimension politique. Selon eux, ces deux derniers sont les plus menaçantes présences pour l'homme postmoderne qui, perdu dans un monde sans symboles, et souffrant de la perte d'identité et de la désubjectivation, essaie de trouver secours dans soi-même. Mais le sujet postmoderne est un sujet qui, confronté à l'incertain, gère mal son comportement et est entraîné dans des troubles - violence, délinquance, perversité, suicide- provoqués surtout par les nouvelles mutations sociales.

À partir de ces quelques préliminaires théoriques nous tenterons de construire une analyse qui visera d'abord plusieurs figures littéraires du double et du dédoublement (le second chapitre sera dédié en exclusivité à cette problématique). Notre analyse se penchera sur les figures surgies du mythe et de l'antiquité littéraire, telles que l'androgyné et l'hermaphrodite, mais aussi sur les dernières « conquêtes » en matière de dédoublement, figures qui surgissent de l'impact du développement incroyable des sciences sur la vie humaine (l'homme-ordinateur). Dans un deuxième temps, nos propos seront dédiés aux figures qui illustrent plusieurs types de métamorphose, qui couvrent le devenir humain et même le devenir de l'Univers (l'homme-machine). Ces transformations feront l'objet du troisième chapitre.

Nous avons choisi de traiter les thèmes du dédoublement et de la métamorphose parce qu'ils se trouvent au cœur des deux livres analysés, livres qui, par leur discours subversif, sont une illustration du monde contemporain. Situés entre la fiction et l'Histoire, ces thèmes vieux comme le monde et toujours actuels provoquent à leur passage l'inquiétante étrangeté et une étrange inquiétude.

Le dédoublement et la métamorphose qui envahissent le monde des personnages de Cărtărescu et de Murakami sont une conséquence du dédoublement de leur conscience. Le mouvement initial, « quelque chose », enfoui de l'origine, fait retour. Symétriquement, l'apparition du double appelle le sujet à un mouvement de retour en arrière et d'anamnèse. Le « je » narrateur rencontre ses doubles dans une prolifération hallucinante, sous le signe de l'*Unheimliche* : le double-narrateur, le double psychologique, l'ombre, le reflet dans le miroir, le double rêvé, le double-femme, les gémeaux etc. Cette anamnèse, récupération de ce qui une fois appartenait au sujet mais d'un coup est devenu étranger ou inconnaissable, ne se limite à un simple retour sur soi. Elle correspond à un décentrement, un glissement topologique de la personnalité, où le moi n'occupe plus la place privilégiée. L'itinéraire initiatique labyrinthique engendré par la rencontre de plusieurs doubles ressemble au travail de remémoration psychanalytique, où il s'agit non pas de se récupérer, mais de se libérer de ces autres soi-même qui pèsent sur le moi et le poussent à se maintenir dans l'illusion de son existence. L'être double, comme double réconcilié, marque la reconquête de l'origine perdue.

La quête identitaire devient alors dans ces narrations une intégration lente, difficile et bouleversante de la dualité. Il s'agit de se perdre pour se trouver. L'égaré est la condition nécessaire qui permet d'accéder à ce que l'on est, au risque de s'y perdre. C'est dans ce monde ambigu, aux frontières incertaines, et dans le labyrinthe narratif aussi, où les personnages de Cărtărescu et Murakami, hallucinantes créatures, métamorphoses et doubles de leurs créateurs, interprètent le rôle de leur vie en papier.

Dans ce chapitre introductif, il est maintenant nécessaire de faire une courte présentation des écrivains visés et de leurs œuvres, et de présenter aussi les deux livres choisis.

Mircea Cărtărescu et Haruki Murakami, deux écrivains qui appartiennent à la même génération³ sont aujourd'hui des personnalités littéraires parmi les plus connues de leurs pays, où ils sont à la fois adulés et critiqués. Ces écrivains postmodernes épris de Pynchon, Fitzgerald et autres auteurs américains ainsi que de science fiction, mais aussi d'auteurs classiques comme Dostoïevski, Kafka, et Borges, sont des êtres solitaires qui ne perdent pas l'occasion de se réfugier dans leur monde pour se consacrer à l'écriture, mais qui aussi, loin de vivre dans des tours d'ivoire, prennent toujours des positions critiques par rapport à la vie politique, sociale et culturelle de leurs pays.

2. Mircea Cărtărescu

Au commencement un poète important des années 1980 – quand il publie plusieurs volumes de poésies : *Poeme de amor*, 1982, *Totul*, 1984, et une ample épopée, réécriture de l'histoire de la poésie roumaine, intitulé *Levantul*, 1990 -, Mircea Cărtărescu explore d'autres genres littéraires avec des résultats tout aussi extraordinaires. Comme prosateur il débute en 1989 avec *Visul (Le rêve)*⁴, suivi en 1994 d'un petit roman *Travesti (Lulu)*, et d'un recueil de récits *De ce iubim femeile (Pourquoi aimons-*

3. Murakami est né en 1949 à Kobe, Cărtărescu en 1956. à Bucarest.

4. Ce roman, dont le titre changera par la suite en *Nostalgia (La nostalgie)*, a été traduit en français, allemand, italien, suédois, norvégien, espagnol, hongrois, anglais et slovène ; il fut nommé pour le prix Médicis étranger en 1992, pour le prix du Meilleur Livre étranger et est le gagnant du prix italien Giovanni Acerbi en 2005. Dans la version française, le roman a été publié en 1992, à l'édition Climats.

nous les femmes), paru en 2004. Sans aucun doute, son oeuvre la plus complexe est la trilogie romanesque *Orbitor*⁵. Auteur des journaux intimes, des essais, d'un livre pour enfants (et pas seulement), *Enciclopedia zmeilor*, Cărtărescu est aussi un critique et un théoricien littéraire. Sa thèse de doctorat ayant comme titre Le postmodernisme roumain a été publiée en 1999, et constitue peut-être le meilleur livre critique publié sur ce sujet en Roumanie. L'une des figures marquantes de la Génération '80, « le fer de lance de sa génération »⁶, sans doute le meilleur écrivain postmoderne roumain, Mircea Cărtărescu est aujourd'hui professeur à l'Université de Bucarest⁷.

Le rêve

Pour faire apparaître son premier roman, Mircea Cărtărescu a dû attendre quelques années que la censure communiste « purifie » et accepte ce texte si inattendu dans le contexte sociopolitique du temps⁸.

Le rêve est constitué de cinq histoires, organiquement liées, qui racontent différentes périodes de la vie d'un même personnage. Les trois histoires de milieu – Le jeu, Les Gémeaux, Rem -, qui racontent l'enfance, l'adolescence et le début de l'âge adulte, se trouvent sous le signe (et le sous-titre) de la nostalgie. Dans son livre Mircea Cărtărescu propose un espace de la liberté, où se mêlent des rêves et des cauchemars, l'imagination la plus fantasque avec des bribes de réalité. Mais la dimension onirique, très importante, qui jalonne le livre et fait projeter des images et des figures d'une beauté irréelle, sert aussi de camouflage. La toile de fond, décrite d'une manière réaliste, laisse se dérouler sous nos yeux une fresque de la capitale de la Roumanie, Bucarest, depuis le centre jusqu'à ses périphéries, au cœur de plusieurs moments

5. La trilogie inclue *Aripa stanga*, 1996, (en traduction française *Orbitor*); *Corpiul*, 2002, (traduit en français *L'œil en feu*); *Aripa dreapta*, 2007.

6. Ovid Crohmălniceanu en Cărtărescu, Le rêve, Climats, 1992, 9

7. Cărtărescu a enseigné aussi comme professeur invité aux universités d'Amsterdam, de Vienne, de Stuttgart.

8. Ovid S. Crohmălniceanu, un des plus importants critiques roumains, celui qui dirigeait les séances du cénacle *Junimea* en tant que professeur à l'Université de Bucarest, qui a soutenu l'apparition de l'anthologie de prose *Desant '83*, un des actes fondateurs du postmodernisme roumain, raconte dans la Préface à la traduction française du roman de Cărtărescu toutes les étapes de « purgation » que ce livre a connues afin de pouvoir être publié. (C'est intéressant que la traduction française du livre garde le titre proposé par les censeurs communistes, qui ont considéré que la « nostalgie », le titre original, n'était pas un mot qui correspondait à l'homme nouveau, tel qu'imaginé dans l'État totalitaire communiste roumain).

temporels distincts, toujours dédoublés⁹. Comme un parfum trop fort, la critique contre l'Histoire surgit de temps en temps à la surface, surtout sous une forme allégorique. Le réel fait place à l'imaginaire et au rêve qui lui servent finalement de cachette. Les frontières entre les mondes proposés sont intentionnellement brouillées afin que la confusion laisse place aux allusions.

Le livre de Cărtărescu est une construction élaborée dans laquelle l'auteur a monté plusieurs pièces, au premier abord apparaissant disjointes, à l'intérieur d'une seule structure. Au cours d'une lecture attentive, on découvre les fils qui unissent les « morceaux » : des références intertextuelles renvoient directement à une histoire antérieure ou postérieure, des personnages circulent librement par plusieurs récits. Cărtărescu, fasciné par la figure de l'araignée, construit son livre conformément à la technique du grand tisserand. Au centre de son discours il y a la figure de l'androgynie hermaphrodite, figure récurrente chez l'auteur roumain dans Le rêve et dans ses autres romans : Lulu et Orbitor. Les personnages principaux de chaque récit se démarquent par leur singularité ; ce sont des êtres solitaires d'une sensibilité aigüe qui se cherchent, qui vivent intensément leur existence et sont marqués intérieurement par un événement qui remonte dans leur passé lointain le plus intime.

Étant donné que le texte du livre est divisé en plusieurs narrations, on y découvre donc toute une série de narrateurs, du moins un pour chaque récit. Celui qui commence à raconter dans le Préambule est un vieux écrivain, Serenus Zeitblom, double intertextuel de Selenius Zilber, le narrateur de Docteur Faustus - et parodie de lui-même comme l'avouait Thomas Mann-, qui lance des réflexions sur l'acte d'écrire, sur le rôle et les fonctionnalités de la littérature, sur la vanité humaine, tout cela dans le dessein de nous donner son dernier récit, les seules pages vraies qu'il a écrites, destinées à être lues par un seul lecteur, la Mort. Le narrateur du Jeu est un « prosateur d'occasion », professeur « célibataire et blasé » (Cărtărescu, 1992, 41) qui rêve énormément et, toujours freudien, aidé par les messages contenus dans un de ses plus fantasmagoriques rêves, trouve dans son passé infantile le seul moment de sa vie digne d'être raconté. Dans son cas le retour en arrière fait resurgir l'image d'un enfant prodige.

9. Dans ces récits de Cărtărescu on est toujours comme chez Dumas père, vingt ans après : dans le prologue l'action racontée se passe autour de 1940, dans les histoires centrales sont visées parallèlement les années 1960-1961 et 1983-84, et l'action de l'épilogue se déroule dans les années '90.

Le narrateur des Gémeaux est l'adolescent Andrei, jeune aux velléités littéraires qui écrit l'histoire que nous lisons sous l'apparence de Gina (comme conséquence de l'incroyable métamorphose subie par les deux). En Rem, dans le récit-cadre le narrateur est une araignée, pendant que le récit emboîté sera raconté par Svetlana, une femme mature, écrivaine d'occasion. Il ne faut pas oublier que dans la narration de celle-ci apparaît à un moment donné, un autre écrivain, Mircea, qui écrit le texte que nous sommes en train de lire, Rem. Seulement l'histoire abracadabrante d'Émil Popescu, l'architecte- musicien, qui fait l'objet de L'épilogue, est racontée à la troisième personne par un narrateur extradiégétique. La distinction « classique » auteur/narrateur/personnage devient de plus en plus ambiguë dans le livre de Cărtărescu. Ainsi l'espace de l'écriture devient le lieu où l'auteur communique avec son double, le double de l'auteur communique avec le double du lecteur etc.

Dans toutes ces histoires le narrateur du récit-cadre trouve son double dans le personnage central de l'histoire qu'il raconte, histoire qui, dans tous les cas, a marqué pour toujours son existence et son devenir ultérieur. Ainsi chaque narrateur a une histoire extraordinaire à raconter, incroyablement fascinante et ahurissante.

3. Haruki Murakami

Haruki Murakami, aujourd'hui considéré comme un « phénomène »¹⁰, traducteur en japonais de Fitzgerald, Raymond Chandler, John Irving, Raymond Carver, l'un des premiers qui a introduit la pop culture dans la littérature japonaise, rock star littéraire, comparé en Russie avec... Dostoïevski, est sans doute l'écrivain postmoderne le plus important de Japon. Auteur prolifique de plusieurs romans et volumes de nouvelles, presque tous traduits en français, livres de fiction qui dégagent une fascination et une inquiétante étrangeté peu habituelles, Murakami est aussi une voix impliquée dans la vie de la cité et du pays. Après une période d'errance en Europe (Grèce, Italie) et aux États-Unis (où il a enseigné à Princeton), Murakami retourne au Japon après les deux événements qui ont secoué le pays, le tremblement de terre de Kobe et l'attaque avec le

10. C'est Michael Seats qui dédie le premier chapitre de son livre à la réception de l'œuvre de Murakami en Japon et ailleurs et parle de cette transformation de Murakami d'un écrivain aimé et contesté en même temps dans un « phénomène » littéraire. Michael Seats, *Murakami Haruki. The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, Lexington Books, 2006, p. 25-41

gaz sarin, et prend position, en s'impliquant activement dans la vie sociale et politique¹¹.

Dans le paysage littéraire contemporain, Haruki Murakami se voit défini soit comme le plus important écrivain japonais postmoderne, ou bien situé au premier rang dans la génération des années '80 (Levy, 1989, 191). Mais l'originalité de son style lui a attiré d'autres « étiquettes ». Ainsi, il est considéré « auteur culte inclassable » (Minh Tran Hui, 2003, 96) à cause du fait qu'il renonce à la tradition littéraire japonaise, à *jūnbungaku* (« littérature pure »), pour proposer un autre type de discours et une langue toute nouvelle (ses critiques lui ont reproché que la langue dans laquelle il écrit ses proses paraît une traduction de l'anglais), où se mêlent l'humour, la simplicité, la légèreté et la clarté.

Mais en dépit de la diversité des opinions, dont nous avons gardé quelques unes, la critique reconnaît l'importance et l'excellence de Murakami dans le paysage actuel de la littérature japonaise, qu'il a dominé dès son début.

Chroniques de l'oiseau à ressort

Avec son roman Chroniques de l'oiseau à ressort (*Nejimakidori kuronikuru*), paru entre 1994-1995 en feuilleton d'abord, puis publié le 25 août 1995, l'écrivain japonais Haruki Murakami propose une construction romanesque ample, développée sur plus de 700 pages. Au centre du récit principal est la figure de Toru Okada, un homme dans la trentaine, qui en espace de quelques journées perd tour à tour son travail, son chat, sa femme, et, arraché du monde familial et protecteur, se trouve jeté dans un monde inquiétant, qui n'est rien d'autre que le double caché, imperceptible du monde connu¹². D'autres récits s'insèrent dans le récit principal: celui du lieutenant Mamiya, celui de Cannelle. Puis, ce sont les histoires secondaires de May, de Creta, de Malta, de Muscade.

11. Les résultats de ses dialogues avec les victimes de deux catastrophes sont recueillis en deux livres. Après le tremblement de terre (1996) et Underground (1997).

12. Murakami avoue dans une entrevue (Haruki Murakami en Minh Tran Huy, 2003. Haruki Murakami: écrire c'est comme rêver éveillé. Entrevue. *Magazine littéraire* 421 : 96-102) que pour lui l'existence concomitante de deux mondes parallèles est une évidence : « Je pense que nous vivons dans un monde, ce monde, mais qu'il en existe d'autres tout près. Si vous le désirez vraiment, vous pouvez passer par-dessus le mur et entrer dans un autre univers. D'une certaine manière, il est possible de s'affranchir du réel. (...) C'est un concept très oriental, très asiatique, à ce qu'il me semble. Au Japon, en Chine, on considère qu'il existe deux mondes parallèles et des passerelles qui permettent sans trop de difficultés de passer de l'un à l'autre. » (p. 100) Murakami joue beaucoup dans son roman sur l'imaginaire de deux mondes alternants, le monde réel et le monde des ténèbres, qui se superposent jusqu'à se confondre.

En dépit de la fragmentation de son écriture, une richesse incroyable, un mélange ahurissant des discours, de styles, de genres fait le délice du lecteur « adulte » (Umberto Eco). Ainsi, Chroniques de l'oiseau à ressort, livre puzzle, est inscriptible dans plusieurs genres - policier, fantastique, réalisme magique, postmoderne -, plusieurs types de discours - symbolique, allégorique, fictionnel, historique, politique-, plusieurs modalités d'écritures : pastiche, métafiction, allégorie-, plusieurs types de textes : événements historiques narrés, fragments de rêves, poèmes, articles de journaux, textes écrits sur l'ordinateur, lettres, dialogues email etc.

Le type d'écriture que Murakami pratique se veut, comme il l'avoue lui-même, une déconstruction des genres qu'il a visité et aimé pendant ses lectures d'adolescence et de jeunesse - *love-story*, *science-fiction*, roman policier, roman noir-. Murakami a emprunté de ces genres la forme seulement, et non pas le contenu, et il a rempli ses romans d'éléments personnels. Dans la même lignée déconstructionniste, Murakami imagine ses personnages comme des êtres mouvants évoluant au fur et à mesure que l'histoire avance. Mais, au lieu de se construire, ils se déconstruisent, pour pouvoir à la fin se reconstruire. La déconstruction que l'écrivain japonais propose se réalise à travers un processus complexe de dédoublement. Les héros sont démontés en pièces, et chaque pièce trouve son correspondant dans un double. À la fin, un nouvel assemblage des morceaux éparpillés permet, comme par magie, la sortie d'un être tout nouveau, paré d'une nouvelle identité.

Comme la plupart des héros des romans publiés antérieurement, Toru Okada est à la recherche de quelque chose (il cherche son chat, sa femme etc.), mais, au long du roman, il y a une transformation de perspective, un changement d'accent. Ce qui devient le plus important, c'est le parcours initiatique, la quête du héros qui sort transformé. « Parce que la véritable signification de l'histoire est dans le processus de la recherche, le mouvement de la quête. Le héros est différent de ce qu'il était au départ. C'est cela qui compte. »¹³ (Haruki Murakami en Minh Tran Huy, 2003, 102)

13. Avec ce déplacement du centre d'intérêt, Murakami s'inscrit dans un courant d'opinion commun, exprimé par d'autres artistes de sa génération. À la fin de l'animé de Satoshi Kon, Millennium Actress, l'héroïne affirme la même chose : l'important pour elle c'est la quête, pendant que la retrouvaille tombe sur le second plan.

II. Doubles et dédoublement

Ce chapitre est dédié à une analyse comparée de quelques personnages significatifs pour illustrer le thème du double et du dédoublement. Nous avons trouvé pertinent de construire notre analyse à travers trois types de discours : sexuel, historique et artificiel. Dans les oeuvres analysés ces types de discours trouvent un lieu idéal d'inscription dans le corps humain. À chaque type de discours correspond un type de corps. Une immense disponibilité et une malléabilité incroyable offrent au corps humain de nombreuses possibilités de s'exprimer. L'Éros le transforme en lieu de désir – le corps désiré-, l'Histoire le discipline et l'assujetti – le corps discipliné-, l'artificiel le transforme jusqu'à le rendre méconnaissable – le corps non-humain-.

Toutefois, avant d'entrer dans l'analyse proprement dite, regardons un peu la problématique si complexe du double et du dédoublement¹⁴. Aux origines ambiguës, et dès son apparition sous le signe du parodique, le double est la figure protéique par définition qui a fasciné - et continue de le faire- les écrivains, les philosophes, les historiens des religions, les psychologues. Cette figure polymorphe qui au long de son histoire a revêtu plusieurs masques (jumeaux, sosies, doubles psychologiques, ombre, écho, poupées, automates, clones etc.), c'est le « négateur de l'unicité par son essence même, figure parasite de la mimésis, dont il est comme un raté » (Troubetzkoy, 1995, 7).

Le double, la prothèse la plus ancienne du corps, figure imaginaire qui hante le sujet comme son Autre, une fois matérialisé, devenu visible, signifie une morte imminente. Fantôme, donc immatériel, le double, c'est une image où « se joue l'étrangeté et en même temps l'intimité du sujet à lui-même (*heimlich/unheimlich*) » (Baudrillard, 1981, 145).

14. Pierre Jourde et Paolo Tortonese dans leur livre Visages du double. Un thème littéraire, Nathan Université, 1996, dédié à l'analyse du double dans la littérature, philosophie, psychanalyse etc., arrivent à le définir ainsi : « (...) le thème du double, sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l'identité. » (p. 15)

Le thème du double et du dédoublement hante encore l'imaginaire des écrivains de partout. Au cours du XX^{ème} siècle¹⁵ de grands noms ont essayé à leur façon de résoudre ou de proposer d'autres interprétations pour ce thème profondément troublant, le plus « cérébral »¹⁶ de tous.

Ainsi dans la littérature latino-américaine, ce sont Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Silvina Ocampo; en Europe, Luigi Pirandello, Hermann Hesse, Fernando Pessoa, Witold Gombrowicz, Michel Tournier, Vladimir Nabokov, Italo Calvino, Milan Kundera, Antonio Tabucchi. Dans la littérature japonaise existe une longue tradition dans le traitement de ce thème. Quelques noms se remarquent au XX^{ème} siècle : Edogawa Rampo, Akutagawa Ryūnosuke, Abe Kōbō, Endō Shūsaku etc. Dans la littérature roumaine celui qui a été le plus préoccupé par ce thème, c'est Mircea Eliade.

1. Le corps désiré dans le discours sexuel

1.1 Les couples

Dans ce sous-chapitre quelques figures « classiques » de dédoublement et leurs représentations corporelles dans le discours sexuel font l'objet de notre attention. Le corps en tant qu'objet de désir sera analysé dans les relations qui naissent à l'intérieur de deux couples différents: couple de Gémeaux et couple de frères, ou couple d'amants et couple incestueux.

Nous avons choisi de discuter ces types de couples parce que les figures littéraires qu'ils représentent, dès leur apparition, font partie « d'une même famille »¹⁷.

15. Pour Edgar Morin le roman du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle montre que « la vie la plus quotidienne est (...) une vie où chacun joue plusieurs rôles sociaux, selon qu'il est chez lui, à son travail, avec des amis ou des inconnus. On y voit que chaque être a une multiplicité d'identités, une multiplicité de personnalités en lui-même, un monde de fantasmes et de rêves qui accompagnent sa vie » (Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Editions du Seuil, 2005, 77-78).

16. Jacques Goimard et Roland Stragliati, *Le thème du double*, 25-35, dans le livre publié sous la direction de Wladimir Troubetzkoy, *La figure du double*, Didier Érudition, 1995, p. 25

17. Jean Libis énonce et soutient une thèse conformément à laquelle « l'androgynat, l'inceste, la gémellité pourraient bien constituer les éléments réversibles d'une même famille mythogène. Chacun de ces termes, d'une certaine manière, transgresse un ordre, s'oppose à ce qui est donné, s'érige en fantasmagorie. Chacun d'eux abolit une distance, et gomme, dans une certaine mesure, une dualité. Chacun d'eux restitue une intimité perdue. Mais ce faisant, visée illusoire d'une impossible abolition du principe de réalité, chacun subit en retour une réprobation du corpus social, se voit relégué au musée des tabous ou des curiosités. Il est de l'essence du mythe de ne pas pouvoir supporter le contact avec la prose du monde. C'est pourquoi le mythe, lorsque de quelque façon il s'incarne, est déchu et anathémisé. » (Jean Libis, *Le mythe de l'Androgyne*, Berg International Éditeurs, 1980, p. 210)

Dans le discours corporel et sexuel l'androgynie interfère avec l'inceste et la gémellité, car les trois contiennent une dimension de transgression¹⁸. L'androgynie, l'hermaphrodite, les jumeaux, les frères sont autant des représentations discursives qui en manières diverses proposent la figure qui génériquement réunit le Deux en Un. Ces figures qui ont parcourues un long et sinueux chemin dès leur apparition dans l'imaginaire littéraire se présentent aujourd'hui, dans le paysage postmoderne, comme autant des représentations dégradées du mythe sexuel et ontologique de l'androgynie comme être parfait, primordial.

Mais aussi ce qui nous semble important dans notre discussion, c'est que ces figures se situent dans deux types de discours. Elles dépassent les frontières du discours sexuel pour s'attaquer au discours de l'Histoire¹⁹. On sait bien que dans toutes les sociétés archaïques, le dérèglement sexuel - l'inceste, l'orgie, l'hermaphroditisme- était propice à régénérer la structure sociale²⁰. Pour cette raison, provisoirement et d'une manière cyclique, les tabous sexuels étaient transgressés. Aussi il ne faut pas oublier que dans l'orgie rituelle se trouvait mimé l'état originel exemplaire et que, dans la plupart des religions, le Pouvoir démiurgique primordial était un être hermaphrodite ou un couple formé par le frère et la sœur. Nous allons donc essayer de situer le couple androgynie (Cărtărescu) et le couple des frères (Murakami) entre ces deux types de discours.

Et, parce que l'androgynie, « c'est le degré zéro du désir » (Libis, 1980, 211), nous débutons notre analyse sur le corps désiré avec cette figure.

18. « Ainsi, tout se passe comme si le pouvoir subversif de la tentation androgynique rejaillissait sur d'autres tentations fondamentales de l'inconscient collectif, lesquelles ont en commun avec la première, d'être en relation avec la sexualité. Il se peut même que la gémellité et l'inceste constituent des métamorphoses possibles de l'androgynie, toutes ces figures devenant alors réversibles les unes dans les autres et exprimant le même désir secret de retour à quelque unité perdue. » (Libis, Le mythe de l'androgynie, *op. cit.*, p. 201)

19. « Et dans la mesure où l'homme dépasse son moment historique et donne libre cours à son désir de revivre les archétypes, il se réalise comme être intégral, universel. Dans la mesure où il s'oppose à l'histoire, l'homme moderne retrouve les positions archétypales. » (Mircea Eliade, Images et symboles, Paris, Gallimard, 1952, p. 44)

20. Dans ce sens, à consulter Eliade et Caillois, cités en Libis, Le mythe de l'androgynie, *op. cit.*,

1.1.1 Doubles complémentaires : Gémeaux/androgyn/ hermaphrodite

La figure proposée par Cărtărescu se situe entre déconstruction et construction, figure qui se déterritorialise pour se réterritorialiser. L'écrivain roumain fait un mélange postmoderne entre les figures classiques des jumeaux/gémeaux, de l'androgyn, de l'hermaphrodite. Il emprunte des éléments de partout : mythe, philosophie et littérature, les mélange dans l'alambic magique – l'espace de l'écriture-, et le produit final est un résultat digne des recherches des alchimistes.

Dès trois versions du mythe de l'androgyn - biblique (religieuse), platonicienne (philosophique) et d'Ovide (littéraire)-, la représentation littéraire de Cărtărescu est plus proche du récit raconté dans les Métamorphoses, qui met en scène le couple formé par Hermaphrodite et Salmacis. Quelles sont les ressemblances entre les deux couples Hermaphrodite/Salmacis et Andrei/Gina ? Gina, comme Salmacis, est préoccupée seulement par son aspect physique, toutes les deux étant des jeunes filles en fleur, avec une féminité très prononcée. Andrei, comme Hermaphrodite, est un être ambigu dès sa plus tendre enfance, un adolescent qui n'a pas connu encore de femme. Leur aspect physique les situe dans une position troublante au-delà de la distinction homme/femme. Par l'étreinte amoureuse, les membres de chaque couple deviennent bisexués : le couple mythique, bisexuel physique, le couple postmoderne, bisexuel physico-psychique. L'une des différences entre les deux couples, c'est que si, après l'acte sexuel entre Hermaphrodite et Salmacis, les deux sont différents – l'homme est un demi-homme, privé de son sexe, pendant que la femme devient toute-puissante, héritière en surabondance de deux sexes-, alors Andrei et Gina sont parfaitement complémentaires : l'âme de l'un est abrité dans le corps de l'autre et l'inverse.

Dans la version de Cărtărescu les deux figures, androgyn et hermaphrodite, se confondent²¹. L'ambiguïté, qui fait déjà partie de leur essence, est doublée car, dans le désir de faire de Deux Un (donc, refaire l'androgyn), on arrive à avoir deux fois deux

21. Libis parle de la confusion entre les deux termes androgyn et hermaphrodite, terminologie hybride dans les deux cas qui suppose un scandale ontologique pour plusieurs raisons : « parce qu'en eux se trament des désirs, peu avouables, d'une transgression de ce qui est donné a priori comme limite et qui recèle peut-être une angoisse fondamentale », parce que « l'homme-femme n'est pas seulement le lieu d'un paradoxe sexuel mais aussi le symbole privilégié de l'impossible juxtaposition des contraires » (*ibid.*, p. 20)

(donc deux êtres hermaphrodites, monstrueux²²). Ainsi ces deux figures sortent aussi de la tératologie²³.

Si la figure mythique de l'androgyné est pleine de valences positives (l'androgyné est l'être parfait qui se suffit à lui-même, possède une santé et une durée de vie enviables par les êtres humains « simples » etc.), la figure de l'hermaphrodite est vue comme une déchéance, un rebut comparé à la perfection androgyné²⁴. L'hermaphrodite apparaît « comme une erreur, une synthèse truquée et tronquée », une « désillusion », « objet de haine et de rejet » (Libis, 1980, 174).

Essayons de suivre au long du fil narratif de l'histoire Les Gémeaux de Mircea Cărtărescu les étapes parcourues par le couple d'adolescents: Gémeaux/androgyné/hermaphrodite. Dès le début, une ambiguïté plane sur les deux personnages : ce sont de faux jumeaux, mais ils appartiennent au signe zodiacal des Gémeaux²⁵ (tout comme l'auteur qui se projette dans la figure de son personnage-narrateur). L'héroïne devient le complément de l'adolescent et ensemble, dans une union sexuelle qui renvoie à l'inceste, transgressent leur condition de femelle et de mâle, en changeant leur sexe. L'acte sexuel se déroule dans les profondeurs de la terre, *vagina mater*, lieu qui se transforme d'un musée ordinaire dans une sorte d'Arche de Noé où toutes les créatures de la terre, ordinaires ou monstrueuses, qui cohabitaient tranquillement dans leur solitude et leur immobilité d'êtres conservés, transgressent eux-mêmes leur condition et reviennent à la vie pour menacer le couple incestueux.

22. « L'androgyné, non maîtrisé par le mythe paradigmatique de l'origine ou par les spéculations idéalisantes de la théosophie, devient un hermaphrodite monstrueux, associé, dans l'univers légendaire ou démonologique, à divers éléments tératologiques, que l'on voit aussi se produire dans l'œuvre d'art. C'est peut-être que l'homme générique, en tant qu'être sexué, est inquiet de ce qu'il est mais non moins inquiet de ce qu'il n'est pas. » (Libis, *ibid.*, p. 189)

23. « (...) l'Androgynie et la Tératologie n'entretiennent pas ici de simples relations de cause à effet, ou vice versa ; simplement, elles apparaissent comme des corrélats fréquents des états primordiaux ; de telle sorte que l'androgynie ne se conjugue pas toujours nécessairement avec un schème de perfection, mais qu'elle semble articuler aussi sur un schème d'aberration. » (*ibid.*, 180) D'ailleurs, pour l'un des narrateurs de Cărtărescu : « La littérature relève de la tératologie. » (Cărtărescu, Le rêve, *op. cit.*, p. 13)

24. « (...) la distance est grande qui sépare l'androgynat mythique d l'hermaphroditisme anatomico-physiologique. Dans le premier cas, la bisexualité est loin d'être considérée à la lettre ; elle est bien plutôt le symbole de la puissance non dédoublée, non séparée d'elle-même ; ou encore, elle est la coalescence des contraires, harmonisés, conciliés au sein d'une entité qui les englobe en les transcendant. Dans le second cas, la bisexualité est brutalement inscrite dans une matière qui ne semble pas faite pour la recevoir : on sait que chez l'homme, il n'y a pas d'hermaphroditisme véritable, et que par conséquent la juxtaposition chez un individu des sexes mâle et femelle se fait toujours aux dépens de l'un des deux, sinon des deux. » (Libis, Le mythe de l'androgyné, *op. cit.*, p. 174)

25. En roumain, il n'existe qu'un seul mot pour désigner les deux notions, donc l'ambiguïté est encore plus marquée.

Mais les conséquences de cet échange non-désiré et surprenant ne se laissent pas attendre. L'interchangement psychique et sexuel s'avère fatal pour les deux qui décident, chacun à leur gré, de se suicider, pour ne pas vivre la condition honteuse d'être une femme dans un corps d'homme et un homme dans un corps de femme.

Les deux qui forment le couple sont des adolescents, collègues de classe terminale dans un lycée de Bucarest. Lui, Andrei, est la figure typique de l'adolescent romantique, solitaire et incompris par les autres, ambitieux et décidé de laisser à la postérité une grande œuvre littéraire, mais qui, en rencontrant le grand amour, veut changer et devenir comme les autres, frivole et sympa, oubliant ses rêves littéraires et aussi l'austérité et la chasteté qu'il s'était imposées. L'image de la femme est enregistrée avec des traits plutôt négatifs : pareille à une poupée mignonne, adolescente préoccupée par son aspect physique et par la mode, enfant gâté qui vit dans une vieille maison avec des personnes âgées, désireuse d'aventures faciles, de sorties dans des restaurants de luxe, qui rêve énormément et dort les yeux ouverts, est tout le contraire d'Andrei. Pourtant, elle exerce une étrange fascination sur celui-ci qui, même s'il la méprise pour sa frivolité, ne peut pas s'empêcher de l'aimer de plus en plus fort²⁶. La relation entre les deux est compliquée, avec quelques moments de bonheurs, effacés immédiatement par l'inconstance et la cruauté de Gina. Mais l'épisode central, le point culminant de cette rencontre, par la métamorphose subie par les deux, dépassera en intensité toute imagination et interprétation rationnelle. Ironiquement leur couple, sans qu'ils le sachent, est placé sous le signe de l'inscription « *amor omnia vincit* » (repérable au-dessus d'une peinture trouvée dans la chambre de Gina).

L'étrange union et le transfert de personnalité que les deux adolescents subissent sont le point culminant d'une série de transformations pareilles à un rituel magique. Andrei/Gina (« androgina » sic !) se rappelle une scène étrange de dédoublement entre eux. Gina, désespérée dans son amour pour un autre jeune homme, veut se payer la tête de celui-ci en faisant l'amour avec Andrei. Mais celui-ci refuse et alors une étrange

26. Andrei vit l'ambivalence des sentiments envers Gina. Dans une interprétation psychanalytique cette inconstance du comportement et l'alternation permanente entre des sentiments opposés – adoration/mépris, indépendance/soumission- se traduit par un clivage au niveau de l'objet libidinal, compris comme dual, tantôt bon, tantôt mauvais, d'où l'ambivalence des sentiments du sujet envers l'objet. (À propos de l'ambivalence, à consulter Wladimir Troubetzkoy, L'ombre et la différence. Le double en Europe, Paris, PUF, 1996, p. 52)

séance de dédoublement commence, les deux se reflétant dans le grand miroir situé dans la chambre de la fille :

« Nous nous sommes regardés dans le miroir brillant. (...) Nous nous sommes observés, silencieux et immobiles, elle a souri du sourire amer, fantasque qui était le sien et elle a braqué un doigt en direction du miroir. Cependant l'image encadrée n'a pas répété le geste. Dans la glace donc, la main de Gina s'appuyait sur mon épaule. Mais sa main réelle, par le truchement de son doigt (...) venait toucher mon front sur le verre froid, descendait le long de mon nez, s'attardait sur les lèvres pour dessiner ensuite lentement la ligne du cou, par finir pour s'arrêter sur ma poitrine. Une ligne de buée légère me sectionnait à présent la figure et dans les gouttes menues on voyait trembler une lueur rougeâtre. Cette main fantôme et pourtant réelle s'est ensuite dirigée vers le front de la Gina du miroir et elle s'est arrêté, doigt pointé entre les sourcils, avant de descendre jusqu'aux lèvres souriant toujours de la même expression étrange, omnisciente. Ensuite, le doigt s'est arrêté entre les seins de Gina, puis on l'a vu s'écarter de la paroi de verre sur laquelle il a laissé une trace de buée. Puis la main s'est levée et elle s'est plaquée, paume grande ouverte, entre nos têtes reflétés. Laisant au même endroit l'empreinte d'une main de buée rougeâtre sur le point de se dissoudre. Enfin la main de Gina est descendue sur mon épaule pour venir s'identifier avec son image dans le reflet. Il n'y avait plus de différence entre nos corps réels et l'image de ces derniers dans le miroir. » (Cartarescu, 1992, 124-125)

L'image reflétée n'est pas la même que l'image réelle. Les non-concordances provoquent une inquiétante étrangeté. Vu le déroulement des événements, l'image spéculaire est prémonitoire pour le dédoublement des deux adolescents et, paradoxalement, c'est elle qui reflète en fait la réalité.

Après cette scène irréelle, Gina s'endort d'un coup, de sa façon originale, avec les yeux grand ouverts, en anticipant encore une fois leur destin tragique. Dans son sommeil, elle laisse l'apparence « d'un être plongé dans le coma, d'une âme qui voit, entend et pressent l'arrivée de la mort. » Les signes de leur union future sont déjà représentés clairement : « Je me suis penché au-dessus de Gina et j'ai regardé dans ses yeux, dans ses pupilles énormes, cernées d'un mince anneau couleur miel. Mais au lieu de distinguer *mon* visage dans ses prunelles obscures, c'est le *sien* que j'ai vu. » (Cartarescu, 1992, 125)

Mentalement la fusion entre les deux est déjà réalisée, car sortant de chez Gina, Andrei voit reflétée dans une vitrine leur image, comme si le temps avait reculé, ou bien,

comme si les deux forment un couple impossible à séparer au niveau des représentations mentales, même si sont encore deux corps différents :

« Quand je suis passé devant les vitrines illuminées exposant leurs mannequins immobiles sur des skis, (...), j'ai vu arriver de loin un couple enlacé. Deux lycéens, leurs cartables sous le bras. Quand ils ont été plus proches, j'ai été frappé de la ressemblance de la fille avec Gina (...). Quand j'ai réalisé que c'était bien elle qui se dirigeait vers moi en compagnie d'un garçon, sa main glissée dans sa poche et riant à perdre haleine, j'ai cru que je devenais fou. Quand nous nous sommes trouvés pratiquement face à face, c'est lui que j'ai fixé. Il avait un visage long et pale, aux yeux profondément enfoncés dans les orbites, barré d'un début de moustache qui traçait une ombre brune sous les narines allongées. Nous nous sommes regardés un bon moment dans les yeux avant qu'ils ne s'éloignent en couple : ce jeune homme, c'était moi. » (Cartarescu, 1992, p. 129)

Cet épisode a une double signification. Se regarder dans un miroir signifie que le sujet s'aliène pour se retrouver. La rencontre avec son propre double, signe avant-coureur de la mort, comme dans les traditions archaïques, anticipe l'essai de se suicider de la part du personnage. À la suite de Rank, Girard interprète la rencontre avec le double comme un signe de ce que Baudrillard appellera plus tard « hyper réalité » : « Si le fou voit son double, c'est parce qu'il est trop proche de la réalité. » (Girard, 1978, 462)

L'image spéculaire est une figure de dédoublement chérie par Cartarescu. Dans ce fragment Andrei a les réactions de l'enfant de Lacan : en voyant son image reflétée dans la vitrine, il croit que c'est un être réel, puis, après le moment de tourment maxime, quand il croit qu'il s'agit d'un autre, il reconnaît l'image comme son image, et c'est alors qu'il saisit son identité. Mais, parce qu'il est accompagné de Gina, ectoplasme qui paraît pourvue de la même consistance que lui, nous pouvons supposer qu'on assiste à la naissance du nouvel être, hybride de point de vue sexuel, et inquiétant parce qu'il unit le réel et l'irréel. Ce nouvel être, hallucinatoire encore, est en train de dépasser le stade du miroir pour entrer dans une autre étape de son devenir (devenir-androgyne ?).

Dans la journée fatale, les deux tombent dans la répétition ; les gestes, le temps, l'espace constituent un texte palimpseste où tout est déjà imprimé : « Chaque moment avec elle englobait tous les moments passés avec elle, chaque objet regardé par moi se superposait à tous mes souvenirs sur cet objet (...). » (Cartarescu, 1992, 154) Leur long voyage par l'univers miniaturisé proposé par le Musée Antipa sera toujours ponctué par

les images de Gina reflétée dans les vitrines: « Elle était de plus en plus étrange : je dirais même qu'elle avait l'air transfiguré. Ses sourires étaient devenus stéréotypés : des promesses, des insinuations que je ne comprenais pas entièrement. » (Cartarescu, 1992, 161) Graduellement, Gina change psychiquement de la petite fille gâtée, à la femme puissante qui hantait les rêves d'Andrei. Une fois entrés dans la petite pièce, le lieu secret de toutes les rêveries de Gina et son espace de l'intimité absolue (« C'est qu'ici au fond je me sens être moi-même ! »), Andrei remarque encore une fois la métamorphose de Gina, qui, « transfigurée depuis un moment déjà, était devenue une autre, une enchantresse étrange, une religieuse aux mains extatiquement jointes. » (Cartarescu, 1992, 166)

Le point culminant est représenté par l'accomplissement de l'acte sexuel, expérience unique et primordiale pour les deux, qui a comme conséquence le changement entre les personnalités des deux adolescents :

« Je me suis réveillé transformé, transféré en Gina. (...) J'étais allongé sur le dos et je me regardais dans les pupilles de la créature diffuse couchée sur moi : j'y voyais le visage de Gina, légèrement déformé par la sphéricité de l'œil. Quand le cône de ma conscience s'est élargi, je me suis rendu compte que cette femme avait mes traits et qu'elle me regardait avec une terreur sans fin. J'ai regardé mon corps, qui était le corps de la femme que j'aimais : j'avais ses bras, ses seins, sa chevelure, ses hanches, ses jambes. J'avais sa peau et ses os (...). Et elle était moi, un corps d'homme long et sec, une poitrine décharnée, des hanches étroites, un sexe pareil à un ver entre deux cuisses velues et surtout, surtout mon visage, mes yeux, mes mâchoires, ma moustache au-dessus de ma bouche sensuelle et douloureuse. J'étais penché au-dessus de moi-même, occupé à me regarder comme jamais je ne l'avais fait, même en rêve, comme si j'étais sorti de mon corps après la mort pour me considérer sous tous les angles. » (Cartarescu, 1992, 167)

Echappés de la furie des toutes les créatures mortes-vivantes qui peuplaient le musée, les deux « créatures » nouvelles se regardent pour une dernière fois, en se séparant pour toujours:

« Nous nous sommes pris par la main et nous nous sommes regardés dans les yeux pour une dernière fois. Nous ne devions pas parler. Nous savions que la partie était perdue, qu'à partir de maintenant nous devrions nous débrouiller chacun de notre côté, en puisant chacun pour soi dans nos forces intérieures. Nous sommes partis vers les maisons où nous portaient nos nouvelles jambes, nos nouveaux corps. » (Cartarescu, 1992, 169-170)

Les deux Gémeaux, signe qui inclut dans sa structure même le double, sont dès maintenant liés d'une manière inéluctable. L'un double de l'autre, doubles dans leur composition, deux fois doubles, $x/y+y/x$. Dans les deux cas, le double, de l'extérieur, devient intérieur, car chacun porte maintenant en soi son double. Tel un fœtus, le double psychologique de l'un se cache dans les profondeurs du corps physique de l'autre, sans qu'aucune personne extérieure n'aperçoive cette dualité.

Au lieu que Deux devienne Un en tant qu'être androgyne, les deux personnages souffrent d'une scission entre corps et conscience et le résultat est pareil à une image en miroir : l'image reflétée est l'envers de l'image réelle. Entre les deux, aucun n'est l'original. Les deux dédoublés ont le même statut ; on ne peut pas décider qui est le réel et qui est son double. Le mythe de l'androgyne est renversé, car si au début on a eu deux être distincts qui ont aspiré à une union parfaite, une fois l'union accomplie, le résultat est deux fois deux. Étant donné que le retour à l'état originnaire est impossible, tout comme vivre dans le même corps avec l'autre est improbable, alors la seule solution est le suicide, comme modalité de défaire esprit et corps et de libérer la *psyché*.

Mais avançons encore un peu dans notre analyse en arrivant à une autre étape de devenir. L'hermaphroditisme représente un fantasme de transgression fascinant, une révolte contre la monosexualité de l'être humain. Mais l'hermaphrodite, figuré ou incarné, est objet d'opprobre²⁷. Les deux êtres nouveaux sortis de la combinaison croisée entre Andrei et Gina sont des monstres, hermaphrodites psychologiques, figures hybrides et grotesques²⁸ où se mélangent - deux fois deux - le caractère de l'un avec le corps de l'autre. Ces deux êtres pourvus d'une identité bisexuelle, monstrueux dans leur devenir, choisissent la mort comme seule solution pour leur nouvelle condition hybride et honteuse.

Pour le couple formé d'Andrei et Gina il est impossible de refaire l'être parfait mythique car ils n'accomplissent pas toutes les conditions internes et aussi les conditions externes (société, histoire etc.) sont impropres ; leur démarche, c'est un essai

27. « L'hermaphrodite se déploie du paradigme à l'aberration : il est à la fois exemplaire et inacceptable. Symboliquement, il nous renvoie à l'être complet d'avant les fautives césures ; mais incarné, il désigne en même temps l'*hybris* du retour impossible à l'originelle harmonie. La logique courante, éprise de simplicité binaire, le répudie. » (Libis, *Le mythe de l'androgyne. op. cit.*, 178)

28. L'hermaphroditisme lié à la sexualité est une perversion monstrueuse. Le monstre est ambivalent, il attire et terrifie à la fois ; « hideux et séduisant, on le fuit et pourtant il fascine. (...) Objet de terreur et de répulsion, le monstre incarne pourtant le désir. » (Jean Brun, cité en Libis, *ibid.*, 185)

On arrive avec ces deux nouveaux êtres à illustrer la définition de Girard pour le double monstrueux : « La réalité entière est prise dans le jeu, produisant une entité hallucinatoire qui n'est pas synthèse, mais mélange informe, difforme, monstrueux, d'êtres normalement séparés. » (René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 223)

hors-cadre. Ils réussissent quand même un transfert spectaculaire entre corps et esprit, en devenant psychologiquement des hermaphrodites (chacun vit, tel à un parasite, avec son conscient, ses rêves et ses souvenirs dans le corps de l'autre). Par le jeu d'un hasard tragique ils sont destinés pour toujours l'un à l'autre, dans une union métaphysique inextricable et impossible dans la même mesure.

Le couple Andrei et Gina, après leur union sexuelle, seront chassés de l'Éden représenté symboliquement par le musée Antipa, mais aussi de la vie sociale. Dans ce dernier cas, il s'agit plutôt d'une auto-exclusion car, dans les yeux des autres, les deux, de point de vue physique, n'ont pas changé. Ils sont devenus seulement étranges, fait explicable par leur monstruosité intérieure (car comment sera-t-il possible de vivre dans le corps d'un autre ?). Andrei, dans le corps de Gina, sera enfermé dans un hôpital psychiatrique. De ce point de vue, dans la lutte entre âme et corps, le corps est puni, il est discipliné et mis à l'écart de et par la société. La morale est très simple : si on sort de la norme, on est puni. Mais par définition le corps est aussi la prison de l'âme. Et si je peux accepter plus ou moins la condition qui impose à mon âme de vivre dans mon corps, qu'est-ce que je peux faire si mon corps enferme l'âme de quelqu'un d'autre, et, réciproquement, mon âme est emprisonnée dans un corps étranger ? Le dilemme qui trouble et fait trembler des profondeurs les deux sujets complémentaires a des conséquences tragiques. Être bisexués dans une manière inédite (âme féminine dans corps mâle, âme masculine dans corps féminin), les nouveaux Andrei et Gina vivent mal leur dualité. Leur destin est tragique et la décision de supprimer leur vie, décision prise séparément par chacun, devient une conséquence normale. Dans cette dynamique le désir d'Éros se transforme inévitablement en désir de Mort.

La figure de l'androgynie se situe sur le chemin à sens unique qui se dirige de l'Éros vers le Thanatos. Le tragique de l'union érotique interfère avec le tragique de la séparation. La mort est une délivrance, une « condition de l'achèvement et dépassement de la sexualité bornée » (Libis, 1980, 275). Après l'acte sexuel, les personnages vivent le même désir de mort²⁹. Il ne s'agit pas du désir du couple des amoureux romantiques qui veulent se donner la mort ensemble afin de se situer pour toujours dans l'union parfaite, en vie et en mort, mais du désir de chacun de trouver la mort séparément, comme délivrance d'une condition honteuse et mutilante.

29. « L'androgynie, la « *coincidentia oppositorum* », le symbole médiateur par excellence, est le lieu où s'échangent les figures équivoques de la vie et de la mort, de l'être et du néant. » (Libis, Le mythe de l'androgynie, *op. cit.*, p. 262)

La conclusion moralisatrice de l'histoire racontée par Cartarescu est que l'être humain ne peut pas dépasser la condition qui lui a été imposée dès sa naissance. Etre monosexué, soumis aux lois biologiques, sociales, religieuses, il ne peut pas y échapper. Quoi qu'il soit le sous-refuge proposé, quoi qu'elles soient les lignes de fuite imaginées, le sujet n'arrivera jamais à dépasser sa condition humaine. Chaque essai est tragique, implique la souffrance qui, à son tour, renvoie inévitablement à la mort.

Quelle meilleure conclusion aurions-nous pu choisir que de retourner chez un des pères spirituels de l'androgynie?! On apprend avec Platon que les dieux, après avoir puni les êtres parfaits pour leur orgueil démesuré, ont pensé aussi des couper encore une fois en deux ce qui a été une fois séparé. Mais il semble que, au moins dans le texte de Platon³⁰, ils ont renoncé à cette idée... Mais la littérature est l'espace de l'imagination sans bornes. Ainsi, de point de vue du corps physique, Calvino a poussé à l'extrême cette coupure en deux d'un homme dans son roman Le vicomte pourfendu, les deux parties signifiant le Bien et le Mal. Mais la coupure « verticale » proposée par l'écrivain italien est dépassée dans son ingéniosité par une coupure « en diagonale ». Car Cartarescu arrive plus loin encore en proposant d'une manière originale et étonnante une coupure et une recombinaison entre les deux êtres déjà séparés une fois, entre corps et esprit.

1.1.2 Le couple antagonique : les frères ennemis

Après avoir analysé les figures de l'androgynie et de l'hermaphrodite, avec ce petit sous-chapitre nous voulons focaliser l'attention sur un autre problème vieux comme le monde et pourtant actuel. Car les frères ennemis³¹ font partie de la préhistoire du thème du double (Rosset, Troubetzkoy), mais sont aussi les protagonistes d'une série impressionnante de romans et de nouvelles parues dans les deux derniers siècles. Entre les deux frères, une « polarité s'instaure et se charge, s'aggrave entre un dominant

30. Nous nous demandons aujourd'hui si la double scission n'a pas eu lieu, car comment pourrions-nous interpréter le double, sinon comme l'autre partie du Moi?

31. Jean Libis situe l'inceste entre les frères dans le même schéma que l'hermaphroditisme : « La passion fraternelle, peut-être plus que tout autre, s'enracine dans le schème de l'unité originelle. Mais comme tout Désir fondamental, dont la dynamique est nécessairement régressive, au point que nous avons de bonnes raisons de penser que sa destination est la Mort, elle ne peut être tolérée par le groupe social dont le fonctionnement normal va dans le sens d'une persévérance d'être. C'est pourquoi l'inceste est comme l'hermaphroditisme un phénomène tabou et réprimé : il perturbe la dynamique vitale du groupe social, il transgresse l'épanchement de la vie. » (Libis, *ibid.*, p. 205-206)

« masculin » et un dominé « féminin » » (Troubetzkoy, 1995, 8). Tel est aussi le cas des frères Wataya³², Noboru et Kumiko, qui font maintenant l'objet de notre analyse.

La « théorie » des frères ennemis a été expliquée par René Girard en rapport avec la violence du monde. « Dans le système instable qu'ils constituent, les frères ennemis n'occupent jamais la même position en même temps. » (Girard, 1972, 220) Êtres fuyants qui établissent des relations complexes, antagoniques et bouleversantes, les frères bougent sur un axe oscillant. Ils changent en permanence leurs places et occupent, tour à tour, la même position, sans s'en rendre compte. Ils vivent avec malaise leur relation et les autres se laissent facilement trompés, pris dans le jeu des apparences. Les différences successives et les alternances des positions masquent l'identité que les deux sont incapables de voir. Ils s'imaginent que tout les oppose, alors qu'en réalité ils sont les mêmes, sujets d'une même violence suscitant un désir identique. Leur relation est perçue du dedans et du dehors et les deux regards sont incongrus : « Du dedans on ne voit pas l'identité et du dehors on ne voit pas la différence » (Girard, 1972, 221). Une réconciliation³³ des perspectives entraîne finalement l'apparition des doubles : « Quand il n'y a plus du tout de différence (...), quand l'identité est enfin parfaite, nous disons que les antagonistes sont devenus des doubles. » (Girard, 1972, 222)

Regardons maintenant le couple décrit par Murakami. Personnage schizoïde, Noboru est le rejeton mâle de la famille Wataya, qui depuis son enfance doit être le premier en tout pour pouvoir accéder plus tard à une position sociale stable et importante. Toujours le meilleur, Noboru vit sans vivre vraiment, poussé par la vanité de ses parents de se dépasser en permanence. Il n'a pas d'enfance, mais il ne s'en plaint jamais. Après des études brillantes, il reste comme chercheur dans une des meilleures universités japonaises. Son mariage arrangé échoue, mais Noboru réussit dans la vie sociale. Il publie un livre d'économie époustouflante pour la plupart et devient d'un coup le VIP préféré de la presse, « une sorte de héros des temps modernes » (Murakami, 2001, 92). Ce moment marque son entrée dans la vie politique où connaît un incroyable succès.

32. Les deux frères japonais, Kumiko et Noboru, reprennent la tradition d'une lignée de frères maudits qui englobent, parmi d'autres, Madeline et Roderick Usher du roman d'E. A. Poe, La chute de la maison Usher.

33. « Pour que l'unanimité violente devienne possible, pour que la substitution sacrificielle s'accomplisse, il faut que l'identité et la réciprocité finissent, d'une manière ou d'une autre, par s'imposer aux antagonistes eux-mêmes, par triompher à l'intérieur du système. » (Girard, La violence et le sacré, *op. cit.*, p. 222)

Au contraire, la vie de Kumiko n'a rien d'extraordinaire. On a l'impression qu'elle vit toujours à l'ombre de quelqu'un d'autre : de sa sœur aînée décédée, puis de son frère. Dès son enfance, Kumiko se trouve confrontée avec des situations traumatisantes. Sœur cadette de trois enfants, Kumiko est obligée à l'âge de trois ans d'habiter chez sa grand-mère, pour apaiser des conflits familiaux. À six ans, après avoir assisté aux crises de sa grand-mère, elle devient autiste et est reprise par sa famille, mais la seule personne manifestant vraiment d'affection pour elle est sa sœur, aînée de 5 ans ; mais celle-ci meurt subitement à cause d'un empoisonnement alimentaire. Toute sa vie Kumiko est comparée par les membres de sa famille à cette sœur, toujours dans son désavantage, jusqu'au point où elle-même est convaincue n'être qu'un double raté de la fille morte :

« (...) ils se mettaient à parler de ma sœur disparue : comme elle était jolie, comme elle était intelligente, comme tout le monde l'aimait. (...) Je ne pouvais pas devenir quelqu'un d'autre, et je n'en avais pas envie. Mais personne n'écoutait ce que j'avais à dire. » (Murakami, 2001, 88)

Ainsi elle se trouve confrontée avec une image disparue et doit assumer dans une certaine façon la personnalité de sa sœur morte. Après toutes les frustrations de l'enfance et de l'adolescence, Kumiko reste une femme d'une sensibilité aigüe, toujours complexée par le modèle de sa sœur. Même dans la relation avec Toru, son mari, elle doute que celui-ci la préférerait à sa sœur, si celle-là avait été encore vivante.

Dès leur enfance, une relation ambiguë s'installe entre Noboru et Kumiko. Toute petite, Kumiko se rappelle la scène où son frère se masturbait sur les vêtements de leur sœur morte. Kumiko, en racontant cet épisode à son mari quelques années plus tard, ne trouve pas une explication claire et satisfaisante : « Je ne sais même pas s'il avait un intérêt d'ordre sexuel pour elle, mais il y avait quelque chose, c'est sûr, quelque chose dont il ne pouvait pas se libérer. » (Murakami, 2001, 150)

L'ambiguïté s'installe chaque fois quand il s'agit de Noboru et des relations qu'il entretient avec les autres. Avec Kumiko, on suppose toujours qu'est-ce qu'il est arrivé. On n'a aucune certitude car, d'une part, Noboru est un personnage « caméléon », de l'autre part, Kumiko est un être scindé qui souffre souvent le dédoublement de sa personnalité. En plus, les deux seront perçus par Toru comme des présences virtuelles plutôt que réelles.

À l'avis de Kumiko Noboru est un être très dangereux, un malade mental caché :
 « (...) il a de profonds troubles psychologiques. Évidemment, nous en avons tous, à un degré plus ou moins grand, mais son problème à lui est différent de ceux que toi ou moi pouvons avoir : il est beaucoup plus grave. Et puis, quoi qu'il arrive, il ne révélera jamais à personne cette blessure, cette faiblesse. » (Murakami, 2001, 150)

Pour cette raison Kumiko essaie de se séparer de sa famille et surtout de Noboru. Elle pense pouvoir dépasser ses angoisses et ses traumatismes à côté de Toru. Mais la racine du désir fait partie de son moi profond et elle décide d'abandonner sa nouvelle vie. Ces « troubles psychologiques » n'empêchent pas Kumiko de glisser du monde paisible de Toru dans le monde violent de Noboru.

Noboru, comme un aimant, attire sa sœur et les autres femmes dans le « monde des ténèbres ». Il devient un personnage allégorique symbolisant le Mal, la Perversion, l'Abjection. Aucune femme ne peut lui résister. On a l'aveu de Creta qui raconte le moment quand elle a été violée par Noboru. Le viol implique la violence, mais, dans ce cas, il suppose aussi un immense plaisir. Analysons un peu ce moment-clé pour Creta. Tout commence avec l'exploration de son corps en tant que carte, l'errance des doigts de Noboru à la recherche de « quelque chose » : « Ses doigts se déplaçaient sur mon corps, avec précaution, comme s'ils suivaient un itinéraire sur une carte. » (Murakami, 2001, 352). Peu à peu, Creta commence à réagir avec une intensité inconnue jusqu'alors, comme si une autre s'était substitué à sa place : « Je poussais des cris et encore des cris tandis qu'il me caressait. Je voulais me retenir, mais une autre que moi utilisait ma voix pour hurler. » Le viol qu'elle subira, pénétrée par « quelque chose » de dur et grand, sans être pourtant le pénis de Noboru, mais, on apprendra un peu plus tard, la « racine de la haine » (Murakami, 2001, 367), provoquera une déchirure intérieure, suivie d'une sensation d'accouchement.

« C'était une souffrance d'une intensité presque inimaginable, comme si mon moi physique s'était déchiré en deux de l'intérieur. Et pourtant, sous cette torture, je me tordais de plaisir. Le plaisir et la douleur ne faisaient qu'un. (...) Je sentis une chose que je n'avais jamais vue ni touchée auparavant s'échapper en rampant de mon moi physique fend tout net. (...) c'était aussi visqueux qu'un nouveau-né. (...) Cette chose avait toujours été en moi, et pourtant j'en ignorais tout. Toujours est-il que cet homme l'extirpa de moi. (...) Puis j'ai atteint le point culminant du plaisir. Mais plutôt qu'un point culminant, j'ai eu l'impression d'être jetée du haut d'une falaise. (...) Ma raison a commencé à m'abandonner, mon corps s'est refroidi. (...) j'avais l'impression d'être une morte assistant à sa propre autopsie. (...)

Quand j'ai repris connaissance, j'étais devenue une autre personne. » (Murakami, 2001, 354-355)

La scène analysée correspond à une autre qui a comme protagoniste Kumiko. Nous avons considéré pertinent de les discuter ensemble car la scène entre Creta et Noboru pourrait être identique avec ce qui s'est passé entre Kumiko et son frère. Écoutons Kumiko elle-même en racontant son histoire. Avec son premier amant elle connaît le même type de plaisir que Creta. Kumiko ne peut plus maîtriser son corps qui acquiert une vie propre, devient indépendant de la volonté qui l'avait commandé jusqu'alors. Ainsi elle devient l'esclave des désirs de son propre corps. Dans la longue lettre expédiée à Toru, elle lui parle du désir sexuel violent qu'elle a ressenti envers ce collègue de bureau, moment qui déclenche le processus irréversible de sa chute dans le monde de la violence:

« Le foyer que nous avons fondé ensemble était l'endroit où je devais retourner. (...) Mais mon corps avait une envie violente de relations sexuelles avec cet homme. Une moitié de moi était là, l'autre était là-bas. (...) Mais, à ce moment-là, j'avais l'impression que cette vie durerait éternellement. Cette double vie où, de ce côté-ci, je vivais tranquillement avec toi, et où, de l'autre, je faisais l'amour violemment avec lui. » (Murakami, 2001, 325)

Ainsi Kumiko laisse échapper l'Autre, son double intérieur pervers. Elle devient la reine des ténèbres, la belle enchanteresse qui habite la chambre 208, qui fait des appels érotiques et offre son corps à tous. Dès maintenant elle fait partie du monde gouverné par Noboru³⁴.

Dans la vision de la théorie de Deleuze, par son comportement Noboru exemplifie le stade du sadique hédoniste³⁵, qui recherche la douleur d'autrui. Ainsi s'explique les « relations » de Noboru avec les femmes : avec sa sœur qui s'est suicidée,

34. Pour Deleuze, ce sont Sade et Masoch qui proposent un double violent au monde réel. Avec Noboru, ce personnage démoniaque, nous sommes dans leur monde. « Avec Sade et avec Masoch, la littérature sert à nommer, non pas le monde parce que c'est déjà fait, mais une sorte de double du monde, capable d'en recueillir la violence et l'excès. On dit que ce qu'il y a d'excessif dans une excitation est, en quelque manière, érotisé. D'où l'aptitude de l'érotisme à servir de miroir au monde, à en réfléchir les excès, à en extraire les violences, prétendant les « spiritualiser » d'autant mieux qu'il les met au service des sens. » (Gilles Deleuze, Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel. Les Éditions de Minuit, 1967, p. 33)

35. « Le sadique a un surmoi si fort qu'il s'est identifié avec lui ; il est son propre surmoi, et ne trouve plus de moi qu'à l'extérieur. (...) Le sadisme n'a pas d'autres victimes que la mère et le moi. *Il n'a d'autre moi qu'à l'extérieur* : tel est le sens fondamental de l'apathie sadique. *Il n'a pas d'autre moi que celui de ses victimes* : monstre réduit à un surmoi, surmoi qui réalise sa cruauté totale, et retrouve en un saut sa pleine sexualité dès qu'il dérive sa puissance au dehors. » (*ibid.*, p. 106)

puis avec sa femme, de laquelle il divorce vite, avec une prostituée comme Creta, ou avec sa sœur Kumiko, incarnation de la femme idéale pour lui, en tant que sœur et mère hypothétique (il ne faut pas oublier que Kumiko choisit l'avortement, au lieu de devenir mère d'un enfant qui porte, à son avis, soit une ascendance négative, soit quelque chose de caché). La série des femmes que Noboru domine sexuellement, pour faire sortir d'elles le Mal en état pur, démontre ce besoin de Noboru de se projeter³⁶.

Noboru Wataya incarne l'essence du mal ; il dépasse la traditionnelle dichotomie mal/bien où se placent les personnages littéraires « normales » et laisse l'impression qu'il a été créé par Murakami seulement pour attirer l'attention de ses lecteurs sur des problèmes plus graves qui existent dans le monde contemporain.

Retournons un peu au premier triangle du désir³⁷. Kumiko doit assumer le rôle de sa sœur disparue. Pour Noboru, incapable de garder son mariage et d'avoir des relations sexuelles normales, une seule femme incarne la perfection. Celle-ci ne peut pas être une autre que sa sœur. La sœur aînée une fois disparue, c'est Kumiko qui reste. Elle, la petite voyeuse qui a regardé son frère se masturber sur les vêtements de leur sœur morte, elle doit être gardée à n'importe quel prix. Le mariage de Kumiko avec Toru est un obstacle inattendu pour Noboru³⁸. Dès le début la haine réciproque entre les deux hommes est immense. Ils se disputent l'objet du désir. Mais Noboru, l'homme qui connaît seulement la réussite, paraît le gagnant. Kumiko, disparue sans explications de la maison, devient la femme mystérieuse cachée dans l'ombre de la chambre 208.

36. « Pour autant que le surmoi sadique expulse le moi, le projette dans la qualité de ses victimes, il se trouve toujours devant un processus de destruction à entreprendre, et à reprendre. » (*ibid.*, p. 108)

37. Trois fois dans sa vie Kumiko est prise dans le triangle du désir : la première fois comme « rivale », la seconde et la troisième fois comme « objet du désir » : 1. avec sa sœur aînée et son frère ; 2. avec son frère et son mari ; 3. avec son mari et son amant.

38. La relation entre Kumiko et Noboru, comme frères ennemis, pourrait être envisagée dans un contexte plus large encore, car les deux, comme des êtres rhisomatiques, développent des ramifications qui se dissolvent partout et qui feront l'objet de notre attention dans les chapitres suivants. Dans ce moment de notre analyse, guidés par la théorie du désir mimétique énoncée par Girard, nous voulons situer les deux frères en relation avec le personnage principal. « La tendance mimétique fait du désir la copie d'un autre désir et débouche nécessairement sur la rivalité. Cette nécessité, à son tour, fixe le désir sur la violence d'autrui. » (Girard, *La violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 235) Toru, Noboru et Kumiko forment le triangle du désir tel qu'imaginé par Girard : Toru est le sujet, Kumiko, l'objet, Noboru, le rival. Dans la pensée de Girard, le sujet désire l'objet parce que le rival lui-même le désire : ainsi, « le désir est essentiellement mimétique » et le mimesis provoque automatiquement un conflit (*ibid.*, p. 204-205) Les deux hommes se disputent l'objet désiré et désirable et celui-ci glisse d'un monde à l'autre : du monde de Toru dans le monde de Noboru et inversement. Toutes les actions de Toru peuvent être interprétées comme des essais pour récupérer Kumiko. La femme, en tant qu'objet, est dépourvue de sa volonté, de ses désirs, de ses sentiments. Elle devient la femme mystérieuse de la chambre 208, une ombre perdue dans le noir de la pièce, qui fait des appels érotiques parfois, et qui a oublié son nom. D'une femme réelle, avec un statut social bien défini, avec une vie de famille paisible, Kumiko devient une femme virtuelle, perverse et pleine de désir.

Dans un monde gouverné par la violence, l'inceste renvoie au fratricide. Dans une dernière lettre électronique Kumiko avoue son intention de supprimer définitivement son frère et d'assumer cet acte. Elle essaie même d'expliquer à Toru sa disparition : souillée dans son Moi par Noboru, toute comme sa sœur qui s'était suicidée (« Il nous a souillé toutes les deux. » (Murakami, 2001, 737)), Kumiko a laissé échapper son désir sexuel ainsi que, pour obtenir le plaisir, elle avait offert son corps à pas mal d'hommes :

« Je vais t'avouer la vérité : je n'ai pas couché avec *un* homme mais avec beaucoup, avec d'innombrables hommes. Je ne sais pas moi-même ce qui m'a poussé à le faire. L'influence de mon frère, peut-être ? (...) C'est comme s'il avait ouvert un tiroir secret à l'intérieur de moi, en avait sorti sans me demander mon avis une pulsion insensée qui m'a poussé à me donner sans fin à des hommes, les uns après les autres. Mon frère a le pouvoir de faire ça, et, je suis obligée de reconnaître, même si cela m'est pénible, que nous sommes sans doute liés l'un à l'autre, dans un endroit sombre et secret de notre âme. » (Murakami, 2001, 737)

Quelles sont les raisons de Kumiko de tuer son frère ? Dans les yeux de Kumiko, lui est le coupable pour la mort de leur sœur, pour sa transformation dans un substitut, un double manqué de la « préférée », pour toute sa vie gâchée. Kumiko pense que son frère a le don de salir tout ce qu'il touche. En le tuant, elle veut se venger et désire faire disparaître pour toujours le spectre de son frère.

Finalement, nous pouvons interpréter symboliquement les deux frères comme l'image d'un seul personnage, personnage aux deux visages antagoniques; ils sont Mme Jeekyll et Monsieur Hyde en variante postmoderne. Noboru, l'incarnation du Mal, est le double monstrueux, le visage noir de chacun, et aussi la partie absconse et dévergondée de soi-même que Kumiko essaie de cacher des yeux d'autres et ne veut pas reconnaître ni en intimité. Victime de son frère, comme sa sœur avant, Kumiko reconnaît finalement que Noboru est l'agent qui fait sortir à la surface les pulsions primaires les plus terribles qui gisent cachées dans les ténèbres de chacun. En tuant l'autre, son double maléfique, Kumiko veut tuer symboliquement cette partie-là d'elle assujettie au plaisir sexuel et aux perversités. En même temps, elle est consciente que le fratricide entraîne une autopunition : pour la société elle se fait coupable d'un crime et doit être punie. Comme toujours dans les histoires des jumeaux et des frères, la mort de l'un provoque la mort de l'autre, même si dans le cas de Kumiko il s'agit d'un mort symbolique.

Ces deux frères sont ennemis parce que l'homme est le double que Kumiko ne veut pas voir, ne veut pas accepter. Projection de ses pulsions de luxure, Noboru est l'incarnation extérieure du monstre³⁹ que Kumiko cache en soi.

Mais tuer l'autre signifie aussi l'abandonner. Et l'abandon de son double, c'est le retour au soi. Kumiko tue Noboru pour retourner à Toru et au monde paisible. Finalement, entre les frères ennemis, c'est elle qui est la gagnante. Elle a gagné le droit de recommencer sa vie et Toru, dans leur maison, l'attend pour fonder, encore une fois, une famille.

1.2 Les femmes

Nous nous proposons de dédier cet espace de notre travail aux représentations corporelles féminines comme lieux idéaux d'inscription du désir. Nous avons décidé de continuer sur l'idée de « couple », mais cette fois-ci notre attention se dirigera vers les couples féminins, tels qu'imaginés et décrits dans une des histoires qui composent Le rêve de Cărtărescu. En ce qui concerne le roman de l'écrivain japonais, nous tenterons d'analyser la figure féminine centrale, la belle et l'inquiétante Kumiko, en relation avec ses deux « doubles », Creta Kano et May Kasahara.

1.2.1 Les fillettes du désir

Nous avons choisi de porter notre discussion sur le dédoublement des femmes dans l'histoire intitulée Rem⁴⁰ car l'univers humain décrit ici est dominé par la figure de la femme à l'âge de l'enfance et de la maturité. Le personnage principal, Svetlana, est une femme divorcée, de 35 ans, qui habite une garçonnière et qui a un amant beaucoup

39. Pour Girard « le double et le monstre ne font qu'un ». « L'identité et la réciprocité que les frères ennemis n'ont pas voulu vivre comme fraternité du frère, proximité du prochain, finit par s'imposer comme dédoublement du monstre, en eux-mêmes et hors eux-mêmes, sous la forme la plus insolite, en somme, et la plus inquiétante qui soit. » (Girard, La violence et le sacré, *op. cit.*, p. 223-224) Il s'agit du double monstrueux qui s'installe dans un monde où l'hallucination et la terreur s'emparent des choses et des événements. Toujours avec Girard on apprend que « les doubles sont toujours monstrueux ; les monstres sont toujours dédoublés. » (*ibid.*, 226)

40. Dans la *Préface* du livre, le critique Ovid S. Crohmalniceanu résume ainsi cette histoire : « Ce sont des expériences traumatisantes vécues par son auteur dans son enfance que sortent les fantômes de son monde intérieur qui le dilatent sans cesse au point de lui faire englober le cosmos pour s'identifier au Tout. Une sorte d'Aleph à la Borges, voilà ce que c'est Rem. » (Crohmalniceanu en Cărtărescu, Le rêve, *op. cit.*, p. 7)

plus jeune. Une nuit, comme une Shéhérazade moderne, elle commence à lui raconter son expérience unique. L'espace de ce souvenir est peuplé par les images de sa mère et de sa tante et, surtout, par la présence des autres fillettes de son âge, avec lesquelles elle forme le groupe de 7 qui, pendant 7 jours, vont être entraînées dans le jeu magique de la « Reine⁴¹ ».

Notre analyse se penchera sur les trois couples féminins qui se forment dans le groupe de fillettes, celles qui seront pendant sept jours les Reines d'un royaume étrange et fascinant, royaume de l'enfance où tout est possible et permis, où l'imagination s'envole librement⁴². Ces couples sont divers et proposent un dédoublement psychologique : d'abord ce sont deux jumelles, puis c'est un couple formé par le jeu des attractions contraires, et finalement le couple amoureux, le plus problématique sans doute.

Avec la gémellité on est dans la répétition de l'identique. Ada et Carmina sont les sœurs jumelles de neuf ans, petites et habillées toujours de la même façon, qui font des dessins identiques, mais comme reflétés en miroir, et qui ne supportent pas d'être séparées. Leur charme réside dans l'étrangeté de leurs jeux gémellaires, fondés sur leur complémentarité:

« Les jumelles Ada et Carmina dessinaient monstrueusement mal (...). Ce qui était rigolo, c'était de rester à les regarder, elles commençaient le même dessin en même temps et le terminaient ensemble, en faisant rigoureusement les mêmes gestes, en choisissant les mêmes couleurs. Sauf que leurs dessins se reflétaient comme dans un miroir. Si la première faisait un arbre à gauche d'une maisonnette, l'autre le répétait à droite. On ne pouvait jamais découvrir la moindre différence entre leurs gribouillages. » (Cărtărescu, 1992, 211)

Dans l'un de ces jeux magiques, quand on voit leur existence future, elles seront toujours inséparables, femmes d'une grande beauté, exhalant le désir par tous les pores de leur peau, et qui finiront leurs vies presque dans le même temps, comme si elles ne supporteraient pas d'être séparées ni même dans la mort :

41. Ce jeu enfantin pourrait être interprété comme une manifestation dégradée et profane, symbolique aussi, d'une époque matriarcale, la Reine incarnant l'image métaphorique de la Mère primordiale.

42. « Dans le « vert paradis des amours enfantines », Lacan l'a dit, chacun sait qu'il s'en passe de vertes. » (Clément Rosset, Impressions fugitives : l'ombre, le reflet, l'écho, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 29)

« Quand Ada s'est dirigée vers la première ligne tracée sur l'allée, Carmina lui a couru après et l'a saisi par la main. Elles ne pouvaient imaginer de continuer leur route autrement qu'ensemble. (...) nous les avons laissées partir main dans la main, épaule contre épaule dans leurs petites robes blanches à minuscules pois rouges, leurs chevelures châtain brillant flottant sur leurs épaules, avec le même rire bêtement charmeur sur leurs visages identiques. Dès le premier pas leurs habits changèrent et elles-mêmes qui étaient suffisamment faciles à distinguer d'ordinaire pour qui les connaissait bien, furent soudain impossibles à identifier. C'était un organisme double, avec le même métabolisme, c'était deux siamoises unies par leurs paumes conjointes. Carminada ou Adacarmina marchant du même pas, la chevelure gonflée de brise jaune, flottant de la même façon et sur le même rythme. (...) A quarante ans, c'était des femmes plantureuses, aux seins magnifiques, aux hanches élevées, de véritables pur-sang (...). Elles non plus ne dépassèrent pas la ligne cinq. Brusquement l'une d'elles s'éparpilla dans le vent avec tant de rapidité qu'en quelques secondes il ne restait en pied que son squelette (...). L'autre jumelle regardait le spectacle avec stupéfaction. (...) La jumelle se laissa tomber à genoux et se coucha sur le sol (...). Elle s'immobilisa, elle blanchit puis elle se pétrifia. Elle ressemblait à une statue, un moulage de Pompéi. Le nez se brisa, les bras se cassèrent, le tronc se rompit en plusieurs morceaux et bientôt il ne resta plus de la statue que des éclats, des débris pulvérisés (...). » (Cărtărescu, 1992, 250-251)

Ce long fragment soulève plusieurs questions et interprétations. Les jumelles, par leur ressemblance étonnante, passent du territoire de l'Autre dans celui du Même⁴³. Si au début elles peuvent être distinguées dans leurs apparences physiques, le temps les transforme en êtres parfaitement identiques. Tout comme leurs dessins illustraient la même image mais renversée, les jumelles arrivent à se refléter l'une dans l'autre. Miroir vivant l'une pour l'autre, elles parcourent ensemble le chemin de leur existence. Êtres narcissiques, les belles jumelles paraissent vivre uniquement pour se réjouir réciproquement de leur présence, pour être ensemble.

Dans leur cas l'éternelle question liée à la réalité du sujet dans le rapport avec son double (Entre les deux, lequel est-il le réel ? Lequel est-il le double ?) ne s'applique plus ; elles sont dans la même mesure réelles et irréelles, chacune double parfait de l'autre. Sans doute on est en pleine illustration de *Doppelgänger*, « le compagnon de route », « celui qui accompagne et qui double ». Mais dans ce couple de jumelles, les deux jouent l'une pour l'autre le rôle de *Doppelgänger*. En plus, leur fusion dans un

43. « Les jumeaux l'ont de la vie un perpétuel quiproquo, mais leur simple existence suggère que la différence entre les êtres est aussi aléatoire que la ressemblance. ils suscitent un fantasme de pan-signification : un en deux, ils renvoient à l'Un, à la Loi, qui, à l'évidence, régit la vaine diversité des apparences. » (Troubetzkoy, *L'ombre et la différence. Le double en Europe*, op. cit., p. 29)

seul organisme les transforme dans une figure grotesque, monstrueuse qui ressemble deux corps et deux visages identiques animés d'une seule volonté et d'une seule vie.

Leur fin est tragique dans la mesure où lorsque la première meurt, la seconde est automatiquement attirée elle aussi dans l'empire de Hadès. Et l'étrangeté vient avec la métamorphose : l'être de chair, chaud et vivant, devient être de pierre, froid et inerte. C'est comme si, avec sa mort, la première jumelle avait emporté avec elle le principe de la vie, le souffle divin qui les animait toutes les deux.

Puia et Baleine font un couple hilaire, où la beauté et la laideur s'attirent réciproquement. Puia est la fillette-poupée, d'une beauté artificielle dans sa perfection, habillée chaque jour dans une autre robe fantaisiste, cousue par sa mère - femme extrêmement belle, mais un peu dérangée, ayant l'habitude de se promener toute nue dans la maison en montrant ses formes superbes -, parée avec toutes sortes de bijoux et coiffée avec beaucoup d'imagination :

« Sa mère (...) avait cousu elle-même la garde-robe de sa fille et elle habillait et dévêtait cette dernière comme si c'était une poupée, changeant ses plis et ses volants pour des robes de voile rose, de cachemire fleuri, de satin aux reflets bleuâtres. Les petites mains de Puia, d'une blancheur exceptionnelle, étaient terminées par des ongles enduits de vernis rouge sanglant, tandis que ses cheveux blond clair étaient toujours tressés de manière différente (...) ». (Cărtărescu, 1992, 212)

Elle est une petite Lolita, perdue dans une banlieue de Bucarest, la fillette enviée par toutes les autres à cause de ses préoccupations « matures », tel que le maquillage et l'art de se parer avec de beaux vêtements et des bijoux. Cette « silhouette funambulesque », presque irréelle dans ce monde misère et pauvre, trouve son double dans la plus laide, la plus grosse et la plus stupide de toutes les fillettes : « une fille presque obèse et extrêmement stupide qui bougeait avec lenteur et avait une peau froide comme celle des lézards. » (Cărtărescu, 1992, 212)

Leur relation est celle entre maître et serf. Puia, poupée perverse, exerce une fascination totale sur Baleine, et lui raconte des histoires invraisemblables avec des petites et belles princesses méchantes qui tuent leur prince en l'empoisonnant avec de doux gâteaux :

« Elles élaboraient un délire à deux, fascinant et odieux, que Puia avait induit et qui régnait sur la volonté des autres. C'est Baleine qui était le premier public de Puia. Elle écoutait la bouche bée les scénarios féeriques de la petite coquette (...). Baleine voyait et sentait tout cela, ces histoires étaient sa drogue quotidienne. » (Cărtărescu, 1992, 213)

Les histoires ressemblent à la petite fille et font surgir de son inconscient un monde où la beauté et le grotesque, l'Éros et le Thanatos vivent avec la même intensité et créent une ambiguïté perverse.

Baleine, totalement subordonnée à la volonté de Puia, montre envers celle-ci un amour qui dépasse la normalité : « Puia représentait tout ce qu'elle aurait voulu être. Elle l'aimait avec patience et dévouement, comme une mère sans doute mais bien plus, oh ! oui, bien plus. » (Cărtărescu, 1992, 213) Le corps de Puia est fantasmé, désiré, idéalisé. Elle incarne une fois un modèle de perfection et dans un deuxième temps elle est un objet qui réveille le désir sexuel de l'autre. Baleine, la fille grotesque, vit deux sentiments ambigus : identification et possession. Elle désire s'identifier avec l'Autre, comme incarnation de la Beauté, et en même temps désire la posséder. Dans son imagination Baleine joue le rôle du Prince Charmant auprès de la belle princesse Puia. Mais en réalité le corps de la petite poupée, caractérisé par beauté et perfection, assujettit le corps et la volonté de l'autre. Baleine, parce qu'elle ne peut pas posséder, se laisse posséder. L'artificiel assujettit l'humain.

Le troisième couple est formé par Svetlana et Esther, les deux fillettes qui sont attirées l'une vers l'autre par un amour interdit dès le début. Svetlana, nommée tout simplement Nana (mais sans aucune relation avec le personnage du roman de Zola, selon le narrateur-araignée), est décrite physiquement seulement quand elle est déjà une femme mûre, avec un corps d'adolescente, et un visage aux traits ambiguës : « Son visage démaquillé (...) ressemble à celui d'un male glabre et asiatique. » (Cărtărescu, 1992, 181), « un homme aux yeux de femme » (Cărtărescu, 1992, 193). Ainsi, avec ses données, nous pouvons imaginer qu'à l'âge enfantine Svetlana était toujours construite sur le modèle hermaphrodite. Dans notre analyse, c'est la petite Svetlana qui nous intéresse, pas Svetlana/Nana, la femme mature, rejetée, pourchassée et exclue, qui n'avait plus accès aux « mystères », double périmé, abîmé, sans éclat, de la vraie Svetlana, celle qui, entre toutes les fillettes, a été l'élue, la seule qui a eu accès à l'espace sacré de Rem, espace de rêve, mythico-symbolique. La petite Svetlana a été la Reine rouge, celle qui avait le pouvoir de transgresser l'espace et le temps profanes et sacrés, de réel à l'irréel, de réel au fantastique, de réel au rêve.

Esther est une petite fille vive et intelligente, qui lit toute la journée, avec une chevelure rouge impressionnante et aux yeux verts, qui a des pouvoirs magiques,

comme par exemple de dessiner des marelles compliquées et magiques aux carrés qui ont des propriétés fastes ou néfastes.

Faute d'aimer son propre corps - Svetlana vit des complexes d'infériorité car elle se trouve laide et insignifiante-, Esther est une projection idéale, son double parfait. Le corps de l'autre est idéalisé, tout comme le corps de Puia par Baleine.

Entre les deux fillettes une relation ambiguë prend naissance. D'un être qui lui était indifférent il y a quelques temps, Esther devient pour Svetlana le grand et seul amour de sa vie. Dans leur relation les mots n'ont pas d'importance. Le regard a la fonction de transmettre toute la force de leurs sentiments. Elles s'aiment et le savent bien toutes les deux⁴⁴.

« Au moment de nous séparer, j'ai brusquement fait le geste – il me semblait suicidaire- que j'avais envie de faire depuis le début : m'approchant d'Esther, je lui ai demandé de rester encore avec moi. (...). Nous nous sommes regardées longtemps sans rien dire, elle mélancolique et grave et moi suffoquant, déjà hors du monde. Quand elle m'a pris la main, j'ai senti sa paume humide d'émotion. Nous avons entrelacé nos doigts. Pour finir, je dois avouer que je me sentais l'aimer, j'aurais voulu la prendre dans mes bras et rester ainsi avec elle, ne plus jamais revenir à la maison. » (Cărtărescu, 1992, 261)

La différence avec le couple discuté antérieurement saute aux yeux : entre Svetlana et Esther il n'y a pas de rapport de dépendance, elles assument les deux leur relation, dans une complicité tacite. Tout comme Baleine auprès de Puia, Svetlana s'assume le rôle masculin dans sa relation avec la belle Esther. Par son allure et par son comportement Svetlana s'inscrit dans le stéréotype du garçon manqué⁴⁵. Elle vit et assume l'amour pour l'autre fillette dans une attraction fatale. Jamais dans sa vie Svetlana ne connaîtra plus ce sentiment. Ses amours futurs, tous hétérosexuels, seront sous le signe de l'échec.

Les lois de la Nature et les lois sociales peuvent expliquer le développement des amours lesbiens dans ce groupe. Les fillettes s'inscrivent dans la catégorie d'âge quand

44. Rien de plus pertinent pour cette scène que les propos de Madame Simone de Beauvoir: « Entre femmes l'amour est contemplation ; les caresses sont destinées moins à s'approprier l'autre qu'à se recréer lentement à travers elle ; la séparation est abolie, il n'y a ni lutte, ni victoire, ni défaite ; dans une exacte réciprocité chacune est à la fois le sujet et l'objet, la souveraine et l'esclave ; la dualité est complicité. » (Simone De Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. II, *L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 208)

45. Barbara Creed parle de trois stéréotypes du corps lesbien. « *These stereotypes are: the lesbian body as active and masculinized; the animalistic lesbian body; the narcissistic lesbian body.* » (« *Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys and Tarts* »: 111-124 en Janet Price et Margrit Shildrick, *Feminist Theory and the body. A Reader*, New York, Routledge, 1999, p. 112)

les changements physiques et psychiques sont grands et bouleversants ; c'est la période pendant laquelle elles deviennent chair, quand leur corps commence à les inquiéter. Dans les termes de Deleuze & Guattari elles s'inscrivent dès maintenant sur le chemin de leur devenir-femme. Comme disait Simone De Beauvoir : « On ne naît pas femme : on le devient. » (De Beauvoir, 1998, 13) En plus, par leur jeu, pour quelques jours, les fillettes se constituent dans une caste, une société fermée. Telles des amazones, elles n'acceptent pas l'intrusion mâle dans leur espace. Et on sait très bien que dans les groupes fermés (comme les écoles, les monastères, les garnisons, les prisons etc.), formés par des représentants d'un seul sexe, les relations homosexuelles sont toujours présentes.

Avec ce couple Cărtărescu soulève quelques questions car la relation entre Svetlana et Esther s'inscrit dans plusieurs types de discours : éthique, sexuel, historique. Par exemple, comment oser prononcer le mot « lesbianisme » dans une société si traditionnelle, hermétique, société communiste où l'homosexualité n'existe pas, toutes les « déviations » sexuelles étant des produits « capitalistes », « occidentaux ». Dans une société totalitaire, où absolument tout est contrôlé, l'amour fait partie d'une bio-politique : on s'aime, toujours en tant qu'homme et femme, on se marie, on a des enfants etc. Toutes les relations doivent être « approuvées » et inscrites dans la série des institutions. On entendait souvent : l'institution du mariage. Ce type de discours agit et s'imprime mentalement sur tous, enfants ou adultes.

Prise dans les contraintes idéologiques, Svetlana ne peut pas penser autrement qu'en termes bio-politiques. Elle est un corps plein de désir qui a conscience que jamais elle ne pourra manifester son amour à la lumière du jour. Son corps est pris dans les rouages d'une société disciplinaire. Le commandement social est implacable : en tant que femme, elle doit être utile au développement de la société ; sa fonction fondamentale est la reproduction. Se laisser emporter par le désir pour une autre femme, c'est une déviance de la normalité, un affrontement aux règles du système.

Dans ces conditions, comment avouer et comment vivre un amour homosexuel ? Svetlana craint de ne pas pouvoir offrir à son amour la respectabilité. Leur amour, pour pouvoir se manifester, doit avoir la reconnaissance et l'acceptation des autres, de la société. Or, ni le temps, ni le lieu, ni les circonstances ne sont propices pour un amour lesbien.

« Je me suis éveillée en pleine nuit pour m'avouer que j'étais amoureuse. Pourquoi fallait-il que j'aime Esther ? (...) Ce qui me gênait, me désorientait, c'était l'incrédulité du monde

face à un amour comme le mien. Les gens parlent toujours de l'amour unissant les garçons et les filles ou les hommes et les femmes mais je n'avais jamais entendu personne évoquer l'amour qui peut unir deux femmes. Ce qui est certain, pensais-je, c'est que, une fois adulte, je ne pourrais pas épouser Esther. Cette impossibilité me contrariait, parce que j'étais sûre que mon amour durerait longtemps. » (Cărtărescu, 1992, 262)

Mais dans le Rem tout est possible. Là-bas où se manifeste le jeu magique, où les Reines changent chaque jour et les lois du monde commun sont abolies, là-bas où le temps, l'espace se dilatent ou se contractent à bon gré du Maître du jeu, l'amour entre les deux fillettes reçoit dans une forme symbolique la bénédiction divine. La scène culminante de leur relation est celle du mariage, jouée par les deux dans le dernier jour du jeu magique. Toute une cérémonie a lieu : le mari est joué par Svetlana, qui sur son visage androgyne se fait dessiner une belle moustache, symbole de la virilité masculine, la mariée est interprétée par Esther, les deux couples de parents sont joués par Ada et Baleine pour le mari et Carmina et Puia pour la mariée, pendant que la Giroflée, la petite tzigane, a le rôle du prêtre, celui qui doit célébrer le mariage. Après le moment solennel lorsque les deux sont déclarées « mari et femme », arrive le moment du baiser :

« Comme une noyée, j'ai fini par saisir Esther aux épaules, j'ai relevé le voile couvrant son visage et j'ai légèrement baisé ses lèvres. Comme je te l'ai dit, Vali, c'est à peine si je me souviens de la première fois où j'ai fait l'amour. Par contre, je n'oublierai jamais le goût du baiser échangé avec Esther. » (Cărtărescu, 1992, 298)

Innocent et coupable en même temps ce baiser que les deux changent pour sceller leur union représente le moment où elles deviennent psychiquement des femmes. Jamais dans sa vie Svetlana ne vivra plus l'émotion et le sentiment de plénitude qu'elle avait vécu en embrassant sa belle « épouse ». Comme elle avoue à Egor, le Rem, où le Tout, elle l'a touché au moment de cet unique baiser. Pour un seul moment Svetlana a été libre. Dans une société totalitaire, où même rêver était interdit et dangereux, le Rem devient l'espace allégorique de la liberté.

Par leur mariage, les deux fillettes transgressent toutes les lois : sociales, politiques, religieuses. Pendant un laps de temps le monde réel n'existe plus car le jeu l'a chassé et à sa place a installé le simulacre. Pour atteindre son but, Svetlana a agi avec les mêmes armes utilisées par la société pour assujettir : le mensonge, la duperie, la manipulation. Elle manipule les autres (sur tous les billets elle inscrit un seul nom :

Esther), elle obtient la bénédiction divine car l'église lui donne la permission d'épouser sa bien-aimée. Le simulacre s'empare de tout : on simule une noce, les personnages qui y participent, le cérémonial. Ce que dans le monde des adultes serait impossible, devient possible dans le monde des enfants. Faute de pouvoir vivre le réel, on vit dans le simulacre. Le Rem, comme espace de la liberté absolue, s'oppose à la « nouvelle société socialiste », figée dans des règles absurdes et étouffantes.

1.2.2 La femme virtuelle et ses doubles

Dans le roman de Murakami la représentation féminine centrale autour de laquelle se déroulent la plupart des événements, figure protéiforme comme le personnage principal masculin, c'est Kumiko, la femme disparue de Toru. Kumiko, soit comme incarnation de la Femme, soit comme *summum* de toutes les autres qui entourent Toru, soit comme projection de l'*anima* de celui-ci, s'avère à la fin du roman le point de toutes les convergences, surtout que le mystère plane encore sur les événements passés et les frontières entre réalité/rêve/imaginaire restent floues.

Kumiko, comme les autres personnages, a deux visages : un visage diurne, social –femme intelligente, indépendante, qui gère bien ses relations professionnelles - et un visage caché, représenté par l'image de la femme qui habite la chambre 208, femme qui vit de violents désirs sexuels. Sujet schizoïde qui souffre constamment le dédoublement de sa personnalité, Kumiko, une fois disparue, paraît se dissoudre dans l'éther: d'une femme réelle, elle devient une présence virtuelle. Ainsi, les contacts que Toru établit avec elle sont toujours indirects, médiatisés. Sans plus jamais se rencontrer, ils se communiquent par téléphone, poste, courrier électronique. Kumiko, cachée dans le noir de la chambre étrange, est la femme mystérieuse, call-girl sans identité. Parfois, elle se manifeste en tant qu'apparition éphémère dans les rêves de Toru : elle est Kumiko et n'est pas. Dans un des rêves de Toru, toute une série de femmes apparaît, mais les indices renvoient toujours à l'image de Kumiko. Femme virtuelle, femme rêvée, Kumiko perd peu à peu les attributs d'un être réel ; elle s'éloigne ou s'approche de Toru, selon les circonstances, et sa quête devient symbolique.

Personnage-arbre comme Toru Okada (les deux sont les piliers sur lesquels se construit l'histoire principale du roman), Kumiko développe des relations rhizomatiques avec d'autres personnages. Comme figures de dédoublement ce sont deux qui nous intéressent: Creta Kano et May Kasahara.

Nommée presque tout le long du roman « la femme », terme qui lui offre une aura impersonnelle et en même temps la transforme en symbole, Kumiko est la femme par excellence pour Toru, et les autres apparitions féminines paraissent des variations sur le même thème, métamorphoses de celle-ci, qui ont le rôle de remplir le manque laissé par sa disparition. Telle une représentation chtonienne, tendre et aimante Eurydice et vindicative Izanami en même temps, Kumiko, au fond des ténèbres, revêt plusieurs formes et se manifeste à travers d'autres apparitions féminines qui ont pour point commun d'être des jeunes filles ou des femmes douées des pouvoirs « magiques », mais aussi des « récipients vides » en quête de leur propre identité. Celles-ci, en attendant qu'elles soient « remplies », servent de passage entre deux mondes, et sont la voie de communication entre Kumiko et Toru.

À la première vue, Kumiko a un double pervers – Creta - et un double innocent – May -. Mais l'ambiguïté plane sur les personnages et sur les relations interpersonnelles. Aucun personnage n'est entièrement dans un seul camp. Creta n'est pas uniquement perverse, tout comme May n'est pas simplement innocente. Le pourcentage de perversité et d'innocence est seulement inversé chez les deux. Tout comme Kumiko, elles cachent des ombres ou des lumières, elles se débattent en incertitudes et affrontent des rudes épreuves dans l'essai de trouver le juste chemin de leur existence. Toutes sont des sujets fragmentés, divisés intérieurement, êtres duaux qui se cherchent dans les autres représentations féminines.

Les trois femmes font partie d'un monde plein de violence. Entre sadisme et masochisme, elles subissent ou infligent des punitions aux autres. Kumiko passe par une série d'expériences impressionnantes et traumatisantes pour une femme : avortement, prostitution, crime. Creta, après 20 ans de souffrance physique continue, essaie de se suicider, puis elle est violée plusieurs fois. La petite May provoque la mort de son copain. Ainsi on retourne encore une fois dans le discours sur la violence proposé par Girard.

Mais regardons un peu de plus près les dédoublements entre Kumiko et les deux autres personnages féminins.

Creta pourrait être la partie la plus provocante de Kumiko, celle qui fait l'amour avec des inconnus, celle qui, soit comme prostitué physique, soit comme prostitué de la conscience, s'adonne à toutes sortes de perversions. Kumiko projette sur Creta ses pulsions de luxure : tous les actes accomplis et subis par Creta sont supposés être vécus par Kumiko aussi. La projection, c'est une façon indirecte de se manifester et Kumiko utilise le corps de Creta pour dévoiler à Toru tous ses sentiments, ses expériences les plus intimes, et surtout son grand désir sexuel.

Creta se définit comme une sorte de tube, un récipient vide par lequel d'autres consciences peuvent circuler librement. Grâce à cette capacité d'être parcourue dans tous les sens et grâce à son passé peu ordinaire, Creta Kano est le lieu idéal où Kumiko peut se projeter. Toute mignonne et comme sortie des films et des revues des années '60, avec une coiffure à la Jacqueline Kennedy, comme Kumiko elle a une sœur et un frère aînés et a connu une enfance et une adolescence traumatisantes. La rencontre avec Noboru Wataya est un des moments-clé de son devenir. Violé par celui-ci, Creta devient une autre. Elle tombe dans le monde violent géré par Noboru, l'incarnation du mal absolu. On suppose que Kumiko a subi le même type de violence de la part de son frère, la première de cette chaîne en étant leur sœur qui, on le suppose encore une fois, se serait suicidée pour échapper à cette souillure. Noboru, ce personnage maléfique, souille tout ce qu'il touche et les femmes sont ses victimes. Le viol est l'acte qui déclenche le plaisir pervers et le début d'une vie soumise au désir sexuel.

Au niveau de la représentation corporelle, chaque fois que Toru rencontre Creta, il se laisse induire en erreur par l'aspect physique commun aux deux femmes. Le sentiment qu'il vit continuellement est la confusion. Une fois, lorsqu'il se réveille, Toru découvre, à la place de Kumiko, Creta, allongée dans le lit conjugal. « Kumiko n'était plus là... (...) *Quelqu'un d'autre dormait à côté de moi.* (...) C'était Creta Kano. » (Murakami, 2001, 343) Des ressemblances jusqu'alors ignorées sortent en évidence : le corps de Creta ressemble énormément au celui de Kumiko et elles portent la même taille :

« Je n'avais pas remarqué cette ressemblance, parce que leur coiffure, leurs goûts vestimentaires, leur maquillage étaient totalement différents, mais elles avaient à peu près la

même taille, et apparemment le même poids. Elles devaient porter des vêtements de la même taille. » (Murakami, 2001, 345)

L'un des rêves de Toru est emblématique pour le dédoublement de ces femmes. Comme dans une psyché, qui tourne autour de son axe dans un mouvement continu, l'entité féminine qu'il rencontre dans son rêve change d'identité : d'abord, c'est Kumiko, ensuite, c'est Creta, habillée dans une des robes de Kumiko, et, pour finir, c'est la mystérieuse femme du téléphone, elle aussi habillée dans la robe de Kumiko. (Murakami, 2001, 224-226) La scène où se déroule la rencontre est la mystérieuse chambre d'hôtel. Le rapport sexuel est passionnel et violent : « J'avais l'impression que quelque chose venant d'elle, quelque chose de particulier, s'introduisait peu à peu en moi, en passant par mon sexe. » (Murakami, 2001, 225) Dans le rêve de Toru, Creta fait l'amour comme dans un rêve (rêve en rêve) et Toru, à l'intérieur de son corps, a l'impression qu'il se perd dans l'immensité de la mer : « Mon corps baignait dans l'eau tiède de la mer. La marée montait lentement. Elle m'emportait ailleurs. » (Murakami, 2001, 226) La perte de soi dans l'eau est symbolique et analysable psychanalytiquement. Un autre symbole de la création primordiale, de l'origine, c'est la boue chaude, dans le contexte de l'oubli total de soi, combiné avec le rêve : « Oublie tout... Tu dors, tu rêves, tu es allongé dans la boue chaude. Nous venons tous de la boue chaude, et nous y retournerons tous. » (Murakami, 2001, 226) Dans quelques lignes nous avons représenté le cycle éternel de la vie : naissance, vie, mort, renaissance etc. Psychanalytiquement nous pouvons interpréter cette incursion de Toru dans l'eau chaude de la mer comme un retour dans le liquide amniotique. Celle(s) avec laquelle (lesquelles) il fait l'amour joue(nt) un double rôle : l'amante et la mère. D'un coup, on arrive en pleine relation oedipienne.

Ce rêve, fait juste après la disparition de Kumiko, débute étrangement avec le dernier geste que Toru fait pour sa femme : il remonte la fermeture Éclair de sa robe. Toute la scène onirique propose une série de métamorphoses : Kumiko devient Creta qui devient la femme du téléphone. Suivons un peu ce trajet. D'abord Kumiko change de consistance : d'une femme réelle elle devient la femme rêvée. Puis elle prend la forme de Creta, être de passage qui incarne l'étape transitoire du désir violent. Le corps de Creta est utilisé seulement pour donner une forme concrète à la femme. Car dans l'étape suivante, représentée par la femme mystérieuse qui a oublié son nom et qui appelle désespérément Toru à l'aide pendant qu'elle fait l'amour avec d'autres hommes, l'apparition féminine est floue, toujours perdue dans le noir ou dans l'ombre, elle est

seulement des contours et n'a aucune consistance. Cette femme, on apprend vers la fin du roman, c'est Kumiko. On retourne au début comme dans l'image symbolique du serpent qui mord sa queue. C'est l'éternel retour au Même. Pour retrouver sa consistance ou son nouveau Moi, Kumiko parcourt le trajet réel-rêve-virtuel-réel.

En fin de compte, toutes ces femmes qui font l'amour avec Toru sont belles, sensuelles, provocantes et perverses. Toru paraît pris dans un réseau, une toile d'araignée (pour emprunter la figure préférée par Cartarescu) tissée avec beaucoup d'habileté par ces Arachnés postmodernes. Le corps de Toru est l'objet de plaisir. Dans une immobilité totale, comme paralysé, le corps de Toru est le point où convergent tous les désirs sexuels, fantasmés ou réels, des femmes. Corps docile, malléable, dressable, Toru paraît écrasé par les fortes présences féminines. Dans l'acte sexuel, il se laisse manipuler, sans initiative, dans une subordination totale. Chez lui, il s'agit d'un renversement des rôles : avec toutes ses préoccupations domestiques, avec son refus de travailler, Toru s'assume le rôle traditionnel de la femme dans un foyer ; dans ce contexte, son assujettissement sexuel est parfaitement explicable.

Plus tard Toru, récupéré du fond du puits, fait l'amour pour de vrai avec Creta Kano, qui est en train de dépasser une autre étape de son devenir. La scène se déroule dans une atmosphère où la réalité et le rêve se mélangent d'une manière hallucinante :

« Cette nuit-là, je me suis allongé auprès de Creta Kano et l'ai prise dans mes bras. J'ai ôté les vêtements de Kumiko qu'elle portait, et lui ai fait l'amour. C'étaient des rapports doux et paisibles. Ils me faisaient l'effet d'être le prolongement d'un rêve. Comme si je recréais exactement dans la réalité les actes que j'avais accomplis avec elle en rêve. C'était un corps *réel*, un être de chair et de sang. Mais quelque chose manquait : la sensation que je faisais vraiment l'amour avec elle. J'ai même été saisi plusieurs fois de l'illusion que j'étais avec Kumiko, et non pas avec Creta Kano. J'étais sûr qu'au moment d'éjaculer j'allais me réveiller. Je ne me suis pas réveillé. J'ai éjaculé en elle. C'était la réalité vraie. » (Murakami, 2001, 368)

La confusion entre les deux mondes se traduit par la confusion entre les deux femmes. Les corps des deux femmes se superposent et le pauvre Toru, encore une fois, se sent perdu. Avec qui fait-il l'amour ? Creta, habillée dans les vêtements de Kumiko, une fois nue, son corps est pris en possession par l'autre. Kumiko, avec des intermittences, comme la fréquence d'un signal faible, se manifeste à travers Creta. Et pourtant, elles sont bien toutes les deux là-bas. Nous pouvons remarquer le même

processus que dans le rêve de Toru : elles se métamorphosent dans son imagination l'une dans l'autre. Elles se dédoublent parfaitement.

L'autre personnage féminin qui sert de doublure à Kumiko est l'adolescente May Kasahara, être solitaire qui, à cause d'un accident de moto, sèche l'école, où elle ne veut plus retourner, et qui passe ses jours en surveillant la ruelle et donnant des conseils à Toru.

Sans aucun doute cette fille de 16 ans a des intuitions qui dépassent son âge. Nous avons l'impression qu'elle vient de très loin, propriétaire d'une grande sagesse qui se manifeste avec intermittence : elle, en tant que May Kasahara, l'adolescente timide et retirée du monde, est un récipient vide où résonne la voix d'une autre, une voix pleine de sagesse, qui transforme la jeune fille dans une sorte d'oracle qui essaie d'aider le personnage principal masculin.

En plus de sa fonction « oraculaire », May Kasahara est une Lolita japonaise en variante Murakami. Cette lycéenne sympa et étrange est un mélange d'innocence et de perversion. Caché sous son aspect mignon, son côté sadique est très fort. Avec un tout petit geste, comme dans un jeu innocent, elle couvre les yeux de son petit ami quand ils roulent sur la moto en pleine vitesse: lui, il meurt, elle, elle souffre d'une blessure. Avec Toru elle joue aussi, en retirant l'échelle quand celui-ci est descendu dans le puits ; ainsi Toru passera plusieurs jours là-bas, jusqu'au moment où, on ne sait pas comment, Creta le fait sortir. Avec ces petits gestes « ludiques » May anticipe l'action de Kumiko d'enlever la vie de son frère ; cette fois-ci encore il s'agit d'un autre petit geste. Les deux femmes se dédoublent à travers ces actes criminels.

La relation avec le mari de Kumiko est assez complexe et problématique. May est toute douce et plusieurs fois elle laisse l'impression d'être amoureuse de lui. Sans savoir exprimer son amour, en redoutant qu'elle soit rejetée, elle fuit Toru et devient, comme Kumiko, un être plutôt irréel que concret. Toute comme Kumiko May essaie de s'éloigner de Toru et de comprendre mieux le sens de sa vie. Comme conséquence elle se retire dans un lieu inconnu où elle vit l'expérience de la solitude et de la méditation. En imposant cette distance physique entre eux, May commence à s'imaginer en tant que Kumiko. Elle vit subrepticement une sensation étrange de dédoublement. À la différence de Creta qui se laisse agir par Kumiko, May s'assume la personnalité de la femme disparue. Dans le dédoublement avec l'autre, May n'est pas un objet de

projection, mais d'introjection⁴⁶. Elle veut être Kumiko à tout prix, elle veut remplacer cette femme dans la vie de Toru. Parce qu'elle ne sera jamais aimée par Toru en tant que May Kasahara, elle veut se substituer à l'autre. Dans son amour, elle accepte de devenir un simulacre. Elle fait semblant d'être l'autre et joue sur le registre identitaire. Le déguisement, le masque sont des moyens de cacher son identité:

« Ces derniers temps, j'ai parfois l'impression d'être devenue Kumiko. Je suis Mme Oiseau-à-ressort, qui a quitté son domicile conjugal pour travailler à la montagne dans une fabrique de perruques. Certaines circonstances m'obligent à porter un masque, à utiliser un faux nom, et à prétendre que je ne suis pas Kumiko. Mais j'ai vraiment l'impression que c'est moi que tu attends, immobile sur ta petite véranda déserte. » (Murakami, 2001, 646)

La scène la plus forte de dédoublement entre les deux femmes se déroule à la fin du roman quand Toru affronte son ennemi et que le puits commence à se remplir d'eau. Parce que les mondes se répondent, May racontera dans une de ses lettres sa version sur les événements passés. Ainsi, la même nuit, May se réveille brusquement de son sommeil et commence un étrange rituel : toute nue dans la lumière de la lune, May remarque les non concordances entre son corps d'adolescente et son ombre qui correspond à un corps de femme mûre. D'abord on est dans la même ambiguïté réel/illusion, existence/non-existence, car l'ombre est l'« impression fugitive », est l'illusion du corps (Rosset, 2004, 18). En plus, le corps réel ne trouve pas son correspondant dans son ombre ; son propre ombre lui est devenue étrangère. On a de quoi s'inquiéter.

« On n'aurait pas dit mon corps de pucelle, mais plutôt celui d'une fille, plus grande et plus mûre. Les formes n'étaient pas anguleuses comme d'habitude, mais rondes et pleines, avec des seins et des mamelons bien plus gros que les miens. C'était pourtant bien mon ombre, juste un peu déformée et allongée. À chacun de mes gestes, elle bougeait avec moi. (...) Plus je la regardais, plus elle me paraissait bizarre, cette ombre. » (Murakami, 2001, 728)

On dirait que la femme mystérieuse, disparue sans laisser des traces de la chambre 208, s'était substituée à l'ombre de pauvre May. Et, d'un coup, sans aucune explication raisonnable, May commence à pleurer toutes les larmes de son corps sans pouvoir

46. Nous utilisons ce terme tel que défini par Troubetzkoy : « Elle (n.n. l'introjection) est évidemment le complémentaire de la projection : ce que je projette de moi sur autrui, ce dernier l'intériorise. » (Troubetzkoy, *L'ombre et la différence. Le double en Europe*, *op. cit.*, p. 54)

s'arrêter. Le goût de Murakami pour l'exagération est évident:

« C'était comme des vannes avaient lâché brusquement. (...) C'était comme du sang coulant d'une large plaie, je pleurais sans pouvoir endiguer les larmes. J'ai du mal à croire moi-même que j'aie pu en verser autant. Je me demandais avec angoisse si je n'allais pas me dessécher complètement et me transformer en momie, après avoir vu autant d'eau couler de mon corps. » (Murakami, 2001, 729)

Et, comme si ça n'était pas suffisant, l'étrange ombre de May pleure elle aussi avec une telle force que May arrive à se demander si elle n'est pas devenue moins réelle que son double :

« Tout d'un coup, je me suis rendu compte que mon ombre pleurait aussi : l'ombre de mes larmes se découpait nettement sur le mur. (...) En les voyant, je me suis demandé si, en réalité, ce n'était pas mon ombre qui pleurait de vraies larmes, dont les miennes n'étaient que le pâle reflet. » (Murakami, 2001, 729)

On arrive ainsi à illustrer littérairement la théorie de Rosset : c'est bien l'autre, celui qui me double, qui est réel. Moi, je ne suis qu'un substitut. Et, toujours accompagnés par Rosset, nous essayons d'interpréter l'apparition de cette ombre. Ce « double de proximité » ou « double mineur » (Rosset, 2004, 10) vient d'introduire encore une fois dans le roman l'inquiétante étrangeté. Car regarder mon ombre qui, au niveau des contours, n'est pas la mienne est aussi inquiétant que de la perdre. L'ombre de May est ambiguë, grotesque, hybride ; elle est et n'est pas l'ombre de May. Avec cette ombre qui pleure plus que sa maîtresse, qui est plus provocante au niveau de formes, on est dans la proposition de Deleuze : entre les deux. L'illusion est plus forte que le réel.

La beauté du tableau atteint son comble dans cette petite phrase, mi ironique, mi tragique, peut-être la plus belle du roman : « Tout peut arriver quand une fille de dix-sept ans, nue sous la lune, pleure toutes les larmes de son corps. » (Murakami, 2001, 729) Ce sont les larmes des deux femmes qui ont inondé le puits ? Avec cette question nous entrons dans le jeu intertextuel. Cette scène est aussi une parodie : Toru, en train de se noyer dans le puits où l'eau commence à jaillir inexplicablement pendant que, loin de lui, perdue dans une forêt, May pleure ses larmes et les larmes de l'autre conjuguées, devient le double intertextuel d'Alice. Et le Japon est le pays des merveilles.

La dernière rencontre entre Toru et May conclut le roman. On apprend que May avait écrit plus de cinq cents lettres à Toru, dont il n'a reçu aucune. On apprend aussi qu'il est possible que Kumiko sorte de la prison. Le dédoublement entre les femmes continue : l'adolescente May fait d'autres gestes, comme de glisser sa main dans la poche de Toru, qu'une fois avaient été accomplies par Kumiko. Qui est amoureuse de Toru ? Est-ce qu'il s'agit de Kumiko qui utilise le corps de May pour être proche de son mari ou de May tout simplement ? Où bien sont-ce toutes les deux ?

Pour conclure ce petit sous-chapitre, nous retournons dans le registre psychanalytique. Les trois femmes, comme tout le monde selon Freud, tournent autour du pénis. L'objet de leur désir sexuel est Toru, enfant gâté et être narcissique qui attire comme un aimant les femmes. Comme objet d'intérêt Toru provoque deux réactions de leur part. Les relations sexuelles, pour la plupart virtuelles ou oniriques, avec Kumiko/la femme de la chambre 208, Creta, et toutes les autres femmes quand il travaille pour Muscade, montrent un Toru en tant que corps désiré. Mais toutes les femmes l'entourent aussi avec beaucoup d'affection, en essayant de le protéger et de lui donner des indices pour qu'il avance dans la bonne direction. Toute cette série de doubles féminins a le rôle de guider le personnage masculin sur le chemin de son initiation. Son *Bildungsroman* s'écrit dans les mouvements des hanches féminines.

2. Le corps discipliné dans le discours historique

Dans ce sous-chapitre l'objet de notre analyse sera l'étude des manifestations du discours historique, plus précisément celui de la Seconde Guerre mondiale, sur le devenir des sujets impliqués et le rôle du processus de dédoublement dans les relations qui naissent entre eux, comme conséquences des traumatismes subis. Le présent historique se fait la boîte de résonance du passé. Des correspondances étranges entre présent et passé soulèvent des questions sur l'identité individuelle et/ou l'identité nationale, et aussi sur la problématique du Même et du Différent au fil du temps et du devenir.

Le discours historique fait l'objet des préoccupations des écrivains postmodernes. Dans sa complexité, en tant que phénomène, le postmodernisme propose une incursion dans l'histoire comme tentative de réarticuler le passé. De cette perspective, tourné vers un passé propre ou collectif, le sujet postmoderne découvre dans la tension entre l'histoire et le présent une source de Soi comme somme de plusieurs identités, éparpillées en temps et espace.

En tant qu'écrivains impliqués dans la vie de la cité, Murakami et Cărtărescu se font l'écho des questions et des angoisses de leur génération⁴⁷. L'Histoire de la deuxième guerre mondiale et ses conséquences sont encore un sujet très chaud qui préoccupe les deux écrivains, même si les façons de les aborder sont diverses. D'une manière ouverte, par la voix de ses personnages, Murakami fait une critique de la guerre et de la classe politique. Cărtărescu, à cause du moment historique où il fait publier son livre, choisit une manière subversive de s'exprimer et transforme ses personnages en allégories. Les deux écrivains mettent en scène des histoires « mineures »⁴⁸. Ces récits de vies individuelles, ces traces d'existences fragmentées acquièrent une importance dans la constitution du discours historique.

2.1 Les anges gardiens et les doubles maléfiques

Avec Chroniques de l'oiseau à ressort Murakami propose une sérieuse et inquiétante réflexion sur l'Histoire⁴⁹. Son discours a plusieurs visées : le Pouvoir et les

47. En commentant son choix de parler des crimes et des horreurs de la Seconde Guerre mondiale en Mandchourie, Murakami avoue le sentiment de responsabilité partagée, entre sa génération et la génération antérieure, qu'il a vécu : « Je suis né en 1949, après la guerre. Certaines personnes disent : « nous ne sommes pas responsables, nous sommes nés après les événements. » Ce n'est pas mon avis. Parce que l'Histoire est une mémoire collective. Nous sommes responsables de la génération de nos pères parce que nous partageons la mémoire de ce qu'ils ont fait. Nous sommes responsables de ce qu'ils ont fait durant la guerre. C'est la raison pour laquelle j'ai écrit sur toutes ces atrocités. Nous devons y repenser, garder cela en nous. » (Murakami en Minh tran Huy, *Haruki Murakami : écrire c'est comme rever éveillé*, op. cit., p. 101)

48. Dans les années '70 Foucault et Deleuze sont préoccupés par la « pensée de l'événement » ou par l'histoire « mineure », termes équivalents qui attirent l'attention sur l'importance de ce type d'histoires dans le Grand discours de l'Histoire.

49. Les critiques n'hésitent pas de considérer le livre de Murakami comme un type de narration historiographique (« *gendaishi toshite no monogatari* »). Dans son analyse, Michael Seats utilise des termes comme récupération du passé, révisionnisme: « *this narrative work raises complex questions in regard to the recuperation of « the historical », as an attempt to recast « the contemporary » as that which enables revisionism, and allows the use of ideological grounds for justifying the re-emergence of certain repressed renderings of recent Japanese history.* » (Michael Seats, *Murakami Haruki. The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, op. cit., p. 62)

structures politiques, la violence et l'État. Étant donné que le livre est écrit et apparaît dans la première moitié des années '90, ce roman fictionnel se fait l'écho des débats contemporains⁵⁰ autour de l'implication du Japon dans la Seconde Guerre mondiale. Miroir des confrontations des deux courants d'opinions diverses⁵¹, le livre reflète l'ambiguïté et la duplicité des discours politiques et civiques réels.

Soumis au discours de l'Histoire, contrairement à leur volonté, les personnages sont attirés violemment dans le tourbillon des événements. Les deux moments historiques visés, celui de l'implication du Japon dans la Seconde Guerre mondiale et celui contemporain, du milieu des années '90⁵², sont présentés comme dans un jeu de miroirs. Des correspondances troublantes entre le monde passé et celui présent, des lignes de fuite sur l'axe temporelle, donnent naissance à une image pleine de violence du Japon, violence qui s'empare des sujets, en fragmentant leurs existences et leurs identités. La formule d'Héraclite, citée par Girard, « la violence est roi et père de tout », résume en fait le monde de l'oiseau à ressort. L'écrivain japonais avoue son désir de faire plonger ses lecteurs dans « un monde surréaliste, un monde de violence, d'angoisse, d'hallucinations » (Murakami en Minh Tran Huy, 2003, 100). En plus, dans le miroir symbolique qui reflète l'image de l'autre Japon, les sujets se regardent et, au lieu de se retrouver, rencontrent les visages inquiétants de leurs doubles.

Chaque fois lorsque l'on fait des réflexions sur l'Histoire - avec ses variations : histoire individuelle et histoire collective -, on arrive inévitablement à parler du rôle de

50. « Les années '90, marquent cependant un tournant dans la mémoire de la guerre. Dans une certaine mesure, le couvercle de l'amnésie a explosé et des questions enfouies pendant presque 45 ans ont ressurgi. Mais parallèlement, un nationalisme nostalgique de la guerre et défendant l'identité japonaise s'est renforcé. » (Claire Roullière, La mémoire de la seconde guerre mondiale au Japon. Paris, L'Harmattan, 2004, p. 23)

51. Nous choisissons un seul exemple, parmi d'autres, extrait du livre de Roullière. Il s'agit du discours prononcé le 15 août 2002 par le Premier Ministre Koizumi Jun'ichiro, lors de la 57^e cérémonie de commémoration de la fin de la guerre dans le Pacifique, discours qui exprime les remords pour les victimes asiatiques et reconnaît la culpabilité des troupes japonaises : « Notre pays a causé de lourds dommages et de la peine à des personnes dans de nombreux pays, particulièrement dans les nations asiatiques pendant la guerre. » Selon l'avis de Roullière, l'ambiguïté de l'attitude du gouvernement japonais vient du fait que, au même moment quand ce discours est prononcé, d'autres membres du gouvernement rendent leur hommage aux soldats morts pour défendre le Japon ; mais le temple shinto Yasukuni, où sont vénérés également les soldats jugés criminels de guerre de Classe A par le Tribunal de Tokyo et condamnés à mort en 1948, est une emblème pour le nationalisme japonais et chaque visite des représentants de l'État provoque la réprobation internationale. (*ibid.*, p. 13-14)

52. « *The Wind-up Bird Chronicle is (...) a chronicle, a book of history in which chronology matters, a story set precisely in the mid-1980s, but probing deeply into the violence of the wartime years for the root causes of Japan's modern malaise.* » (Jan Rubin, Haruki Murakami and the Music of Words, London, Vintage, 2003, p. 212)

la mémoire, individuelle et collective. Dans le discours contemporain, des voix toujours plus nombreuses attirent l'attention sur les distinctions qu'on doit faire entre la Mémoire et l'Histoire⁵³. Murakami situe son discours entre ces deux pôles. Il utilise les sources historiques. Comme preuve, à la fin du livre, il y a une petite bibliographie sur la Seconde Guerre mondiale, spécialement sur l'épisode Nomonhan. Mais la bataille de Nomonhan n'est pas seulement une page dans les livres d'histoire, elle est aussi une « image virtuelle » incrustée dans l'inconscient collectif. Dans les termes de Jung, c'est un « résidu structurel » qui, reproduisant le mécanisme des traumatismes, surgit à la surface des années plus tard.

La conscience de Toru Okada, le personnage principal, c'est le miroir où convergent plusieurs confessions sur quelques épisodes de la Seconde Guerre mondiale. Trois discours sur l'Histoire offrent leurs versions sur les événements passés. Ce sont des histoires individuelles, « mineures », mais qui deviennent emblématiques. Les narrateurs sont différents et représentent trois générations successives (Mamiya, Muscade, Cannelle), qui ont vécu directement (Mamiya) ou d'une manière indirecte (à travers le rêve - Muscade, à travers l'histoire de sa mère - Cannelle) l'expérience de la guerre. Dans le dernier cas cité, on arrive ainsi à lire l'Histoire racontée à la troisième source, car les histoires que nous lisons dans l'ordinateur de Cannelle sont déjà filtrées par deux autres consciences. Il s'agit ainsi des histoires transmises par voie orale, donc soumises aux déformations. L'imagination et le rêve altèrent la réalité et l'Histoire devient une interprétation marquée par la subjectivité du raconteur.

Les épisodes de guerre évoqués par Murakami se déroulent en Mandchoukouo⁵⁴,

53. Henry Rousso définit les termes d'histoire et de mémoire en délimitant attentivement leurs domaines. Ainsi, la mémoire « est un vécu, en perpétuelle évolution », pendant que l'histoire « -celle des historiens - est une reconstruction savante et abstraite, plus encline à délimiter un savoir constitutif et durable » (Henri Rousso, *Le syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Paris, Point Seuil Histoire, 1990, p. 10, cité en Roullière, *La mémoire de la seconde guerre mondiale au Japon*, *op. cit.*, p. 15). Pierre Nora fait la même distinction : pour lui la mémoire « est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations », pendant que l'histoire « appelle analyse et discours critique » (Pierre Nora, *Les lieux de mémoire. I. La république*, Paris, Gallimard, 1984, p. XIX, cité en Roullière, 2004, 15) Toujours Rousso définit la mémoire collective comme « somme imparfaite de mémoires éclatées et hétérogènes » (*ibid.*, p. 15).

54. C'est à remarquer les termes ou les syntagmes utilisées toujours dans le discours historique ou politique concernant Mandchoukouo: nous choisissons un petit extrait du célèbre livre signé par Dower : « *The puppet state of Manchukuo, often cited as a model for Japan's relationships with other Asian countries, was described as a « branch family » in the ministry study and a « child country » in other sources.* » (John W. Dower, *War without Mercy. Race and Power in the Pacific War*, New York Pantheon Books, 1986, p. 283) État marionnette, son image symbolique pourrait s'inscrire aussi dans le discours sur l'artificialité, qui fera l'objet de notre préoccupation.

l'État fantoche à l'existence éphémère -1931 et 1945-, créé par le Japon sur le territoire de la Mandchourie comme l'avant-poste d'occupation de la Chine. Murakami choisit deux moments historiques : dans le premier épisode l'action est située en 1938, aux frontières entre Mandchoukouo et la Mongolie-Extérieure, épisode qui préfigure la bataille de Nomonhan; le deuxième épisode se passe en 1945, durant les derniers jours de guerre, dans la capitale de l'État fantoche de Mandchoukouo, Hsin-ching.

Apparemment la bataille de Nomonhan (11 mai-16 septembre 1939), qui constitue le début du conflit entre le Japon et l'Union Soviétique, occupe une place secondaire dans le livre (à peu près trois pages sur plus de 740). Mais en réalité cet épisode à peine effleuré par M. Honda, c'est un épisode clé de la guerre et du roman. Cette bataille terminée avec la défaite honteuse de l'armée impériale transforme Nomonhan dans un symbole de la défaite finale du Japon, en démontrant que pour ce pays toute cette guerre a été une longue série d'erreurs.

Écoutons les paroles de Toru qui résume les histoires racontées par M. Honda sur ce sujet: « (...) cette bataille avait été d'une splendeur défiant l'imagination. Ils s'étaient battus pratiquement à mains nues contre les bataillons soviétiques équipés en machines, et avaient été totalement écrasés. » (Murakami, 2001, 67-68) À cause de cette défaite honteuse, les survivants ont été envoyés sur les fronts les plus durs du Pacifique. Les soldats ont payé le prix avec leur vie, pendant que les responsables, ceux qui ont donné des ordres absurdes, ont connu des carrières militaires brillantes et plus tard ce sont toujours eux qui se sont impliqués dans la vie politique. De cette perspective le Japon paraît pris dans un cercle vicieux et la critique de Murakami a toujours comme objectif la classe politique, considérée la grande coupable des malheurs subis par le pays, de ces deux moments distinctifs - durant la guerre et durant les années '90-.

Les doubles antagoniques « principaux » du discours présent, Toru Okada et Noboru Wataya, trouvent leurs correspondants dans le passé dans les personnages Mamiya, le vétérinaire et le soldat, respectivement Boris l'écorcheur. Toru Okada est un personnage gâté car il y a plein d'anges gardiens autour de lui qui lui parlent explicitement ou en termes symboliques pour l'aider à dépasser les épreuves. Le roman vu de cette perspective est un *Bildungsroman* où le héros, au long de son initiation et soutenu par les forces du Bien, doit affronter les forces maléfiques. Dans le cas de Toru les personnages se dédoublent à travers des expériences communes (Toru et Mamiya

partagent la descente dans le puits et ses conséquences), des actions (Toru et le soldat tuent à l'aide d'une batte de base-ball), des signes physiques (Toru et le vétérinaire ont comme signe distinctif une tache sur le visage).

Dans les deux chapitres dédiés au premier épisode (« *La longue histoire du lieutenant Mamiya* » I, II p. 161-203), qui ferment la première partie du roman, le protagoniste est le jeune sous-lieutenant Mamiya, qui, comme diplômé en géographie, est envoyé à la frontière entre Mandchoukouo et la Mongolie-Extérieure, plus exactement dans la région du fleuve Khalkha, pour cartographier la zone. La question des frontières est un sujet très délicat et c'est à partir d'un conflit frontalier – la bataille de Nomonhan – que le Japon et l'Union Soviétique commenceront la guerre. En 1938, l'année où se passe l'action, la puissante armée du Kouang-tong est massée sur le territoire de l'État fantoche pour stabiliser la région. De l'autre côté, la Mongolie-Extérieure joue auprès de l'Union Soviétique le même rôle que Mandchoukouo auprès du Japon. Dans ce contexte très tendu, la mission à laquelle Mamiya doit participer est extrêmement grave. Les quatre Japonais qui participent à la mission – Yamamoto, Mamiya, Honda et Hamano –, sous le prétexte de cartographier la région, passent dans le territoire mongol où Yamamoto, agent secret de l'armée impériale, doit établir des contacts avec les Mongols antisoviétiques et pro japonais. Leur incursion finit horriblement mal, Hamano meurt égorgé et Yamamoto meurt écorché à vif. Mamiya, jeté dans un puits, sera finalement sauvé par Honda qui avait réussi à s'enfuir.

Dans le processus de dédoublement où Toru est entraîné, cet épisode marque la rencontre symbolique avec son premier « ange gardien » dans le personnage du lieutenant Mamiya. Quand les deux se rencontrent, Mamiya est un vieillard de 70 ans, ex-professeur de sociologie dans un lycée de campagne de la préfecture de Hiroshima, qui garde le souvenir de la guerre imprimé dans son corps : au lieu de sa main gauche, il a une prothèse. Dès 1937, Mamiya passe 12 ans sur le continent, d'abord à la guerre, puis comme prisonnier en Sibérie. Pour lui la guerre a entraîné la perte de tout idéal et une existence gâchée :

« (...) nous étions des jeunes gens tout à fait ordinaires, pareils à vous. Pas une seule fois, je n'avais songé à embrasser une carrière militaire. Je voulais devenir professeur. Mais à peine sorti de l'université, j'ai été mobilisé, incorporé comme officier à moitié contre mon gré, et ensuite je n'ai plus pu rentrer au Japon. Toute ma vie a été pareille à un rêve éphémère. »
(Murakami, 2001, 160)

Après l'épisode horrible de l'écorchement de Yamamoto, Mamiya est laissé en vie, mais pratiquement sans aucun espoir d'être sauvé car il est abandonné dans un puits au milieu de la steppe mongole. Les moments qu'il passera là dedans marqueront pour toujours sa vie ultérieure. Il deviendra un sujet névrotique, traumatisé, narcissique, incapable des relations avec les autres⁵⁵.

Toru Okada se dédouble avec le lieutenant Mamiya par deux expériences communes. La première, c'est la descente dans le puits. Bien que les circonstances ne soient pas les mêmes, le puits a la même signification pour les deux : symbole de l'inconscient⁵⁶, c'est le lieu idéal de l'introspection. Les deux réfléchissent au fond du puits : l'un est obligé par les circonstances ; l'autre, attiré par une fatalité qu'il ne peut pas s'expliquer, passera plusieurs jours dans le puits du jardin de la maison hantée. Pour Mamiya le puits, c'est l'empire de Thanatos. Les quelques secondes lorsqu'il tombe dans les ténèbres il se rappelle sa vie, juste comme la remémoration avant la mort :

« Ce puits était vraiment profond, et la chute me parut interminable. En réalité, bien sûr, elle ne dura sans doute pas plus de quelques secondes, mais je me rappelle que pendant que je dévalais ainsi les ténèbres, de nombreuses images me traversèrent l'esprit : ma lointaine province natale, la femme avec laquelle j'avais passé une unique nuit avant de partir au front, mes parents. » (Murakami, 2001, 193)

Au milieu du désert de la Mongolie-Extérieure, blessé, sans aucun espoir de se sortir de cette situation, Mamiya connaît la révélation divine par la lumière du soleil qui parcourt espace de quelques secondes les ténèbres du puits où il gît. D'autre part, pour Toru la descente dans le puits a plusieurs significations : c'est une descente dans son propre passé - occasion de remémoration, de se souvenir : « Et dans ce noir étrange, mes souvenirs se mirent à affluer avec une force inconnue jusque-là. » (Murakami, 2001, 62)- mais aussi, c'est une descente dans soi-même, une occasion de « réfléchir sur la réalité » (Murakami, 2001, 274).

55. La vie de Mamiya se trouve sous le signe de la névrose traumatique de guerre, telle que analysée par Freud dans deux textes : Introduction à la psychanalyse des névroses de guerre (1919) et Au-delà du principe de plaisir (1920). Pour Freud la névrose traumatique est une névrose narcissique qui se caractérise par « le fait que la libido narcissique concentrée sur le moi et assurant son intégrité se trouve contestée par les assauts du traumatisme ; d'où il résulte des accès d'angoisse sous forme répétitive. » (Sigmund Freud cité en Nicolas Duruz, Narcisse en quête de soi, Editeur Pierre Mardaga, 1985)

56. Le puits, symbole de l'inconscient en psychanalyse, a toujours un double pendant symbolique. Il est le lieu de l'initiation et de la mort symbolique, ou bien il représente la voie d'accès vers l'espace maternel primordial. Symbole sacré dans toutes les traditions, le puits réalise une synthèse cosmique, entre trois éléments : eau, terre, air, et est une « échelle du salut entre les trois étages du monde » (Jean Chevalier, dir., Dictionnaire des symboles, Robert Laffont, 1969, p. 629).

Une autre expérience commune pour les deux personnages, c'est celle de l'homicide. Les deux arrivent à tuer leurs doubles maléfiques. Mamiya, dans un camp de travail forcé, une mine en Sibérie, rencontre l'effrayant Boris l'écorcheur, qui, on apprend, est un des acolytes du célèbre Beria. Pour Mamiya, Boris l'écorcheur incarne l'image terrifiante d'une Histoire mutilante. La guerre, avec toutes ses aberrations - violence, crime, torture, bestialité-, est représentée allégoriquement dans cette figure monstrueuse du lieutenant russe. Pour qu'il ne soit pas tué, Mamiya tue Boris. D'une manière symbolique, par ce crime il veut se délivrer d'un passé mutilant. De l'autre part, le même scénario se déroule dans les ténèbres, où Toru, pour sauver sa vie, tue « la chose », la manifestation virtuelle de Noboru Wataya. Lui aussi, comme Mamiya, veut dépasser les traumatismes du passé et conquérir encore une fois le droit à la vie et à un nouveau Moi.

Pour Toru, le lieutenant Mamiya joue le rôle d'ange gardien et de maître spirituel⁵⁷. Le vieil officier essaie de mettre en garde le jeune homme devant les périls dissimulés de l'Histoire. Et, en ce sens, il offre à l'autre son expérience comme modèle négatif d'une existence totalement gâchée. Ses histoires sont exemplaires et Toru, comme représentant de sa génération, doit comprendre que les fautes du passé ne doivent pas être répétées.

Dans une autre interprétation, en appliquant un des concepts freudiens, la relation entre Toru et Mamiya se retrouve sous le signe de la « compulsion de répétition », car le jeune réitère des gestes sortis des événements traumatisants. La répétition se rattache ainsi au caractère régressif des pulsions de mort. Et les deux mondes représentés par les deux personnages se trouvent sous le signe de la Violence et de la Mort.

De l'autre côté, Noboru Wataya, le double antagonique et maléfique de Toru, trouve son double dans le passé à travers la figure de Boris l'écorcheur, le sinistre

57. Les deux personnages de Murakami, Toru et Honda, peuvent être interprétés aussi comme une tentative de renouer avec le passé littéraire. Dans le dernier livre de Mishima, fini juste avant que celui-ci se donne la mort, *L'ange en décomposition* (le dernier volume de *La mer de la fertilité*) on rencontre deux personnages, le vieil Honda et l'adolescent Toru, qui développent une relation de maître à disciple. Est-ce qu'il sera possible de voir le personnage de Murakami comme un double de l'autre Toru, le jeune homme qui ne rêvait jamais et qui, devenu aveugle, se penche sur son monde intérieur ? Toru de Murakami, qui au contraire rêve énormément et dans toutes les circonstances, n'est pas lui non plus un « ange en décomposition », c'est-à-dire un sujet prédisposé à la fragmentation, souffrant des scissions au niveau de sa personnalité, en quête de son Moi véritable, et essayant de comprendre les mécanismes qui font bouger le monde de l'oiseau à ressort?

personnage. Dans une manière symbolique tous les deux incarnent la Violence : l'un, la violence de la guerre, l'autre, la violence du discours politique contemporain. Les deux sont capables des pires choses. Représentants et outils du Pouvoir - l'un, officier dans le Guépéou, la fameuse police secrète soviétique, l'autre, influent politicien japonais -, ils se nourrissent de la souffrance des autres qu'ils dominent sans droit d'appel. Doués d'une intelligence froide qu'ils utilisent dans le but d'assujettir les autres, soit physiquement par la terreur de la torture (Boris), soit psychiquement, comme image obsédante qui s'insinue dans l'inconscient de l'autre pour le dominer (Noboru), ils n'ont rien d'humain et sont capables d'une cruauté paroxystique.

Tout comme le monde de Sade est un « double pervers » du monde de la révolution de 1789, le monde incarné par Noboru est un double pervers et violent de la deuxième guerre mondiale. Noboru Wataya, en tant que représentant de la classe politique corrompue du Japon contemporain⁵⁸, possède son double en violence dans les histoires racontées par Mamiya et Muscade. Boris l'écorcheur, par son sadisme inouï, représente le symbole négatif et violent de la Seconde Guerre mondiale.

Plutôt que des personnages réels, Noboru et Boris sont des figures allégoriques, incarnations du Mal. Les deux, ils ne se dédoublent explicitement. Ils représentent simplement le même visage maléfique dans deux moments historiques distincts. Avec ces deux personnages on baigne dans le « retour permanent du même », tel que défini par Freud (Freud, 2003, 236). Ils ne se dédoublent pas - comme le font Toru et Mamiya, Toru et le vétérinaire etc.- parce qu'ils sont le Même. Lorsqu'il Toru rencontre pour la première fois Noboru il a l'impression étrange que le visage de son futur beau-frère ne soit qu'un masque qui cache son aspect réel: « Intuitivement, je ressentis à ce moment-là que son visage n'était qu'un masque, recouvrant un tout autre aspect de lui-même. Il y avait une erreur quelque part, ce n'était pas son vrai visage. » (Murakami, 2001, 97)

Les deux, agents idéals du Pouvoir pour infliger la douleur et pour transformer les sujets sociaux en corps dociles, travaillent au niveau corporel. En utilisant l'art d'un « professionnel » mongol expert dans le dépeçage des moutons sur les prisonniers de guerre, Boris obtient toutes les informations nécessaires de la part des sujets torturés.

58. « *With his hidden evil and public prominence, Wataya Noboru seems to symbolise a kind of corruption in the Japanese political system.* » (Susan Fisher, « *An Allegory of Return: Murakami Haruki's The Wind-Up Bird Chronicle* », *Comparative Literature Studies* 2000, 37, 2, p. 166)

Noboru, possesseur de la « racine de la haine », par le viol cherche dans les femmes, objets parfaits de soumission, la « racine du désir » qui gouverne le monde de la violence. Mais Noboru est expert aussi dans la domination des autres au niveau psychique. Son image hypermédiatisée arrive à hanter l'existence de Toru et des autres, soumis à l'assaut continué médiatique et informationnel.

Un court exemple pourrait illustrer cette idée. Même si à la maison Toru n'a pas de télévision, chaque fois qu'il passe devant un écran, il voit refléter le visage de Noboru ; chaque fois qu'il lit un journal, il trouve le visage de Noboru ou un article signé par celui-ci. Reflet, portrait ou texte, Noboru envahit le monde paisible de Toru : « (...) Noboru Wataya m'attendait dans le monde entier, tapi à chaque coin de rue. » (Murakami, 2001, 99)

Ces personnages représentent des moments historiques. Dans le discours de l'Histoire il nous semble qu'une lecture foucauldienne est obligatoire. Le roman de Murakami touche successivement des aspects propres à plusieurs manifestations du Pouvoir : société de souveraineté, société disciplinaire, société de contrôle...

Les deux doubles maléfiques Boris et Noboru incarnent chacun le symbole d'un type de société. Boris est le représentant d'une société de souveraineté, et pour lui la violence est directement physique : le corps doit être torturé. De l'autre part, Noboru est le représentant de la société de contrôle. Son visage super médiatisé fait irruption violemment dans le monde ; le hyperréel devient la réalité. La figure architecturale du panoptique se généralise allégoriquement; l'œil de Noboru surveille et contrôle la société. Comme disait Foucault, il suffit d'« un seul regard qui surveille et que chacun, en le sentant peser sur lui, finira par intérioriser au point de s'observer lui-même. »⁵⁹

L'image de Noboru, projetée toujours sur les écrans de télévision, devient obsessive et hante l'existence de Toru :

« Noboru Wataya m'obsédait. J'avais beau essayer de penser à autre chose, mon esprit revenait toujours à lui. J'allais au concert, au cinéma. J'allais (...) voir un match de base-ball (...). Je buvais de l'alcool, lisais des livres (...). Mais je le retrouvais toujours dans mon champ de vision. les bras croisés, me fixant de son regard lugubre où je m'engluais comme dans un marécage. » (Murakami, 2001, 99)

59. Michel Foucault, « *L'œil du pouvoir* », en *Dits et écrits*, t. III, Gallimard, Paris, 1994, p. 198, cité en Stéfán Leclercq, dir., *Abécédaire de Michel Foucault*, Les Éditions Gils Maria – Les Éditions Vrin, 2004, p. 194.

Mais comment s'inscrit-il le corps dans les contraintes de l'Histoire ? Dans le discours de la guerre le corps est puni et discipliné. Il est puni par la torture physique (on a l'horrible épisode de l'écorchement à vif) ; il est discipliné car il est enrégimenté (quel meilleur moyen pour discipliner le corps que l'armée !?). Dans le discours politique actuel le corps est contrôlé. Il est bombardé par l'image. Dès la fin de la Seconde guerre mondiale, la société disciplinaire fait place au nouveau monstre, appelé par Burroughs société de contrôle⁶⁰. Pour Deleuze, la société de contrôle est l'informatisation.

Dans les termes de Foucault, c'est le passage de l'anatomo-politique au biopolitique, car le système disciplinaire s'applique maintenant à toute une population. Avec Deleuze on apprend que le contrôle traverse les murs (prisons, hospices, couvents, fabriques etc.) et s'empare de l'individu qui, sous la pression des « contrôlats », est décomposé en « dividual ». Et tous les personnages imaginés par Murakami sont des sujets schizoïdes, qui souffrent constamment de la division du Moi.

Retournons maintenant au texte du livre de Murakami, plus précisément aux épisodes où l'expérience de la guerre est transmise par des intermédiaires. Dans les histoires racontées par Muscade et Cannelle, trois personnages nous intéressent du point de vue du dédoublement : le vétérinaire, le lieutenant et le soldat. C'est à remarquer que cette fois-ci Murakami utilise des « étiquettes » génériques pour nommer ses personnages. Deux objectifs sont envisagés par l'absence d'un nom : d'une part Murakami attire l'attention sur le péril de la perte identitaire, symbolique pour toute la génération visée ; dans un deuxième temps ces personnages sont des représentants anonymes, mais typiques, car ils incarnent chacun une catégorie sociale et humaine.

Les deux épisodes racontés se passent au mois d'août, plus précisément le 14 et le 15 août 1945, à Hsin-ching, la capitale du Mandchoukouo. Les Japonais, faute de l'avancement des troupes soviétiques qui avaient déferlé sur les frontières, ont commencé à expatrier les colons et se préparent à quitter le territoire occupé de l'État fantoche. Ces jours-là les événements historiques se sont précipités avec une violence

60. Le concept est annoncé par Foucault et repris et développé par Deleuze (« *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle* », article publié en mai 1990 dans la revue *L'autre journal*, et repris dans le livre publié dans la même année, *Pourparlers*), A. Negri et Michael Hardt (*Empire*, Paris, Exils, 2002).

incroyable. Le 13 août l'empereur annonça la fin de la guerre et la défaite du Japon (six jours après que la ville de Nagasaki avait été détruite par la bombe atomique, sept jours après Hiroshima). Le 14 août le gouvernement japonais accepta de signer la déclaration de Potsdam et de se rendre sans conditions aux puissances alliées. Le commentaire de l'auteur est laconique et métaphorique: « En quelques jours à peine, les sables mouvants de l'histoire avaient englouti l'empire fantoche du Mandchoukouo. » (Murakami, 2001, 512)

Les événements racontés se trouvent sous le signe de la fatalité ; les humains, qu'ils soient des Japonais, des Chinois ou des Russes, sont tous soumis au destin ; ils sont des êtres agis par un pouvoir universel, des poupées actionnées par l'oiseau qui remonte les ressorts du monde :

« Et c'était bien la gigantesque puissance du destin qui régnait sur la ville de Hsin-ching en ce mois d'août 1945. L'élément qui jouait le rôle le plus important, et dont l'importance devait s'accroître encore dans l'avenir, n'était ni l'armée de Kouang-tong, ni l'armée soviétique, ni les troupes communistes, ni celles de Kouomintang, mais la fatalité. » (Murakami, 2001, 624)

Mais comment se dédouble-il Toru avec ces personnages qui surgissent du passé ? Le vétérinaire, qui apparaît dans le récit de Muscade, et qui est en fait son père, pendant ces événements-là a le même âge que Toru et... la même tache: « Le vétérinaire était un homme assez grand, d'une trentaine d'années, aux traits réguliers, avec sur la joue droite une tache noirâtre de la grosseur d'un poing de nouveau-né. » (Murakami, 2001, 499) Un autre événement lie les existences de Toru et du père de Muscade : celui-ci, en tant que prisonnier dans une mine en Sibérie, trouve sa mort noyé dans une galerie lors d'une inondation une année plus tard de la fin de la guerre. De l'autre part, après avoir tué « la chose », expulsé de l'autre monde et blessé, Toru est en train de se noyer dans le puits qui, miraculeusement, commence à se remplir d'eau (seulement la présence bénéfique de Cannelle, le petit fils du vétérinaire, sauve la vie du héros).

« J'étais frappé par les étranges points communs que le grand-père de Cannelle, le vétérinaire sans nom, avait avec moi. La tache bleue sur son visage, la batte de base-ball, le cri de l'Oiseau à ressort (...). » (Murakami, 2001, 641)

Au moment où il assiste à l'exécution des Chinois, le vétérinaire subit un dédoublement de personnalité. En plus de ce dédoublement interne, il s'identifie avec tous qui participent à cet épisode, étant à la fois bourreau et victime :

« Le vétérinaire regardait la scène sans émotion particulière, avec l'impression qu'il commençait à se dédoubler : il était à la fois la victime et le bourreau, il ressentait simultanément le contact de la lame dans sa main, s'enfonçant dans la chair de l'autre, et la douleur des entrailles déchirées. » (Murakami, 2001, 630-631)

Ce type de dédoublement externe devient symbolique, car il a affecté la plupart des Japonais qui ont participé à cette guerre et aussi la génération d'après, la génération de Murakami, représentée dans le roman par la figure de Toru Okada. Encore une fois la critique de la guerre devient explicite avec ce petit fragment.

Un autre personnage, le lieutenant sans nom, est perçu par Toru comme un double du lieutenant Mamiya. Toru remarque quelques ressemblances caractérologiques entre les deux : même si l'un est officier de carrière et l'autre est enrôlé contrairement à sa volonté, les deux, très jeunes et sans aucune expérience militaire concrète, participent à une guerre qu'ils détestent et critiquent. Bien que Toru sache bien qu'il ne s'agit pas de Mamiya, il s'imagine toujours le lieutenant anonyme sous l'aspect de l'autre.

« (...) et le lieutenant apparu dans le récit de Cannelle, me faisait penser au lieutenant Mamiya. Le lieutenant Mamiya était en poste au quartier général de Hsin-ching à la même époque. Le véritable lieutenant Mamiya, cependant, n'était pas un officier de carrière, mais un cartographe et il n'avait pas été pendu après la guerre (le destin lui avait au contraire refusé la mort), il avait perdu un bras et était rentré au Japon. Cependant, je ne pouvais m'empêcher d'imaginer le lieutenant présidant aux exécutions des quatre rebelles chinois sous les traits de Tokutaru Mamiya. Cela n'aurait rien eu d'étrange. » (Murakami, 2001, 641)

Un discours critique contre la guerre, ses conséquences néfastes et, en fin de compte, contre son inutilité est exprimé directement par le jeune lieutenant :

« Nous n'avons plus d'avions, plus de navires, nos meilleurs éléments sont morts au combat. Une nouvelle bombe d'une puissance inégalée vient de rayer la ville de Hiroshima de la carte. Nous allons bientôt chassés d'ici par les Chinois, ou tués, et la Chine appartiendra à nouveau à ses habitants. » (Murakami, 2001, 632)

En tant qu'officier il est conscient de son assujettissement : « C'est absurde d'augmenter encore le nombre des victimes. Mais les ordres sont des ordres, et je suis un militaire. » (Murakami, 2001, 632) Il fait partie d'un système, petite roue d'un engrenage immense. Dans la guerre, le système disciplinaire tel que décrit par Foucault est appliqué à une grande échelle. Le militaire est un corps docile et utile : il doit obéir

sans commentaires et accomplir les ordres sans les discuter. Dans ce type de discours nous nous demandons dans quelle mesure il se pose le problème de la responsabilité des actes commis. Revenons à la figure du lieutenant. Sans avoir commis personnellement aucun crime, et même s'il avait agi contrairement à ses principes moraux, en obéissant aux ordres, il se rend coupable pour avoir ordonné l'exécution des Chinois. Remis aux autorités chinoises par les Soviétiques, le lieutenant sera condamné à mort et pendu.

Dans les deux histoires de Muscade qui racontent les derniers jours de l'État de Mandchoukouo et se déroulent symboliquement dans le zoo de Hsin-ching, à côté de la figure du vétérinaire, un autre personnage attire notre attention. Il s'agit d'un soldat anonyme. Ce personnage, sans nom, esquissé en quelques lignes (à douze ans avec sa famille il avait quitté son village natal de Hokkaido pour devenir colons en Mandchourie, où ils ont travaillé aux champs ; en 1944, très jeune, il a été obligé à participer à la guerre, et à assassiner au sang froid ; il aura un fin tragique, assassiné par un gardien soviétique dans une mine en Sibérie) est un autre double de Toru. Ils se dédoublent à travers une action commune et par leur capacité de percevoir les sons de l'oiseau à ressort. Dans un autre temps et espace et dans d'autres circonstances Toru réitère les gestes de ce soldat qui avait participé à l'assassinat des Chinois dans le zoo. Dans le monde violent de la guerre le soldat est obligé par son supérieur d'écraser la tête d'un prisonnier avec une batte de base-ball, geste que Toru réitéra deux fois des années plus tard, d'abord dans ce lieu étrange en plein centre de Tokyo, son victime étant le chanteur illusionniste et, quelque mois plus tard, dans l'autre monde, en tuant « la chose ».

Dans le premier épisode, Toru agit sous l'impulsion d'une violence qu'il ne peut pas comprendre. En frappant l'autre, Toru agit avec une haine incontrôlable et essaie d'expliquer sa réaction par l'existence en soi d'une partie cachée, qu'il ne connaissait pas : « Tu vois bien que ce type ne peut même plus se lever. Mais impossible de m'arrêter. Je compris que j'étais divisé en deux. Ce moi-ci ne pouvait plus arrêter l'autre. Un violent frisson me parcourut. » (Murakami, 2001, 410) Une fois retourné chez lui, Toru, marqué par cette expérience réelle, tombe de sommeil et continue de rêver de l'épisode, dans un dédoublement de mondes réel et rêvé, mais cette fois-ci les réverbères de l'histoire de Mamiya vont surgir, car l'illusionniste avec un couteau va s'écorcher tout seul, et sa peau, sanglante et visqueuse, image comble du grotesque, va recouvrir Toru. Les allusions sont claires : l'épisode de l'écorchement de Yamamoto, raconté par

Mamiya, laisse des traces dans l'inconscient de Toru et surgit à la surface par l'intermède du rêve. Ces deux épisodes se répondent dans les deux mondes, du passé et du présent, comme manifestations de la violence.

Dans le monde gouverné par la Violence, les frontières entre le monde des Bons et celui des Méchants apparaissent de plus en plus incertaines. La dualité paraît disparaître, en laissant à sa place la Confusion, comme principe trompeur et paradoxal d'une nouvelle organisation du monde. La violence se dissout de partout. Elle annihile les volontés et assujettit tout ce qu'elle rencontre sur son chemin. Les personnages « bons », sans pouvoir se l'expliquer même à eux-mêmes, deviennent capables de gestes et d'actions d'une violence inouïe.

Que veut démontrer Murakami avec ce développement sériel des doubles ? Pris dans les rouages de l'Histoire, on est en réalité tous pareils. Les personnages représentatifs du présent renouent avec le passé par des relations rhizomatiques. Le présent ne peut être compris qu'en l'absence d'une compréhension du passé. La guerre a laissé des traces ineffaçables sur les survivants et leur décryptage s'avère obligatoire pour eux et aussi pour les générations suivantes.

2.2 Le double méphistophélique

Les mêmes années '40 sont évoquées dans le prologue du Rêve⁶¹. L'écrivain roumain focalise son attention sur la période trouble qui précède la deuxième conflagration mondiale. Comme dans une séance psychanalytique, Cărtărescu note les signes avant-coureurs du début de l'agonie d'un pays doublement frappé par les maladies du siècle.

Dans Le joueur de roulette russe le dédoublement s'installe à plusieurs niveaux : des personnages - avec le couple antagonique narrateur/joueur, figures génériques pour

61. L'histoire racontée est assez simple. Le narrateur, un écrivain âgé de 80 ans, « fou de solitude » (Cărtărescu, Le rêve, *op. cit.*, 14), déçu de sa vie et de la littérature qu'il a produite, avec un dernier effort essaie d'écrire les seules 15 vraies pages de littérature de sa vie, destinées à être lues par un seul lecteur : la Mort. Le sujet de son histoire est la vie peu ordinaire mais réelle d'un joueur de roulette russe qui a transformé ce jeu d'une affaire dans un spectacle, en repoussant les limites de toutes les règles.

les deux mondes qu'ils incarnent-; des représentations temporelles : le temps de l'action du récit cadre –les années '90-/le temps de l'action du récit emboîté –la fin des années '40- ; des représentations spatiales : la ville de Bucarest est sectionnée à l'horizontale et le résultat est un regard en miroir sur la ville de surface et la ville souterraine. Toutes ces séries de dédoublements servent à donner une image critique sur l'Histoire et les aberrations qu'elle a accouchées dans le siècle passé. L'univers décrit se caractérise par la violence et par le goût pour la perversion. C'est un monde où les sentiments les plus bas et ignobles dominent. Les souterrains de la ville constituent la meilleure cachette, le lieu où l'« hystérie violente » (Girard) peut se manifester ouvertement.

Quelques informations sur la vie ordinaire du Bucarest d'entre les deux guerres mondiales sont éparpillées dans le texte. Le fascisme et la guerre ne sont pas mentionnés directement, mais leur présence est suggérée de manière symbolique. La précarité des relations humaines et l'instabilité de la vie en général trouvent leurs représentations dans les bas-fonds d'une ville où le monde interlope se crée des divertissements à mesure. La violence, la promiscuité, la perversion s'emparent de la vie des sujets et deviennent les grandes reines vénérées d'un monde qui est au seuil du désastre. Dans la ville souterraine le jeu de roulette russe offre aux besoins animaux de la société une soupape échappatoire : « Pendant plus de dix ans, la roulette a été le pain et le cirque de notre enfer serein. » (Cărtărescu, 1992, 15) Plusieurs fois Cărtărescu décrit ce monde en utilisant des oxymorons - « enfer serein », « paradis sanglant » - car ici les deux principes dichotomiques, le Bien et le Mal, gouvernent d'une manière perverse, ambiguë, indéfinie.

Cette ambiguïté contamine les deux types de corps représentés dans le récit et également dans le discours historique. Le jeu de la roulette russe est une représentation allégorique de la société et les participants sont distribués dans deux camps. D'une part, on a les actionnaires de la roulette russe, ceux qui misent des sommes fabuleuses contre la vie du joueur : ce sont les industriels, les propriétaires terriens, les banquiers, donc l'élite de la société où l'argent est le roi. Ces spectateurs sont les représentants du pouvoir politique et économique, des figures publiques qui dirigent le destin du pays. Mais le Pouvoir engendre la violence. Etres telluriques avant d'être des personnes sociales, ils sont incapables de résister à l'odeur fascinante et répugnante du sang

humain. Ils subissent une dépendance envers ce jeu qui, comme une drogue, les attire implacablement dans les souterrains de la ville et de la vie.

Le monde souterrain de Cărtărescu trouve son bouc émissaire dans la figure du joueur de roulette russe. Les protagonistes du jeu qui acceptent de défier la mort font l'amusement et le délice d'un public assoiffé de sang et de violence. Dans ce système qui est le jeu de roulette, ils sont les corps disciplinés, dans la mesure de laquelle ils sont dociles et utiles en même temps. La condition principale pour être joueur est d'être vivant et d'accepter le pacte méphistophélique de vendre son âme pour une grande somme d'argent. Les joueurs sont choisis parmi les mendiants, les vagabonds, les ivrognes et ont toujours un air pitoyable. Et surtout ils sont des sujets sans identité sociale :

« (...) les joueurs de roulette étaient recrutés dans les rangs de ces vagabonds qui errent comme les chiens, toujours à la recherche de la nourriture, ivrognes ou détenus à peine sortis de prison. (...) on préférerait choisir un joueur dépourvu de relations sociales ; ni famille, ni métier, ni proches d'aucune espèce. » (Cărtărescu, 1992, 21)

Leurs corps sont utilisés comme des objets qui réveillent et provoquent le plaisir. Le point culminant du scénario, quand le joueur tire l'unique balle, est ressenti comme un moment de jouissance sexuelle. Et la réussite du spectacle est totale quand le joueur tombe avec le cerveau éclaté. Le narrateur se fait la voix de la foule excitée : « J'ai hurlé comme les autres dans les souterrains bas de plafond et j'ai pleuré de bonheur en voyant évacuer un homme au cerveau éclaté. » (Cărtărescu, 1992, 15) La violence fait jouir. Le sang et les morceaux du corps humain éclaté qui se répandent dans la salle offrent un plaisir paroxystique aux spectateurs et aux spectatrices. Le spectacle *live* de la mort excite et fait ressortir le goût pour la violence et pour la perversion de ceux qui assistent : « le sang qui plaît à notre abjection » (Cărtărescu, 1992, 22).

Dans ce monde, deux personnages se distinguent : le protagoniste de l'histoire - le joueur de roulette russe - et le narrateur, écrivain de profession. Entre les deux, c'est le jeu d'un dédoublement externe, psychologique, qui illustre symboliquement la lutte entre le Bien et le Mal. Dès le début, nous pouvons constater qu'il s'agit de la même dualité que chez Stevenson, par exemple, avec la différence que là-bas Mr. Hyde et Dr. Jekyll étaient deux visages successifs d'un même individu.

Le Joueur, sans nom donc sans identité sociale, archiconnu dans les souterrains de Bucarest grâce à sa chance qui défiait la mort, était un psychopathe, ancien détenu

condamné pour viol, sans travail et ivrogne notoire, qui avait d'extraordinaire cette malchance de ne pouvoir jamais gagner au jeu. En provoquant sa destinée, il entre dans le jeu avec la mort. Mais pour pouvoir s'en sortir, il subit un processus intérieur de dédoublement. Il mise sur sa malchance qui lui donne une invulnérabilité devant la mort. Il essaie de vaincre la peur atavique qu'il ressent chaque fois devant le pistolet par l'assujettissement de son propre corps à sa propre volonté:

« (...) le Joueur de roulette misait contre lui-même. À l'heure de porter le pistolet à sa tempe, il se dédoublait. Sa volonté se retournait contre son corps et le condamnait à mort. D'où, j'en suis sûr à présent, l'expression de terreur sans borne qui transformait son visage. » (Cărtărescu, 1992, 33)

La relation narrateur/personnage a la base une ambivalence des sentiments, une « coexistence difficile et alternative de deux courants d'émotion contraires » (Troubetzkoy, 1996, 52). L'écrivain oscille entre admiration et mépris, entre fascination et répulsion envers la personne du joueur. L'aspect du personnage maléfique est répugnant : « un air renfrogné, un visage triangulaire au bout d'un cou allongé aussi mince que jaunâtre, une peau sèche, des cheveux roux. Des yeux de singe affligé, asymétriques, inégaux. » (Cărtărescu, 1992, 16) Sa vie, son comportement, sa manière de s'habiller provoquent le dégoût de l'écrivain. Il représente tout ce que l'autre déteste. Et pourtant, la fascination est plus forte que le mépris.

Comme toujours dans la littérature des doubles, entre les deux, le plus fort personnage⁶² est celui grotesque. La fascination du Mal s'y exerce avec plus de vigueur. En plus, elle est contagieuse. La perversion du personnage du joueur pervertit tout ce qu'il touche : l'image de l'autre et aussi l'image de la société où il se produit.

Les destins des deux s'entrecroisent en permanence, dès leur enfance. Mais, pendant que l'un suit la voie de la gloire littéraire, l'autre traîne dans la promiscuité. Ce sont comme deux pôles extrêmes : le blanc et le noir, le jour et la nuit. Pendant plusieurs années ils incarnent ces images contraires. Mais cette dichotomie est une illusion car l'écrivain découvre sous les apparences de son *persona* - image parfaite d'un écrivain de succès, marié, etc.- des pensées et des pulsions qu'il ne peut pas expliquer. Quand les

62. Comme dans la relation entre Toru et Noboru, ou entre Mamiya et Boris, entre le narrateur et le joueur le rapport de forces s'inverse et le sujet devient le simulacre de son propre double : « C'est mon double qui est réel, irrésistible, invulnérable, in-rattrapable, et c'est moi, pauvre mortel, cendre prochaine, qui suis, de cette réalité supérieure, extra-ordinaire, un pauvre *simulacre*, ballotté au gré des persécutions de mon double, à qui j'ai en pensée délégué (pour me sauver de l'anéantissement !) et ma réalité, et ma substance, et ma volonté, et mes pouvoirs. » (Troubetzkoy, *L'ombre et la différence. Le double en Europe*, *op. cit.*, 41)

deux se rencontrent dans les cavernes, l'un en tant que l'héros de la soirée et potentielle victime, l'autre avide de gagner de l'argent en tirant profit de la mort de son ami. L'écrivain réalise qu'il cache dans son inconscient des pulsions violentes, voire criminelles. La dégradation humaine qu'il ressent et qu'il vit se cache bien dans les ténèbres de la ville et, chaque fois qu'il y descend, il s'enfonce plus profondément dans l'inhumain.

À un moment donné, les deux se partagent la gloire d'un Bucarest sur le seuil du désastre : l'un accueille la gloire littéraire et une reconnaissance publique à la lumière du jour, l'autre devient l'éminence grise des ténèbres ; l'un reçoit le prix national pour la littérature, l'autre reste le seul joueur de roulette russe, en éliminant la concurrence de tous les autres car il est le seul à utiliser plus d'une balle dans son pistolet. Ironiquement, l'argent que l'écrivain gagne de ses livres s'évanouit dans les jeux de roulettes où le protagoniste adulé et hué est son ami d'enfance :

« À chaque nouveau livre, chaque réédition de mes ouvrages, je récupérais mes pertes de jeu et je revenais m'enfoncer sous terre, là où –dirait-on- le pressentiment de la chair morte et du squelette à venir nous attire dès notre temps de vie. » (Cărtărescu, 1992, 25)

L'écrivain, en dépit du mépris et du dégoût que l'autre réveille en lui, sent une attirance forte pour ce paria et se dirige vers lui implacablement :

« Il se trouvait au milieu d'eux, avec sa figure longue et mince, vêtu avec élégance mais gardant une expression de voyou au fond des orbites de ses yeux éteints. (...) Je suis allé vers leur table et je lui ai tendu la main. » (Cărtărescu, 1992, 18)

C'est la fascination du grotesque, du mal, de l'abjection qui agit sur l'écrivain. Mais dans tout ce jeu d'attirance/répulsion se cache une vérité troublante: l'autre ne représente que le reflet impudique de son propre Je.

Dans sa fameuse étude sur le double (1914) Otto Rank met en rapport le dédoublement de la personnalité avec la crainte de la mort. Le double que le sujet périssable se donne est un double immortel destiné à le mettre à l'abri de sa destruction complète. De ce point de vue nous pouvons expliquer l'étrange personnage du joueur comme une incarnation de la Mort, car seul un homme sans vie ou bien un mort vivant aurait pu provoquer la Mort dans une manière si directe : « La mort individuelle, le jumeau noir de chacun, né en même temps que lui. » (Cărtărescu, 1992, 15). Parallèlement à l'écrivain, il peut représenter une anticipation de sa propre mort et une

image vivante des paroles inscrites implacablement sur la destinée humaine : « N'oublie pas que tu es mortel ! ». En plus, la Mort, dans la tradition annoncée par Otto Rank, est le Diable⁶³. Le Joueur est le mannequin diabolique car il est un spectre, un simulacre qui imite la vie. Après avoir ajouté tour à tour encore une balle dans le pistolet, il arrive à monter sur la scène avec six balles, donc sans aucune chance théorique d'échapper à la mort. Et pourtant il survivra, car, dans le moment où il tire, un puissant tremblement de terre se produit et la balle se dirige ailleurs. La Mort ne le veut pas.

Dans le cadre d'une approche philosophique, nous pouvons avancer une autre interprétation. Rosset souhaiterait dépasser la théorie de Rank car à son avis le sujet craindrait plus que sa mort son irréalité. Le double est celui qui a une « meilleure réalité » que le sujet: « Dans le couple maléfique qui unit le moi à un autre fantomatique, le réel n'est pas du côté du moi, mais bien du côté du fantôme : ce n'est pas l'autre qui me double, c'est moi qui suis le double de l'autre. À lui le réel, à moi l'ombre. » (Rosset, 2005, 91) Le personnage du joueur est celui qui accueille toute la gloire. Grâce à son génie maléfique il domine en vraie vedette le monde souterrain. Le narrateur est totalement éclipsé par la personnalité de l'autre, et devient un personnage quelconque dans une foule extasié. Dans ce monde-là, c'est lui qui devient un personnage sans identité.

Cărtărescu enrichit encore les interprétations ; en effet, à la fin du récit, il avance des réflexions sur le jeu entre existence et non-existence. Le narrateur, postmoderne dans ses propos, déplace la discussion sur le territoire de la fictionnalité⁶⁴. En tant que personnage littéraire, le narrateur écrivain ne doit plus craindre la mort ni sa disparition. L'espace de la littérature est celui où tout est possible et lui, être en papier, n'est pas soumis aux lois de l'existence : il est immortel :

« J'espère de tout mon cœur (et je m'appuie pour cela sur l'exemple du Joueur de roulette) que je suis réellement un personnage littéraire, qu'en dépit de mes quatre-vingts ans je ne mourrai jamais, pour la seule raison que je n'ai jamais vécu. Il est possible que l'histoire où

63. « Ainsi l'individu, sachant qu'il doit mourir, se punit lui-même par la conception d'un diable, ennemi de son âme. Il vit avec la conscience de sa disparition prochaine ou plutôt avec un sentiment de culpabilité qui lui fait constamment craindre un arrêt de mort. » (Otto Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001, p. 140)

64. Portant la discussion sur le territoire de l'écriture et de la fictionnalité, Cărtărescu rencontre Hoffmann. L'écrivain et le moine Médard essaient d'obtenir le salut par l'acte de l'écriture. Et la « grande découverte » de l'Allemand est reprise par l'écrivain roumain : « Né de l'écriture, le double y retourne. Le double est soluble dans l'écriture (...) » (Wladimir Troubetzkoy, « *Présentation de la question. La figure du double* », p. 7-24 en Troubetzkoy, dir., *La figure du double*, *op. cit.*, p. 14)

je me trouve n'ait en fait aucune valeur ; peut-être suis-je seulement un personnage secondaire. Mais quand un homme arrive à la fin de son existence, n'importe quoi est préférable à l'idée de disparaître. » (Cărtărescu, 1992, 32-33)

Ainsi, l'irréalité est préférable à la mort et l'illusion de la vie est la meilleure réalité.

Le joueur de roulette russe est aussi un personnage allégorique, symbole d'une histoire échappée au contrôle. Qui est-il ce personnage qui défie la mort, qui annule les lois et change pour toujours le Jeu ? Est-ce qu'il est un double fictionnel d'un personnage historique ? Sans doute le choix de l'écrivain de placer cette histoire au début de son livre, dans une parfaite symétrie avec la dernière, n'est pas dû au hasard. « La nuit épaisse » qui a englouti « les villes, les maisons, les rues, les visages » (Cărtărescu, 1992, 14) correspond à l'image apocalyptique décrite dans le dernier récit, quand l'architecte hypertrophié prend en possession l'espace de l'univers. Les deux actions se passent en même temps, le début des années '90. Les personnages allégoriques, doubles intertextuels, sont symétriques eux aussi : le joueur de roulette trouve son double symbolique dans la figure de l'architecte. Les deux, qui cachent dans leur structure intime les germes de l'autodestruction, sont symboles d'une Histoire mutilante, peut-être images allégoriques en miroir pour les deux totalitarismes du XXe siècle que la Roumanie a connus avant et après la deuxième guerre mondiale.

3. Discours sur la vie artificielle

Peter Sloterdijk a diagnostiqué les temps postmodernes comme l'« ère du monstrueux »⁶⁵, manifesté dans les représentations de l'espace, du temps et des choses. À son avis le monstrueux se manifeste par la montée de l'artificialité dans toutes les dimensions de l'existence. Dans ce nouveau type de monde les sujets postmodernes sont « équipés d'armatures de plus en plus efficaces d'intensification de soi-même ».

65. Peter Sloterdijk est cité par Yves Michaux dans son livre *Humain, inhumain, trop humain*, Climats, 2002, p. 45

Dans ce type de discours hybride qui est celui de la vie artificielle⁶⁶, nous nous proposons d'analyser quelques figures de dédoublement situées à la rencontre entre humain et artificiel. Dans le cas d'autres types de doubles analysés jusqu'au présent, il s'agissait toujours de l'apparition des sentiments d'incertitude et d'hésitation qui accompagnaient les personnages et les lecteurs aussi. L'ambiguïté reste présente dans le cas d'un simulacre : poupée, automate, androïde, cyborg etc. À l'instar, avec ce double artificiel une autre caractéristique vient s'installer : la distinction humain/non-humain. Freud⁶⁷ parle de l'instauration de l'*Unheimliche* dès qu'il s'agit de l'apparition d'un simulacre (à son époque, il faisait référence à la poupée, à l'automate, au mannequin).

Les poupées, les automates et les cyborgs représentent plusieurs étapes historiques dans le développement du simulacre comme figure pensée, élaborée, construite sur le modèle humain. La raison de leur apparition est liée au désir humain de devenir pareil aux Dieux, donc créateur des êtres qui lui ressemblent, de s'offrir un double que théoriquement l'être humain peut maîtriser, et comme expression de la révolte contre les limites de sa propre condition. Dans le processus d'élaboration de ce type de représentation, on a une constante et une variable : il s'agit toujours d'un créateur (même si aujourd'hui la figure archaïque du sorcier, et plus tard celle du savant fou, ont été remplacées par celle d'une équipe de chercheurs, spécialistes en plusieurs domaines - physique, chimie, biologie, mathématique, informatique, médecine etc.-); ce qui a changé, ce sont les « outils ». L'essor extraordinaire des sciences, les découvertes incroyables dans ces domaines ont mis leur empreinte sur la nouvelle image du simulacre. Aujourd'hui on est loin des premières représentations qui imitaient le corps humain (des poupées en maïs, en bois, en terre cuite), qui jouaient plusieurs rôles dans la société archaïque : objet magique, amulette, fétiche etc. Avec les automates, le mouvement s'installe dans la représentation non-humaine. Ainsi, ceux-ci acquièrent

66. Michaux, en citant les affirmations de Sloterdijk, saisit l'interférence entre humain et artificiel qui caractérise le sujet aujourd'hui : « (...) c'est toujours dans notre corps que nous vivons mais « nous faisons passer une partie de plus en plus importante de notre corps naturel vers le corps d'expansion technique ». Nous sommes d'autant plus avantagés que nous devenons des machines mais nous en sommes aussi d'autant plus décontenancés et vexés. » (*ibid.*, p. 45)

67. Freud fait référence à Jentsch qui, en discutant le conte de Hoffmann *L'Homme au sable*, trouve une condition propice pour l'apparition des sentiments d'*Unheimliche* « dans le fait qu'est suscitée une incertitude intellectuelle quant à savoir si quelque chose est animé ou inanimé, et que l'animé pousse trop loin sa ressemblance avec le vivant. » (Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris. Folio, Essais, 1985, p. 234)

une certaine indépendance motrice envers leur créateur. Aujourd'hui les cyborgs réunissent l'humain et la machine dans un même corps. Ces créations artificielles provoquent dans la même mesure inquiétude et fascination⁶⁸. Et le plus inquiétant et le plus fascinant aussi, c'est que l'être humain ne s'arrête pas ici dans ses recherches⁶⁹. La « procession de simulacres » continue.

Cărtărescu et Murakami exploitent cette veine du dédoublement. Quelques caractéristiques générales peuvent être formulées à propos de leurs créations littéraires. Dans les figures qu'ils imaginent il ne s'agit pas d'un créateur explicite. Les poupées, inanimées ou vivantes, les automates ou l'homme-ordinateur apparaissent comme tels dans les récits, créations déjà accomplies. Parfois ils s'inscrivent directement dans le hyperréel, défini par Baudrillard comme « réel sans origines ni réalité » (Baudrillard, 1981, 10) Ils sont des personnages secondaires ou épisodiques, mais qui laissent des doutes et des inquiétudes à leur passage. Dès qu'ils apparaissent sur la scène, l'élément fantastique s'insinue dans le récit, car ils se situent par leur composition et leur consistance plutôt dans le monde irréel et/ou du rêve que dans le monde réel. Toutes ces figures s'inscrivent dans le discours sur la vie artificielle, avec des racines dans le mythe et des prolongations aériennes dans la science.

3.1 Les poupées

Objets de jeu par excellence et lieu de manifestation de l'affectivité de l'enfant, les poupées, dans leur représentation concrète, ont une double signification : « Une poupée peut signifier la beauté féminine, mais aussi la triste et banale matérialité du corps, la mécanique de l'organisme. » (Jourde, Tortonese, 1996, 163). Dans l'histoire Rem nous pouvons observer deux manifestations de dédoublement à travers la figure d'une poupée : un dédoublement explicite, extérieur entre Svetlana et sa poupée, donc entre deux registres différents : animé et inanimé, humain et non-humain; et un

68. « La créature artificielle est l'image de l'homme dans ce qu'il peut avoir de meilleur ou de pire, le portrait de l'homme parfait ou la caricature de l'homme, un monstre ou un idéal. » (Annie Amartin-Serin, La création défiée. L'homme fabriqué dans la littérature, Paris, PUF, 1996, p. 321)

69. " *The modern world is so full of artificial creatures that we dare not stop to think what it means to want to make a perfect copy of a human being. But behind each of these inventions is a single notion: that life can be simulated by art or science or magic. And embodied in each invention is a riddle, a fundamental challenge to our perception of what makes us human.*" (Gaby Wood, Edison's Eve. A magical History of the Quest for Mechanical Life, New York, Alfred A. Knopf, 2002, xxvii)

dédoublé interne représenté par la figure de la petite Puia, poupée vivante, qui, dans une manière inquiétante, inclue dans sa structure les deux principes, animé et inanimé. Les deux types de représentations deviennent source d'*Unheimliche*.

Nous débuterons notre analyse en soulevant quelques questions à propos des rôles joués par les poupées dans le devenir des enfants. On sait bien que le jeu est une activité fondamentale et primordiale dans le développement de l'enfant. Mais pourquoi cette préférence de jouer avec des poupées? D'abord, le corps de la poupée est un miroir pour le petit enfant : la poupée a un visage et un corps qui sont pareils aux siens⁷⁰. Pour l'enfant, la rencontre avec l'autre se passe d'abord à travers le corps. Avec la figure de la poupée on assiste à un double assujettissement du corps : l'enfant veut discipliner le corps inanimé de la poupée (il lui impose toujours sa volonté et le traite en fonction de ses humeurs); ce désir de maîtriser totalement l'Autre représente un refoulement pour l'enfant qui subit et vit d'une façon intense dès sa naissance une série d'assujettissements de la part de ses proches d'abord –maman, papa-, puis de la part de la société représentée dans un premier niveau par l'école⁷¹.

Si la poupée lui a été regalée par une personne laquelle il affectionne, comme par exemple sa mère, alors l'objet s'investit d'autres pouvoirs. Il devient le lieu où l'enfant projette ses désirs, ses sentiments. En d'autres mots, la poupée devient son double.

Objets de jeu qui imitent le visage et le corps humain, simulacres en carton, en bois, en caoutchouc etc., les poupées sont aussi des lieux de projection du désir. L'enfant se déterritorialise sur ce corps inanimé où il refoule ses fantaisies les plus secrètes.

La poupée peut être le lieu d'une alternative (l'absence de la mère provoque son remplacement dans l'inconscient de l'enfant avec la poupée et la mère devient une présence/absence), d'une identification partielle ou totale, ou d'un rejet agressif.

Dans l'univers enfantin décrit dans cette histoire de Cărtărescu, les poupées occupent une place spéciale. Au sein d'une scène collective, on est dans le monde du

70. « La poupée, comme le miroir, présente à l'enfant la topographie d'un visage dans laquelle il repère des traits, une corporéité même succinctement conforme à la sienne dans laquelle il se reconnaît et qui autorise une vision à distance de soi. » (Florence Piron, *L'enfant et la poupée*, Fernand Nathan, 1976, p. 46)

71. « Face à ce double dans lequel il se perd avant de se rencontrer, l'enfant joue avec un sérieux toujours renouvelé les multiples épisodes de sa vie. De la fusion à la différenciation, de la sollicitude aux coups, la poupée va connaître les mille vicissitudes des gens voués par leur naissance à n'être jamais qu'au service des autres. » (*Ibid.*, p. 41)

mimesis. Chacune des fillettes a une poupée sur laquelle elle projette ses instincts maternels - car la relation la plus fréquente développée entre fillettes et leurs poupées en carton est celle mère/enfant-. Les fillettes imitent le monde des grands et anticipent par leurs gestes leur devenir femme. Elles imitent des postures et des gestes, des attitudes qu'elles ont vues chez leurs mères; par le phénomène d'imitation, les fillettes veulent s'identifier avec la figure maternelle, celle qui aux yeux des petits est investie avec les plus grands pouvoirs. D'un coup elles se trouvent entre deux types de dédoublements : d'une part, par leurs gestes, les fillettes se dédoublent psychologiquement d'avec leurs mères, et leur comportement est fondé sur l'effet d'écho; d'autre part, elles se trouvent des doubles dans ces objets soumis à leur volonté⁷².

« Elles apportaient avec elles des poupées dans des berceaux garnis d'édredons de satin et une seringue de plastique, des sucettes et des hochets de bébé. Nous grimpons dans la remorque du camion où nous improvisons un jardin d'enfants. Nous dorlotions les poupées, leur apprenions les bonnes manières, nous les dévêtions et les rhabillions. Quand nous en avons assez, nous les abandonnions dans la remorque (...). » (Cărtărescu, 1992, 210)

Une autre remarque pourrait être faite : le jeu collectif soulève la problématique de l'identité et de la différence. En participant toutes au même type de jeu, en développant le même type de relation entre elles et leurs objets, les fillettes perdent leur identité, elles sont toutes pareilles, englobées dans la masse de l'indifférenciation. Seulement Puia, par son refus de jouer avec les poupées, sort de l'uniformisation; elle est différente et affirme directement son unicité.

La relation entre Svetlana et sa poupée est d'abord affective. La poupée, avec laquelle elle dort de l'âge de cinq ans, fait l'objet d'une attention maternelle de la part de Svetlana : elle la porte toujours avec elle, la nourrit, lui fait des vêtements, l'habille⁷³. Svetlana assume un rôle, le plus important, celui de la mère, dans le désir d'égaliser l'adulte, de rivaliser avec lui. Dans la même mesure, Zizi, c'est l'objet de projection et de refoulement pour Svetlana. Avec ce double rôle, elle accompagnera la fillette dans tous les moments importants de son enfance.

72. Ces doubles sont transitionnels et peuvent être interprétés psychanalytiquement comme « renfort du pouce pour remplacer la mère trop absente » (Goimard et Stragliati cité en Troubetzkoy. La figure du double, *op. cit.*, p. 28)

73. « Nous nous souvenons que dès l'âge de ses premiers jeux, l'enfant ne fait généralement pas de distinction nette entre l'animé et l'inanimé, et qu'il éprouve une prédilection particulière à traiter sa poupée comme un être vivant. » (Freud, L'inquiétante étrangeté et autres essais, *op. cit.*, p. 234)

Mais le modèle de la mère - que nous avons analysé au début de ce sous-chapitre - n'est pas le seul qui est proposé à l'enfant. Dans ces jeux enfantins Svetlana s'identifie avec une autre figure forte pour les enfants, celle de l'enseignante. Par mimétisme elle reprend des gestes de domination et les applique avec le même acharnement que son modèle :

« En dehors de Zizi, je n'avais jamais aimé personne et Zizi même, j'étais capable de la punir cruellement si elle n'apprenait pas ses leçons comme l'aurait du quand je la faisais réciter sur le balcon de lierre de chez moi, en face du tableau improvisé à partir d'une porte de crédence ancienne. » (Cărtărescu, 1992, 255)

La relation avec son père est problématique : même si celui-ci ne lui fait aucun mal, pour la petite Svetlana lui, il incarne la Bête. Quand elle a peur de lui, symboliquement Zizi est celle qui la défend. Devant l'agression externe, les deux se protègent réciproquement; en protégeant sa poupée, Svetlana se protège elle-même. En termes psychanalytiques l'objet incarné par la poupée devient présence, en représentant le Moi transféré de l'enfant. Dans le processus de dédoublement, les deux actants devient un.

« J'ai entendu sa voix avant de me réveiller pour de bon. J'ai ramassé Zizi sur le plancher et je l'ai serrée contre ma poitrine. Je ne sais pas pourquoi j'avais toujours eu peur de mon père. » (Cărtărescu, 1992, 254)

Freud soutenait que les enfants reproduisent dans le jeu des événements traumatiques ou désagréables de leur passé. De quels événements s'agit-il dans le passé de Svetlana? Le mystère ne sera pas dévoilé par l'auteur.

Marquée par son amour double fois interdit pour Esther, Svetlana pleure toutes les larmes de son corps. Comme chaque fois quand un malheur lui arrive, sa poupée devient l'objet sur lequel la fillette projette ses sentiments. Psychanalytiquement une poupée jetée ou abandonnée ne représente pas une agression envers celle-ci, mais une manière de se débarrasser d'une partie de soi-même que l'enfant dévalorise. Svetlana est en proie de grandes émotions qu'elle refoule par l'intermédiaire de sa poupée.

« Le jour où Esther devint reine, j'ai pleuré jusqu'à la nuit sans pouvoir me maîtriser. (...) Je pleurais surtout de voir ma Zizi, la malheureuse poupée, avec sa belle robe écrasée de poussière, avec ses cheveux de fil emmêlés, oubliée sous la table depuis des jours. Quand je pensais à l'amour avec lequel j'avais autrefois entrepris de confectionner ses vêtements, ses culottes, son fourreau et tout ce qu'elle portait sur

elle... Voilà qu'à présent je la délaissais, pareille à une marâtre qui se détourne de son enfant. Je l'ai serrée contre mon cœur et me suis mis à pleurer. » (Cărtărescu, 1992, 283)

Le point culminant de cette relation est atteint dans la dernière nuit du jeu quand, comme dans une transe, Svetlana accepte de sacrifier sa poupée. Depuis son entrée dans le jeu magique, Svetlana a oublié la pauvre Zizi qui gît pleine de poussière, abandonnée dans un coin de la chambre. Les remords de la petite fille sont doublés d'un pressentiment étrange : « Je l'ai ramassée par terre, je l'ai époussetée, je lui ai parlé longuement avec douceur et j'ai résolu de ne plus jamais la négliger. » (Cărtărescu, 1992, 289) Svetlana décide que Zizi doit l'accompagner dans cette dernière nuit. La décision sera fatale pour la poupée. Ce moment violent rappelle les procès de l'inquisition. La petite Zizi comparaît devant les sept accusateurs - le Grand Tribunal- et la sentence est implacable et unanime. Pareille à une sorcière du Moyen Age, Zizi est jugée, pendue et brûlée dans le feu :

« Dans un silence troué par le crépitement des flammes nous avons débarrassée Zizi des habits que j'avais coupés et cousus avec tant de soin pour elle et j'ai lancé ces derniers dans le feu l'un après l'autre. (...) Une fois nue, Zizi faisait pitié : un corps de chiffon, informe, sur lequel on avait grossièrement cousu une tête de plâtre. Elle était sale, grise. (...) Je lui ai passé le nœud coulant autour du cou puis j'ai regardé l'oscillation de son corps projeter une ombre noire et aigue sur le plancher. (...) j'ai regardé, les yeux élargis, les premières vagues jaunâtres se coller au corps de la poupée, j'ai vu ses mains et ses pieds commencer à brûler comme des flambeaux, et une fumée épaisse s'élever de son corps. En quelques secondes, Zizi a disparu derrière un voile de fumée. » (Cărtărescu, 1992, 293-294)

L'acte de sacrifier la poupée est symbolique. Il marque la fin de l'enfance de Svetlana et le passage dans un autre âge. D'ailleurs, le lendemain de cet épisode, Svetlana va avoir ses premières règles. Avec la première menstruation, la fillette devient théoriquement une femme, donc l'égale de sa mère. Svetlana n'a plus besoin de sa poupée, psychiquement et physiquement elle est passée de l'autre côté. Cette étape de son initiation est accomplie et, dans cette perspective, le sacrifice rituel et symbolique de sa poupée était absolument nécessaire.

Une autre raison pour sacrifier Zizi se cache dans l'inconscient de l'héroïne. La disparition de la poupée signifie la perte de la dépendance de Svetlana envers sa mère et marque aussi un moment de rupture dans les relations affectives entre les deux. L'enfant se rebelle contre l'autorité maternelle à cause d'un manque d'affection qu'elle ne veut

ou ne peut plus dépasser. Sa mère, hospitalisée dans ce moment-là, sera toute sa vie marquée par sa maladie et s'éloignera de plus en plus de sa fille.

Après sept ans de services loyaux, Zizi, le petit double en carton de Svetlana, a fini sa mission. Zizi peut disparaître car Svetlana est entré dans une autre étape de sa vie.

La dynamique qui se développe entre Puia et sa mère n'est pas loin des relations, que nous avons déjà remarquées, entre fillettes et leurs poupées. Puia n'est qu'un objet beau, gracieux, et précieux pour sa mère : « Elle avait cousu elle-même la garde-robe de sa fille et elle habillait et dévêtait cette dernière comme si c'était une poupée (...). » (Cărtărescu, 1992, 212) Son corps est utilisé comme le corps d'une poupée qui n'a pas ni la volonté ni la possibilité de s'exprimer. Puia accepte volontiers les idées de sa mère, cette femme mystérieuse et fantasque qui ne quitte jamais son territoire, et qui, dans les peu de cas quand elle est habillée, porte un kimono (les lecteurs non avisés ne doivent pas s'imaginer que toutes les femmes des aubergistes dans la Roumanie communiste se déplaçaient toutes nues dans leurs maisons ou qu'elles habillaient des kimonos).

Entre toutes les poupées qui apparaissent dans le texte, sans doute Puia est la plus belle, la plus gracieuse et surtout elle est la seule vivante, poupée idéale dans l'imaginaire de chaque enfant. Les apparences de cette fillette renvoient à un être artificiel. Au-delà de sa beauté parfaite, Puia se meut et se déplace pareille à une poupée : « Ses gestes étaient glacés et fantasques, tous ses mouvements, toutes ses postures étaient codifiés comme dans un ballet classique. » (Cărtărescu, 1992, 212) L'image de Puia, malade et toute nue sur le lit de sa chambre, est d'une beauté irréelle et surtout provoque la stupéfaction des autres fillettes par l'absence de sexe entre ses cuisses :

« L'enfant merveilleuse gisait sur le lit (...). (...) l'harmonie de ses lignes était d'une perfection inimaginable sur le corps d'une femme adulte. Toutefois, ce qui nous a vraiment stupéfaites c'est qu'entre ses cuisses rondes Puia était lisse comme une poupée. Pas de trace de sexe. C'est cela sans doute qui conférait à son corps une beauté supraterrrestre. Oui, Puia n'était rien d'autre qu'une grande poupée animée dont pouvait jouer le grand enfant qu'était sa mère. » (Cărtărescu, 1992, 276)

La rencontre avec ses semblables lui provoque des réactions négatives. On déteste d'habitude ce qu'on est. Poupée elle-même, Puia déteste les jouets : « (...) elle n'avait pas de jouets, elle ressentait même de la répulsion pour nos ours crasseux ou nos poupées déchirées, laissant échapper des morceaux d'étoffe. » (Cărtărescu, 1992, 212)

Toute son existence, l'aiguille de son appareil ne marquera aucune oscillation. La ligne sera toute droite. Puia sera toujours la poupée de sa mère, fillette sans sexe, seulement beauté, affectation et artificialité. Elle n'a pas de devenir, elle existe toute simplement. Dans le jeu qui nous montre les héroïnes parcourant leurs destins avec une vitesse hallucinante, Puia est la seule qui ne changera pas et qui ne connaîtra pas la fin. En tant que poupée, elle est hors des lois qui agissent sur les mortels. Cette belle fillette est pareille aux princesses des contes populaires roumaines, la détentrice du secret de la jeunesse sans vieillesse et de la vie sans mort. Soumise à la loi de l'immutabilité, elle reste éternellement belle, semblable à elle-même pour toujours :

« Puia apparut alors, froide comme une bouteille rempli de glace fondue, fascinante comme l'œil transparent de la vipère mais par-dessus tout indifférente, abstraite. Faisant tinter légèrement ses pendentifs et ses anneaux, elle a parcouru les sept intervalles d'un pas égal, inchangée et semblable à elle-même. Dépassant la ligné de soixante-dix ans, elle était restée la même fille ravissante et au sens propre du terme, le même être incomparable. Son image a franchi la barrière derrière la cour et elle est allée se perdre à l'horizon sous les nuages trompeurs. » (Cărtărescu, 1992, 251)

Ainsi avec la figure de la petite Puia les frontières entre le réel et l'irréel sont dépassées. Elle est l'image parfaite d'un simulacre, être d'interférences des mondes, constant avec soi-même, sans début ni fin. Loin de provoquer la peur ou l'effroi par son aspect, cette figure renvoie à l'être humain l'image de sa propre imperfection et de sa finitude.

Avec ces créations livresques Cărtărescu touche une des préoccupations les plus fascinantes d'aujourd'hui : l'attrait envers les simulacres artificiels dont le Japon est le premier producteur et utilisateur mondial. Nous parlons de belles et séduisantes poupées, imitations tellement réelles et réussies qu'une partie des jeunes hommes japonais les préfèrent aux jeunes filles pour leur beauté, leur fidélité et leur disponibilité – elles sont les petites amies idéales!-, caractéristiques qui traduisent le désir masculin de possession absolue, même si fantasmatique dans ces cas, sur le corps de la femme. De l'autre part, les adolescentes japonaises entretiennent une double relation avec les poupées : elles imitent ces simulacres (mimesis de la mimesis) dans la façon de s'habiller, de se maquiller, dans les accessoires, en devenant de petites et charmantes Lolita, mais aussi elles acceptent d'être photographiées et devenir ainsi des modèles

pour des poupées. Ce phénomène de proliférations des fantasmes masculins est lié au celui des *otaku*, que nous allons analyser dans un sous-chapitre suivant.

3.2 Les automates

En Japon l'histoire des automates remonte à la fin de l'ère Edo (1603-1868) avec l'apparition des premières poupées mécaniques *karakuri-ningyo*, utilisées par les marionnettistes, parmi lesquelles la création de Tanaka Hisashige, le *yumi-hiki doji* (« jeune archer »), est une des plus appréciée. Aujourd'hui le Japon est connu comme le leader mondial de la robotique et ses performances sont éblouissantes⁷⁴.

La relation entre homme et machine en Japon est différente de celle occidentale pour des raisons culturelles, religieuses, économiques et démographiques⁷⁵. Si dans le monde occidental les créations artificielles déclenchent le sentiment de l'inquiétante étrangeté, pour les Japonais elles sont des amies, des présences bénéfiques avec lesquelles on doit vivre en harmonie. Toute la culture contemporaine nipponne est imprégnée de l'intérêt pour les êtres artificiels : les animés, les mangas (qui ne connaît pas le sympa Astro Boy, création du *mangaka* Osamu Tezuka, aujourd'hui ressuscité et à nouveau à l'affiche), le cinéma et bien sûr la littérature.

Dans l'univers fascinant proposé par Murakami, l'image de l'automate apparaît sous la forme du « garçon d'étage siffleur », personnage épisodique qui appartient à l'autre monde, qui parcourt les corridors de l'hôtel souterrain, et qui, d'après les dits de l'« homme sans visage », n'existe même pas : « Il n'y a pas de garçon d'étage ici, siffleur ou pas. Si vous en avez rencontré un, il s'agissait d'une *chose* qui prétendait être garçon d'étage. » (Murakami, 2001, 705) Encore une fois, nous avons à faire avec une présence/absence. Mais son inconsistance est parfaitement explicable par la texture du

74. À l'Exposition universelle d'Aichi, en 2005, le Japon a présenté ses robots de la troisième génération, c'est-à-dire des « robots capables d'autonomie et d'interaction avec l'homme, intégrant les recherches faites dans les secteurs de l'électronique, du matériau, de l'informatique, de l'information et de la communication, de la téléphonie, des nanotechnologies, de l'industrie mécanique et de l'intelligence artificielle. » (Raphaëlle Marcadal, « Nos amis les robots » en *La revue. Pour l'intelligence du monde*, Paris, 2007, 8, mai-juin, p. 12)

75. « Le bouddhisme et le shintoïsme font peu de différence entre le monde de l'animé et celui de l'inanimé. (...) Toutes ces traditions entretiennent une croyance selon laquelle les robots ne sont pas une matière terne et sans vie, mais plutôt des entités ou des personnalités propres, amis et partenaires des êtres humains. » (Tim Hornyak, « Les machines vont pallier la future pénurie de main-d'œuvre », en *ibid.*, p. 14)

monde qu'il habite. Il est un autre personnage virtuel.

Tout même, pour Toru, cette entité, est le guide idéale, le fil d'Ariane dans le labyrinthe qui cache le mystère de la disparition de Kumiko. Sa seule fonction dans le récit est celle de guide; grâce à lui, Toru arrivera à accomplir sa tâche dans l'autre monde.

Mais regardons de plus près cette apparition. Dans quelques lignes, nous avons représenté l'image-robot de l'androïde, tel qu'imaginé et décrit dans la littérature du XIXe siècle. Ce personnage qui siffle à la perfection l'ouverture de la *Pie voleuse*, avance sans prêter aucune attention aux choses qui l'entourent, avec la même cadence de « poupée mécanique » :

« Il avait une démarche particulière, comme s'il participait aux championnats internationaux de course des garçons de café. Tête levée, menton tendu en avant, dos bien droit, balançant les bras au rythme de la mélodie qu'il sifflait, il descendait le corridor à grand pas. » (Murakami, 2001, 698)

Contaminés par l'esprit ludique et ironique de l'écrivain, la démarche du sympathique personnage nous rappelle le coquin lapin de Carroll (que Murakami nous pardonne notre audace !), mais, pour revenir au registre sérieux, et toujours dans une lecture textuelle, il faut mentionner que l'automate accomplit auprès de Toru Okada le même rôle que Virgile auprès de Dante dans le Purgatoire.

Une fois dans le monde des ténèbres, Toru Okada, le personnage caméléon, se laisse contaminer par l'artificialité qui l'entoure. À un moment donné il perçoit un état de dégradation au niveau psychique et physique:

« Si j'essayais de penser sérieusement à quelque chose, je sentais une douleur sourde dans ma tête (...). Si je tentais de me rappeler quelque chose, chaque muscle et chaque nerf de mon corps me semblaient grincer. J'étais devenu comme l'homme en fer-blanc rouillé et mal huilé, dans *Le magicien d'Oz*. » (Murakami, 2001, 342)

Par sa métamorphose dans un être inanimé Toru trouve un autre double psychologique dans la figure du garçon siffleur. Encore une fois le personnage principal se soumet au double processus et le résultat lui réussit à merveille.

Dans le monde des automates et de la vie artificielle les deux écrivains se rencontrent encore une fois. Ils proposent une image englobante et inquiétante au

maximum de l'existence humaine car dans leur vision le monde est régi par une force qui ne laisse jamais la moindre possibilité aux ses sujets de s'exprimer librement. Ces sujets sont devenus tous des automates, des êtres artificiels, des simulacres sans même s'en rendre compte.

Dans le roman de Murakami il y a le monde de l'oiseau à ressort. En expliquant dans une mise en abîme l'écriture de son roman, la voix auctoriale transforme tous les personnages en poupées mécaniques, qui se dirigent selon le caprice de leur Créateur vers une direction ou l'autre. L'élément-clé qui fait bouger les destins des personnages est le mystérieux oiseau à ressort, élément symbolique d'une fatalité inéluctable et signe fétiche d'un monde artificiel (l'élément mécanique fait référence directement à l'inanimé et au non-humain et est un symbole pour la relation espace/temps qui peut se comprimer ou, au contraire, se dilater comme un ressort):

« Son cri, audible seulement à certaines personnes, guidait ceux qui l'entendaient vers d'inéluctables catastrophes. Dans le monde de l'oiseau à ressort, le libre arbitre n'avait aucun sens, ainsi que l'avait toujours pressenti le vétérinaire. Telles des poupées mécaniques que l'on posaient sur un table et dont on remontaient le ressort, les êtres avançaient dans des directions qu'ils n'avaient pas choisies, accomplissaient des actes qu'ils n'avaient jamais souhaités. Presque tous qui se trouvaient à portée du cri de l'oiseau à ressort subissaient de terribles pertes, ou mouraient, comme des poupées avançant jusqu'au rebord d'une table et tombant dans le vide. » (Murakami, 2001, 640)

L'espace allégorique de Rem est le correspondant dans le livre de Cărtărescu de l'espace où l'oiseau à ressort fait sentir sa présence. Avec l'étrange et fascinant jeu de la Reine Cărtărescu met en discussion le libre arbitre humain. À l'âge adulte, Svetlana comprend que tout ce qu'elle et les autres fillettes avaient décidé pendant les sept jours était en fait l'œuvre de quelqu'un de plus puissant, le marionnettiste omniscient, que ce soit le Dieu, que ce soit l'Auteur, ou les deux ensemble :

« D'où pouvions-nous savoir que ce jeu, en fait, ne relevait pas de nous, de même que les échecs ne sont pas le jeu des pions, des chevaux et des reines ? Non, à cette époque, nous ne pouvions voir les joueurs d'échecs penchés avec gravité au-dessus de notre monde. » (Cărtărescu, 1992, 236)

Dans cette acception Rem est l'espace où le pouvoir est projeté directement sur les sujets ; ceux qui vivent en Rem se laissent agir en tant que marionnettes, simples pièces sur une table de jeu, qui vivent l'illusion de leur volonté et de leur liberté.

3.3 L'homme-ordinateur

Considéré comme créature « pensante » pour la science-fiction, l'ordinateur est construit comme une réplique artificielle du cerveau humain. Avec Cannelle Murakami nous propose une intéressante et toujours inquiétante figure hybride d'humain et de machine. L'enfant autiste, d'une grande beauté et d'une perfection formelle⁷⁶, dans ce sens réplique masculine pour le personnage féminin Puia imaginé par Cartarescu, vit plutôt dans le monde virtuel de son ordinateur que dans le monde réel, où il se limite à des relations avec sa mère, et, comme Toru, qu'il arrive à affectionner, a un comportement très « domestique ».

Avec la figure de Cannelle Murakami met en discussion une autre problématique actuelle dans la société japonaise : la génération des *otaku*⁷⁷, les « enfants du virtuel » (Barral), phénomène social paru dans les années '80. Dans le Japon, le pays avec la plus haute technologie, fondé sur trois piliers - éducation, information, consommation-, les *otaku*⁷⁸ sont « les catalyseurs des excès de la société nipponne ».

Dans la préface du livre de Barral, Beineix se demande si le phénomène *otaku* peut être envisagé comme un « signe avant coureur d'une mutation » de la société, comme une « émergence des premiers cas humains d'adaptation aux nouvelles technologies du virtuel », ou bien comme une façon de sanctionner une société postmoderne surmédiatisé qui n'offre plus des valeurs à une jeune génération déboussolé⁷⁹.

76. L'adolescent est transformé en une image de la "perfection". On pourrait même parler de pureté, selon l'idée énoncée par Henri-Pierre Jeudy : « Corps parfait et corps pur... Ces deux représentations d'un corps idéalisé ne semblent pas s'opposer, bien au contraire. Les expériences de synesthésie réalisées avec les images numériques ne partent-elles pas de l'idée préalable d'un "corps parfait" mais dont la perfection peut être rendue absolument intelligible ? Tout ce travail expérimental effectué en interface entre le corps et l'ordinateur paraît bien avoir pour finalité implicite de montrer que le "corps pur" dans un "monde virtuel" est le miroir du "corps parfait" dans le monde organique. » (Henri-Pierre Jeudy, Le corps comme objet d'art, Paris, Armand Colin, 1998, p. 158-159)

77. En japonais, le mot *otaku* désigne les jeunes qui répugnent à approfondir les relations personnelles et préfèrent rester enfermés dans leur chambre, où ils se créent un univers virtuel.

78. « Les *otaku* sont un pur produit de la société postindustrielle, dans la mesure où leur démarche, apparemment antisociale, résume les excès de cette société à laquelle ils appartiennent toujours. » (Etienne Barral, Otaku. les enfants du virtuel, Paris, Editions Denoël, 1999, p. 27)

79. Dans la théorie soutenue par le psychologue Kishida Shû (« Tout homme naît avec un instinct brisé. »), conformément à laquelle tous les désirs humains sont l'expression d'un seul désir impossible – le retour à la stabilité du Moi-, il y a peut-être une explication du comportement des *otaku* qui essaient de résister devant la dépression provoquée par la société postmoderne. (*Ibid.*, p. 26)

Dans ces conditions, les adolescents et les jeunes se retirent du monde réel, se ferment dans le cocon de leurs chambres où des piles des jeux vidéo, des bandes dessinées, des objets de haute technologie s'entament, et ainsi ils se réfugient dans un monde virtuel, où ils peuvent être des héros et faire n'importe quoi le dicte leur imagination. En termes deleuziens, le *otaku* est le représentant d'une société nomade : il se déterritorialise du monde réel sur le monde de l'imaginaire, du virtuel, en créant d'autres espaces, fuir toujours le centre, inventant d'autres paradigmes existentielles.

Cannelle, l'enfant autiste, adolescent maintenant, communique toujours à travers son ordinateur ; enfermé dans son propre monde, où l'histoire individuelle et collective se mêlent, il compose un autre univers - une réplique, une copie modifiée-, alternative virtuelle pour un monde réel aliénante. Il se crée un univers virtuel qu'il tisse comme un cocon protecteur autour de lui à cause de son incapacité de s'intégrer dans la société⁸⁰.

Avec ce type de simulacre l'approche psychologique devient nécessaire. Le point de vue s'intériorise, la « créature » est apprivoisée comme sujet. La focalisation se fait sur les réactions, les gestes de Cannelle. Demi-humain, demi-machine, ce personnage est un hybride où les sentiments, propres à l'être humain, s'extériorisent à travers l'ordinateur, machine intelligente et froide. Le déplacement de perspective témoigne d'une humanisation des créatures artificielles.

Avec le personnage de Cannelle, Murakami nous propose l'image de l'homme-machine⁸¹. Dans une relation virtuelle érotique avec son ordinateur, Cannelle est le

80. Le psychiatre Okonogi Keigo décèle chez les étudiants japonais de la fin des années '70 un refus d'entrer dans la vie active. préférant de rester d'éternel étudiants plutôt que de ressembler à leur parents. Ils ont été appelés *moratorium ningen* (« la jeunesse moratoire ») et ont été critiqué à cause du manque de la conscience sociale. Mais ces jeunes sujets ont démontré une fragilité devant la vie réelle et qu'ils n'étaient pas préparés pour affronter la réalité et pour s'intégrer dans la société. (*Ibid.*, p. 36-37) Ce phénomène, corroboré avec le pouvoir médiatique et un éclatement de la société de consommation, nous aide à comprendre l'apparition au début des années '80 des premiers *otaku*.

81. Dans son livre où il analyse les discours pro et contre le clonage, l'intelligence artificielle, la possibilité de « télécharger » l'esprit dans une machine etc.. Dominique Lecourt discute aussi la théorie de Kurzweil qui dans ses livres, *L'âge des machines intelligentes* (1990) et *L'âge des machines spirituelles* (1999), annonce d'ici la fin du XXIe siècle que la symbiose entre le monde humain et celui des machines sera parfaite. (Lecourt, 2003).

Dans le même type de discours Katherine Hailes passe en revue des livres et des films sur la posthumanité (*Simulacra* de Philip K. Dick, *Blood Music* de Greg Bear, *Terminal Games* de Cole Perriman etc.) qui mettent en scène le même discours : la séparation entre corps et esprit, le transport intact de la pensée, la symbiose homme-machine, la recomposition de nos corps sauf l'apport inutile de la chair. (Katherine Hailes, *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999)

maître d'un univers tridimensionnel et du labyrinthe informatique. Tout comme pour les fillettes de Rem les poupées représentaient des objets de projection et de refoulement, pour Cannelle l'ordinateur est une prolongation de son intelligence et le lieu où il projette son Moi le plus profond. La relation homme/machine va vers une confusion totale entre les deux :

« Dès qu'il posait les doigts sur ce clavier, Cannelle devenait le seul maître d'un labyrinthe souterrain en trois dimensions ; il en connaissait par cœur chaque passage et pouvait aller de l'un à l'autre en appuyant sur une touche. (...) Il avait une relation quasi fusionnelle avec sa machine et semblait se mouvoir avec elle dans une union érotique. (...) En conversant ainsi en silence avec sa machine, il semblait contempler sur son écran des paysages d'un autre monde, plus important que le monde ordinaire, et qu'il connaissait intimement. Je ne pouvais m'empêcher de me dire que pour lui, la réalité se situait davantage dans ce labyrinthe souterrain que dans ce qu'il entourait. Et peut être que, dans ce monde-là, il avait une voix claire, qui lui permettait de parler avec éloquence, de rire et de sangloter. » (Murakami, 2001, 571-572)

Cannelle, faute de s'exprimer à haute voix, utilise l'ordinateur comme intermédiaire entre lui et le monde ; l'écran de l'ordinateur transforme le monde réel dans un monde virtuel ; ce mur qu'il construit autour de son être joue un rôle protecteur ; ainsi, la violence qui fait agir le monde ne peut pas le frapper directement.

L'ordinateur laisse l'impression d'être vivant ; une nuit, il appelle Toru par un signal nouveau et l'oblige à lire un nouveau programme, intitulé « Chroniques de l'oiseau à ressort », qui inclut 16 documents. Toru commence à s'interroger sur le rôle de ces « chroniques », sur les raisons d'écrire de Cannelle. La première réponse est que Cannelle cherche à travers de l'acte de l'écriture « le sens de son existence » (Murakami, 2001, 639) Mais pour y arriver, le plongeon dans le passé est un acte obligatoire :

« Il fallait remplir les blancs qui existaient dans un passé hors de son atteinte. En écrivant lui-même ce qui s'était passé alors, il tentait de rétablir les chaînons manquants. Il avait tiré des histoires que sa mère lui avait répétées enfant des récits dérivés qui lui permettaient de recréer la figure énigmatique de son grand-père dans un nouveau décor. Quant au style, il avait repris fondamentalement celui de sa mère, et le principe en était le suivant : *la vérité n'est pas forcément dans la réalité, et la réalité n'est peut-être la seule vérité.* (...) Peut-être aussi qu'il ne s'agissait pas d'une histoire fixée sous une forme définitive mais d'un récit à la forme changeante, qui s'enrichissait au fur et à mesure de divers éléments, comme dans la transmission orale. » (Murakami, 2001, 640)

On assiste à une mise en abyme, car la forme des récits de Cannelle renvoie directement à la forme du roman qu'on est en train de lire : des histoires qui s'entrecroisent, plusieurs narrateurs etc.

La présence de Cannelle est toujours ressentie par Toru derrière l'écran de l'ordinateur :

« Les coudes sur la table, je contemplai l'écran de l'ordinateur. *Cannelle était peut-être là-dedans*. À l'intérieur de cette machine, ses mots silencieux, métamorphosés en histoires, vivaient et respiraient. Ses mots pensaient, cherchaient, grandissaient, répandaient de la chaleur. Mais l'écran (...) restait aussi profond et impassible que la lune, dissimulant l'existence de Cannelle au fond d'une forêt labyrinthique. » (Murakami, 2001, 642)

Avec ce type d'hybridation, on met en discussion non seulement les questions d'identité et d'altérité de cet être, mais aussi la nouvelle texture de sa corporalité. Dans les mots de Haraway, le corps d'un homme-ordinateur en plus d'un mixage entre organique et technologique, implique aussi la textualité⁸². Le corps devient texte, la chair et le sang deviennent des mots et des histoires.

Est-ce qu'il serait possible d'interpréter Cannelle comme un double littéraire de l'auteur ? C'est Cannelle qui écrit sur son ordinateur l'histoire que nous lisons ? Tous les personnages sont-ils des marionnettes actionnées par un maître absolu, soit l'Auteur ?

De la perspective du discours de la vie artificielle, les deux écrivains proposent une image similaire pour les mondes décrits dans leurs romans. Ces mondes n'appartiennent ni à l'utopie, ni à la science-fiction. Ils sont au-delà du réel. Est-ce qu'il serait possible de les interpréter comme des territoires où la différence entre réel et imaginaire est totalement résorbée, où le hyperréel⁸³, dans les termes de Baudrillard, est une « anticipation du réel » ? Est-ce que les humains partageront leur espace « réel » avec des nouveaux sujets –poupées vivantes, androïdes ou cyborgs- ? En affirmant avec Baudrillard qu'« il n'y a plus de fiction » nous pouvons accepter ce nouveau type de monde.

82. « Bodies have become cyborgs – cybernetic organisms- compounds of hybrid techno-organic embodiment and textuality. The cyborg is text, machine, body, and metaphor – all theorized and engaged in practice in terms of communications. » (Donna Haraway en Price et Shildrick, *Feminist Theory.... op. cit.*, p. 212)

83. Au début des années '90, donc dans le même temps que Cartarescu écrivait son roman. Baudrillard proposait cette perspective inquiétante pour le futur de l'humanité, perspective déjà annoncée dans les romans de science-fiction. L'effacement des frontières entre réel et imaginaire est dépassé, l'hyperréel en étant déjà là. « L'imaginaire était l'alibi du réel, dans un monde dominé par le principe de réalité. Aujourd'hui, c'est le réel qui est devenu l'alibi du modèle, dans un univers régi par le principe de simulation. » (Jean Baudrillard. *Simulacres et simulations*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 181)

Avec ces figures de simulacres artificiels Cărtărescu et Murakami soulèvent des questions sur la notion d'humanité, sur la question de l'identité, de l'altérité. Dans la lumière de ces écrits qui reflètent les changements incroyables du monde contemporain postmoderne nous nous demandons si la formule « être vivant doué d'intelligence » (Amartin-Serin, 1996, 318) ne remplacera pas la notion d' « être humain ». Sous les influences du discours artificiel le malaise ressenti par le sujet postmoderne vient du fait qu'il est pris entre deux tendances, « entre la représentation organique de la machine et la vision mécaniste de la société ». Aujourd'hui le cyborg, demain le « cybionte », résultants les deux de l'hybridation entre homme et machine, sont les propositions les plus inquiétantes et les plus audacieuses que la science propose au début du XXI^e siècle.

III. Les métamorphoses

Entre fascination et effroi⁸⁴, l'homme s'est toujours laissé emporter par le « désir de métamorphose » (Perrot, 1979, 5). Perçue d'abord dans tous les phénomènes naturels, puis comme une des figures essentielles des récits mythiques, la métamorphose est devenue un des grands thèmes littéraires. Aujourd'hui on parle même des métamorphoses de la métamorphose, autant ce processus a évolué et s'est emparé de toute création humaine et, il faut le reconnaître, de l'être humain aussi⁸⁵.

84. « Désarmé et tenté, séduit et angoissé, l'homme se livre tout entier à la magie de la métamorphose. » (Maryvonne Perrot, L'homme et la métamorphose, Paris, Société Les Belles Lettres, 1979, p. 5)

85. Dans son article, Jean Brun constate que le royaume de la métamorphose s'est installé dans le monde postmoderne, où on parle des mutants et des mutations, et où des métamorphoses de toute sorte agissent avec la même fréquence dans la vie quotidienne et dans le monde des sciences : « Depuis peu (...) on répète avec l'existentialisme sartrien que l'homme n'a pas d'essence et l'on proclame avec les anti-humanismes contemporains que l'homme n'a même pas d'existence. Dès lors, puisqu'il n'y a plus de sujet, plus de substance, plus d'*hypokeimenon*, on ne voit pas ce qui pourrait offrir une résistance à la métamorphose. C'est pourquoi l'on a fait d'elle le moteur même du cosmos. La Métamorphose est devenue aujourd'hui la reine du Monde en la personne de ces « ruptures épistémologiques » tant vantés. » (Jean Brun, *Les métamorphoses de la métamorphose* en La métamorphose, *Corps écrits*, Paris, PUF, 26, juin : 19-26, 1988, p. 24-25)

Ce processus objectivement absurde qui est la métamorphose se situe dans la région des frontières qui séparent le corps humain de l'animal, des représentations spatiales, ou, plus récemment, des objets issus de la science. État de passage d'une forme à l'autre, moment toujours situé sous le signe de l'ambiguïté, la métamorphose implique une rupture et un lien de continuité à la fois⁸⁶. « Changement, mais également permanence » (Brunel, 2004, 156), c'est sur ce « paradoxe essentiel » que se fonde le processus de métamorphose.

Dans les récits fantastiques, tels que les œuvres que nous analysons, l'accent est mis surtout sur la transformation elle-même, sur le moment où l'être bascule d'un état à l'autre. Si dans la littérature fantastique le moment le plus important est celui de l'hésitation (Todorov), quand il s'agit d'une métamorphose, le moment-clé est celui de la rupture. Mais chaque fois quand il s'agit de ce processus, c'est important de remarquer sa double finalité qui réunit « le triomphe de l'Autre » avec « la persistance du Même » (Perrot, 1979, 6). Ainsi, la métamorphose est transformation, mais l'essence de l'être métamorphosé reste la même ; ce noyau est le signe de sa reconnaissabilité, l'empreinte ineffaçable de l'individu. « L'homme peut se changer, se transformer, mais il ne peut se métamorphoser en un autre être que lui-même, il reste rivé à soi (...). » (Brun, 1988, 23) Comme conséquence, dans le jeu oscillant entre l'être de départ (Même) et l'être d'arrivée (Autre), la grande question qui s'impose est liée à l'altérité. Qui est cet Autre issu de l'écume du Même ? Avec la métamorphose on est sur le terrain où le double habite lui aussi : le terrain où le familier devient inquiétant. L'identité du sujet est à nouveau mise en question. Par ce processus de la métamorphose, l'être humain se réveille, volontairement ou non, avec une autre prothèse identitaire.

En termes psychanalytiques la métamorphose est l'incarnation, la manifestation, l'extériorisation de nos pulsions refoulées. Dans une schizo-analyse, la métamorphose est un devenir, un phénomène de double capture, de noces entre deux règnes. Mais d'après Deleuze & Guattari le devenir est le contenu propre au désir et alors le sujet qui se métamorphose devient machine désirante. Entre les deux termes hétérogènes de la

86. « Rupture, car pour voir naître une métamorphose et non un simple développement, il faut qu'un abandon spectaculaire intervienne afin de permettre l'avènement d'une forme nouvelle (...). Mais la phase de la négation ou du dépassement exige, tout comme l'*Aufhebung* hégélienne, le maintien d'une identité au sein même du changement. La métamorphose implique donc une transformation, un changement en apparence, en extériorité, et une identité de substrat qui permet de statuer sur les variations intervenues. » (Perrot, *L'homme et la métamorphose, op. cit.*, p. 5)

métamorphose (ex. l'homme-animal, l'homme-maison, l'homme-machine), il y a une double déterritorialisation mutuelle. « On n'abandonne pas ce qu'on est pour devenir autre chose (imitation, identification), mais une autre façon de vivre et de sentir hante ou s'enveloppe dans la notre et la « fait fuir ». » (Zourabichvili, 2003, 30)

Cărtărescu et Murakami montrent que ce thème vieux comme le monde est loin d'être épuisé. Chez les deux écrivains, la métamorphose s'est intériorisée, est devenue psychologique. Dans le cas des personnages qu'ils imaginent, les transformations que ceux-ci subissent sont pour la plupart implicites, réversibles et se passent toujours dans le monde imaginaire ou du rêve. Seulement dans le cas de l'architecte nous assistons à une métamorphose explicite, irréversible, qui échappe au tout contrôle et qui prend des proportions infinies et apocalyptiques. Les corps des personnages transgressent dans les deux sens, à bon gré de la volonté du sujet qui s' imagine, les frontières entre humain et non humain, entre animé et inanimé. Une autre caractéristique, c'est que ces métamorphoses sont toujours généralisées, en affectant le corps tout entier.

Dans le roman de Murakami, toutes les métamorphoses sont perçues par le personnage principal, Toru Okada, soit que celui-ci se voit lui-même transformé en oiseau ou en maison, soit qu'il voit les autres changeant de forme, dépendamment des relations qui existent entre eux (par exemple Noboru, son double et son ennemi, se transforme dans l'imagination de Toru dans un chat, le chasseur redouté de l'oiseau). Le roman de Cartarescu propose d'autres types de métamorphoses ; mais qu'il s'agit d'un narrateur devenu araignée, où qu'une femme devient île dans l'imaginaire de son amant, ou bien qu'un architecte quelconque, à cause d'une manie, devient une machine qui avalera à la fin l'univers tout entier, tous ces personnages sont des allégories.

Soit qu'il s'agit des doubles ou de dédoublements, soit qu'il s'agit des métamorphoses, tous ces processus de transformations, de transgressions entre espèces ou entre sexes, jouent un rôle profondément symbolique. Ces processus sont autant des manières de dire indirectement des choses interdites dans le cas de Cărtărescu (l'architecte est un personnage allégorique par lequel l'écrivain s'attaque au président Ceausescu), ou incommodes dans le cas de Murakami (comme nous avons déjà vu, la culpabilité pour les crimes de guerre doit être assumée et assimilée en tant qu'expérience qu'il ne faut pas répéter par les générations suivantes, qui doivent aussi devenir conscientes de leur rôle dans les décisions politiques actuelles). D'où la fonction subversive de la métamorphose.

1. Les métamorphoses animales

L'acte de se métamorphoser, selon la formule de Nietzsche, c'est « devenir ce que l'on est », pour le meilleur ou pour le pire. Jamais la métamorphose n'est due au hasard. On se métamorphose dans des représentations avec lesquelles on a des affinités. Nous essaierons de trouver ces liens qui unissent les personnages humains avec le monde animal.

Dans les deux romans, deux couples symboliques s'installent et règnent sans contre candidats. Chez Murakami il s'agit du « couple » oiseau/chat, dans le cas de Cartarescu, du « couple » papillon/araignée. Valable pour les deux, c'est la même dynamique : la proie et son agresseur cohabitent dans une relation inextricable et dichotomique, basée sur l'antagonisme fascination/répulsion.

Dans les paires déjà nommés deux processus ont lieu simultanément : le dédoublement, qui se manifeste entre les deux personnages qui correspondent aux animaux qui forment les couples, et la métamorphose, qui transforme les personnages en insecte, oiseau ou, respectivement, animal.

Concernant l'actualité de la métamorphose de l'homme en animal, plusieurs interprétations. En termes psychanalytiques les représentations animales agissent en tant qu'éléments catalyseurs d'une névrose obsessionnelle. « Dans son caractère opaque, irrationnel et comme support malléable et facile écran de projection, l'animal cristallise phobies, obsessions et délires d'un personnage »⁸⁷ (Montandon, 2006, 16).

Après avoir servi de métaphore pour les qualités et les défauts humains (procédé qui atteint son apogée dans les fables), l'animal est vu aujourd'hui comme modèle de déterritorialisation absolue du désir dans le « devenir-animal ». Entre l'humain et l'animal les lignes de fuite établissent des passerelles. L'homme se métamorphose en animal, c'est-à-dire il prend l'aspect physique de l'animal, mais garde son inconscient –

87. Et Alain Montandon continue à signaler d'autres interprétations : « En s'introduisant dans la vie des êtres humains, l'animal, de par sa seule présence, fait ébranlement. (...) La rencontre n'est plus seulement la révélation d'une altérité sauvage, irrationnelle, plus ou moins inquiétante, plus ou moins aliénante. Elle est la révélation de l'existence humaine comme artefact, construction artificielle. Sans doute, l'homme moderne cherche-t-il encore dans l'animal une consolation à sa déréliction et un sens. Sans doute l'animal est-il toujours un miroir dans lequel l'être humain s'interroge, se cherche et s'égaré. » (Alain Montandon, « *Que nous dit l'animal de nous et de la société ? À propos de Boudjedra, Murakami, Carver* » en *Écrire l'animal aujourd'hui*, études réunies par Lucile Desblanche, Presses Universitaires Blaise Pascal, CRMLC :15-37, 2006, 15)

car les bêtes n'ont pas d'inconscient ! (Baudrillard, 1981, 205)-. La métamorphose s'attaque seulement aux représentations du corps, et le sujet garde son inconscient, ses rêves, ses souvenirs et les prend avec lui dans son mouvement de déterritorialisation.

1.1 Oiseau/chat

L'oiseau à ressort est la figure la plus importante exploitée dans le roman de Murakami : nous la retrouvons dans les titres du roman et des trois parties composantes⁸⁸ ; l'oiseau se prête aux plusieurs interprétations que nous essaierons d'analyser ; tour à tour, l'oiseau est personnage allégorique, a un double et est le résultat d'une métamorphose.

Ce mystérieux oiseau à ressort, baptisé comme tel par Kumiko, avec ses sons étranges et sa présence invisible, remonte chaque jour les ressorts du « petit monde paisible » où les personnages vivent au début du roman : « C'est l'oiseau qui remonte les ressorts du monde tous les matins, d'en haut de son arbre. Ki kii kiii ! (...) Mais personne ne l'a encore jamais vu. » (Murakami, 2001, 77) L'apparition de l'oiseau à ressort coïncide avec le début de l'action. On a même l'impression que c'est elle qui imprime le rythme de la narration ; double du personnage principal en tant que nom, elle paraît aussi double du celui qui décide le déroulement des événements, soit-il l'auteur omniscient et omnipotent. Ce n'est pas par hasard que les histoires contenues dans l'ordinateur de Cannelle s'appellent « *Chroniques de l'oiseau à ressort* ».

Comme figure allégorique cet oiseau à ressort peut représenter l'écoulement du temps. Lié de cette interprétation temporelle, l'oiseau peut être aussi un symbole de l'Histoire. Les sons qu'il émet sont entendus seulement par certains personnages dans

88. Les trois parties du roman sont liées à des morceaux musicaux qui ont comme figure centrale l'image d'un oiseau. Ainsi avec l'ouverture de *La pie voleuse* (le titre de la première partie aussi) de Rossini, dirigé par Claudio Abbado, débute l'action. *L'oiseau prophète*, le titre de la deuxième partie du roman, tire son titre du septième morceau pour piano de *Scènes de la forêt* de Robert Schumann. Habitant mystérieux de la forêt, cet oiseau imaginaire émet un chant mélancolique et troublant. La troisième partie, *L'oiseleur*, prend son titre d'un opéra de Mozart, *La flûte enchantée*. Muscade, écoutant l'histoire de Toru et de sa femme, pense tout de suite à l'histoire imaginée dans cet opéra : les ressemblances pour elle sont évidentes – les deux royaumes du jour et de la nuit et la confusion entre, la quête de la femme – : ce qui manque à Toru, c'est l'objet de la magie, la flûte.

89. " *The significance of the bird is (...) this movement of time, and its appearance signifies a temporary stoppage in time, a moment when characters with special mystical abilities have visions of past, present, and future, all at once.*" (Matthew Strecher, *The Wind-up Chronicle. A Reader's Guide*. New York, London, Continuum, 1999, p. 288)

des moments-clés : dans l'épisode passé dans la capitale de la Mandchourie, quand les Chinois sont assassinés, le soldat entend le son mystérieux, et, dans le présent de l'action, chaque fois quand les événements se précipitent, l'oiseau invisible fait sentir sa présence auditive. Le seul autre personnage qui peut percevoir son chant est Cannelle dans l'épisode qui marquera pour toujours son existence ultérieure (il s'agit de la nuit quand il voit le cœur humain enterré à la racine d'un arbre et rencontre son double). Trois générations sont ainsi liées par le mystérieux son : la génération des jeunes obligés de participer à la guerre, la génération des jeunes désillusionnés par la classe politique, et la génération des jeunes *otaku* ; très facile à observer la triple critique contre la guerre, la politique et la technologie, trois facteurs qui exercent sur le sujet une pression si grande que celui-ci pratiquera, à travers des générations, une réclusion graduelle, qui va du refus d'adhérer idéologiquement à une guerre injuste, en passant par le refus de travailler, jusqu'au refus de toute implication dans la vie sociale.

Dans une interprétation psychanalytique l'oiseau, tout comme en réalité lie par son vol la terre et le ciel, est le symbole de l'âme, lien entre le conscient et l'inconscient du sujet. Dans les rêves, l'oiseau peut représenter la personnalité du rêveur (comme dans le roman de Truman Capote, De sang-froid, un des préférés de Murakami), symbole qui sera exploité plusieurs fois dans le roman.

L'oiseau à ressort a son double réel dans l'oiseau qui se dresse dans le jardin de la mystérieuse maison et qui change d'aspect en fonction de l'état du personnage principal: « Il paraissait beaucoup plus sale que lors de mon dernier passage, plus vieux aussi. Avec un je-ne-sais-quoi de plus crispé dans le regard. » (Murakami, 2001, 384-385) L'état de dégradation subie par la statue-oiseau correspond à l'état physique de Toru qui, avec des yeux cernés, des joues creuses, ressemble à « un mort toute juste ressuscité » (Murakami, 2001, 384)

Les relations entre le personnage principal et le mystérieux oiseau, qu'il soit l'oiseau à ressort ou l'oiseau en pierre, sont complexes et se développent dans une série de dédoublements ou dans la métamorphose. D'abord la question du nom, comme marque identitaire, est soulevée: Toru prend comme surnom « Oiseau-à-ressort ». Ensuite, entre Toru et l'oiseau symbolique ou celui en pierre il y a un dédoublement de la personnalité. Dans son imagination Toru se métamorphose dans un oiseau. Au fond du puits, dans le noir le plus profond, une sensation trop forte de sa corporalité oblige la conscience de Toru de s'échapper. Et alors il se métamorphose dans l'oiseau à ressort qui parcourt à son gré un espace de la liberté:

« J'étais devenu l'oiseau à ressort, je volai dans le ciel d'été, me perchai sur la branche d'un arbre immense et remontai la pendule du monde. (...) Mon corps avait assimilé à mon insu la technique du vol, je flottais maintenant sans effort en toute liberté. Je contemplais le monde à la façon de l'oiseau à ressort que j'étais devenu. Quand j'étais las de planer, je me posais sur une branche, observais à travers le feuillage vert les routes et les toits. Je regardais les gens déambulant sur la surface terrestre, mener leur vie. » (Murakami, 2001, 304)

Mais, tout comme l'oiseau à ressort reste invisible pour tous, il est incapable de voir son corps en tant qu'oiseau, et ses apparences restent entourées de mystère.

Toutes les fois que Toru se transforme en oiseau il s'agit d'une transformation volontaire, le métamorphoseur est le même avec le métamorphosé. Dans l'épisode de la lutte entre Toru et la « chose » des ténèbres, quand il se trouve en danger imminent, le personnage pratique une auto-métamorphose stratégique. Le résultat est une double transgression, de l'humain à l'oiseau, et de l'animé à l'inanimé : « Je pensai à la statue d'oiseau dans le jardin Miyawaki. Pour effacer ma présence, je me métamorphosai en cette sculpture : j'étais une statue d'oiseau baignant dans la lumière aveuglante du jour, figée dans les airs juste avant l'envol, le regard levé vers le ciel. » (Murakami, 718) Grâce à cette capacité de se métamorphoser rapidement au niveau psychique, de devenir immobile comme une statue, Toru réussira à ne pas faire sentir sa présence, fait qui lui sauvera la vie.

Son ennemi Noboru Wataya est représenté sous la figure d'un chat. Cette fois-ci il ne s'agit pas d'une métamorphose explicite ; dès le début, entre le petit chat trouvé par le jeune couple juste après leur mariage, vu comme symbole de leur union, et le frère de Kumiko il y a une association : le chaton recevra le nom de Noboru à cause d'une certaine ressemblance caractérologique entre les deux remarquée par Toru. Ainsi, la présence du frère sous la forme du chat accompagnera chaque moment du mariage de Toru et Kumiko, présence muette et insinuante. D'ailleurs, il semblerait que la disparition du chat avec laquelle l'histoire commence entraîne et provoque la disparition de Kumiko et tous les autres événements.

Dans plusieurs traditions le chat est un animal qui a le don de la clairvoyance. Au Japon, le chat est considéré comme un « animal de mauvais augure, capable, dit-on, de tuer les femmes et d'en revêtir la forme. » (Chevalier, 1969, 178) Dans un de ses rêves, Toru voit Malta Kano toute nue, avec son chapeau rouge en plastique sur la tête et la queue du chat Noboru ornant son derrière.

D'inquiétants liens s'établissent ainsi entre les personnages et leurs représentations animales. Quelle étrange relation entre l'homme-oiseau –Toru- et l'homme-chat –Noboru- ! Comme dans la vie réelle, les deux se pourchassent encore sous les apparences non humaines.

1.2 Araignée/papillon

Dans son symbolisme, l'araignée implique la dichotomie ; Cartarescu y reste fidèle à cette représentation. Ses araignées, petites ou gigantesques, ressortent du territoire du Mal en tant que créatures grotesques, ou sont des créatures bénéfiques. La figure de l'araignée est omniprésente dans le roman de Cărtărescu : soit qu'il s'agit d'un narrateur araignée, soit que l'araignée devient personnage, soit que les personnages se transforment en araignées, soit que les femmes accouchent d'hideuses créatures. Dans une lecture mythique et psychanalytique cette figure peut être interprétée, comme dans le cas de Svetlana - qui dans sa représentation métamorphosée cache à l'intérieur d'elle la bête- comme un symbole de l'âme.

Un des narrateurs de Cărtărescu réécrit à rebours la célèbre phrase du début de la Métamorphose de Kafka :

« À l'issue d'une nuit agitée, une insecte horrible se réveilla dans la peau de l'auteur de ces lignes. » Cartarescu joue sur ce registre de la métamorphose (la réécriture en étant elle aussi une métamorphose), mais on comprend que son jeu est tragique car le narrateur s'identifie directement avec l'insecte : « (...) Je dois souligner que l'insecte, c'est *moi* justement. » (Cărtărescu, 1992, 80)

Et pas plus tard que dans l'histoire suivante, Rem, le narrateur est une...araignée. La métamorphose continue et veut accaparer l'espace de l'écriture. Si dans ce fragment le narrateur s'imagine en araignée, dans l'histoire suivante, il en sera bien l'une : d'un récit à l'autre, la métamorphose est accomplie. Le narrateur postmoderne, au moins dans l'acception de Cărtărescu, reprend l'image de la belle femme punie par la déesse de tisser à l'infini, lui tissant des mots, en quête de la phrase parfaite, la seule qui restera dans la bibliothèque de Borges.

Maîtresse du destin pour les populations antiques, l'araignée tisse les destins des humains, et connaît les secrets du passé et de l'avenir. Son omnipotence divinatoire est une explication pour le choix métaphorique de Cărtărescu. Il imagine l'espace de l'écriture comme une immense toile d'araignée où le Créateur – Auteur-araignée- tisse

avec précaution la toile de sa narration ; les fils convergent vers le Centre, appelé le Tout ou Rem par Cărtărescu, ou Aleph par Borges.

Peut-être que la métaphore du tissage comme expression de la fragilité et de l'éphémère, et aussi de la dépendance à l'égard du tisserand est l'interprétation la plus appropriée pour la présence inquiétante de l'araignée chez Cărtărescu. Lui, obsédé par l'acte de l'écriture, il établit avec son texte une relation maternelle, le fil de l'araignée étant le cordon ombilical qui lie l'Auteur de son œuvre.

Le double de l'araignée est le papillon. Les deux forment le couple antagonique, l'un sortant de l'esthétique de la laideur, l'autre de celle de la beauté, du sublime. Le grand et beau papillon que Gina accroche sur sa poitrine a une double signification : d'une part, nous parle de l'inconstance et de la légèreté de Gina, d'autre part peut être le symbole de son âme. Il ne faut pas oublier que pour les Grecs la *psyché* était représentée comme une petite fille ailée, semblable à un papillon (v. Chevalier, 1969, p. 582). Dans le cas d'Andrei, l'image du papillon est seulement annoncée, possible ; telle une chrysalide, Andrei attend sa métamorphose : « une chrysalide d'où peut sortir n'importe quoi : un papillon aussi bien qu'un insecte épouvantable. » (Cărtărescu, 1992, 108) Ce sera un papillon magnifique ou une créature monstrueuse ?

1.3 Autres métamorphoses animales

À la fin de ce petit sous-chapitre, nous revenons au livre de Cărtărescu, qui en Rem imagine toutes une série de transformations, qui représenteront des doubles symboliques pour les personnages visés. Cette fois-ci la métamorphose se trouve sous le signe de la magie. Les sept fillettes entraînées dans le jeu magique de sept jours, acquièrent des pouvoirs surnaturels et transgressent les lois spatiales, temporelles, corporelles. Dans l'un des sept jours du jeu, la belle Puia, la Reine verte de la journée, décide d'utiliser le stylo-bille pour fabriquer d'inoffensives bulles de savon ; mais, comme toujours, la magie commence à fonctionner et le résultat c'est que les bulles se métamorphosent dans de gros œufs, un pour chaque fillette. Les métamorphoses imaginaires suivent les lois des métamorphoses naturelles : de l'œuf, à la créature. À l'exception de l'œuf de Svetlana, les autres éclosent et des créatures diverses commencent à sortir. À Puia correspond une licorne d'une beauté invraisemblable aux yeux de femme, à Giroflée, une chenille géante, à Baleine, un crabe rouge, aux deux

jumelles, deux créatures éthériques, doué chacune avec une seule aile, un seul bras, un seul œil, à Esther, le squelette d'un cheval monté par le squelette d'un chevalier. L'œuf de Svetlana, gardé avec soin plusieurs années, éclore seulement à la fin de l'histoire; et laisse apparaître ... une chimère. Ces apparitions ce sont des doubles des fillettes dans le plan symbolique. Pour quelques moments, grâce aux pouvoirs magiques du jeu et grâce à leur âge aussi, les fillettes ont la révélation de leur possible devenir animal.

Cărtărescu nous propose ainsi pour chaque personnage féminin son correspondant sur le plan animal. Tout comme les sept fillettes représentent une diversité caractérolgique, corporelle et ethnique, les résultats des métamorphoses illustrent plusieurs catégories esthétiques : le Beau, le Sublime, la Laideur et le Grotesque. Dans cet épisode tout se passe comme si la métamorphose était déjà inscrite dans le destin de chacune de ces fillettes. Pour cette raison, nous nous trouvons moins dans la présence d'une transformation, que d'une révélation. Je me métamorphose toujours dans ce que je suis. Les diverses représentations animales - réelles ou fantastiques – correspondent au caractère, à l'aspect physique et au destin de ces fillettes, petites sorcières pour le temps sacré de sept jours qui se rencontrent avec leurs images animales sur le chemin symbolique de l'initiation, dans le passage de l'enfance à l'adolescence.

2. Les métamorphoses spatiales

Un autre type de métamorphose qui s'insinue dans une façon sensuelle se manifeste entre les corps des personnages et des représentations spatiales. Quand il s'agit de l'espace, nous retournons dans le discours sexuel. Les deux métamorphoses que nous nous proposons d'analyser, le corps- maison et le corps- île, sont liées à la sexualité féminine.

2.1 Le corps- maison

Encore une fois Murakami nous propose par son personnage principal une métamorphose intérieure. Cette fois-ci, il s'agit d'une transformation qui vise le corps humain et l'espace domestique et intime de la maison. Le corps de chair et de sang se métamorphose en un corps de pierre et de bois. Toru Okada, ce personnage polymorphe, n'arrête pas de nous étonner avec ses capacités de se transformer. En se reflétant dans

le regard de Malta, regard qui joue le rôle d'un miroir. Toru prend la conscience de lui en tant que « maison vide, sans meubles, sans rideaux, sans tapis. Un simple récipient vide. » (Murakami, 2001, 57) D'ailleurs, en termes allégoriques, tous les personnages décrits par Murakami sont des récipients vides qui attendent d'être remplis, ou bien d'être « meublés », pour utiliser le terme de l'auteur. Dans une interprétation psychanalytique, jungienne, la maison symbolise le corps humain, pendant que les accessoires, les décorations et les utilités sont des métaphores pour le monde de l'inconscient, le monde des pensées et des sentiments, le monde du rêve aussi ; la maison-corps est le contenant pour le monde invisible et intérieur du Soi.

Il est intéressant de remarquer cette préférence de Toru de se métamorphoser en une maison, espace féminin et intime, symbole du ventre accueillant, maternel, qui protège le sujet des vicissitudes extérieures⁹⁰. Toru, avec ses impuissances sexuelles, avec son refus de continuer à travailler et sa préférence pour une vie de domestique s'assume graduellement le rôle joué par la femme dans une société traditionnelle, passif donc du point de vue sexuel et professionnel.

On a appris avec Bachelard que la maison est corps et âme (Bachelard, 2005, 26) Toru, en parcourant l'espace de sa maison vide, après la disparition de sa femme, remarque que l'âme de la maison s'est enfuit aussi avec Kumiko : « La maison paraissait sans âme, plus silencieuse que d'habitude. Comme si j'étais le seul à m'y mouvoir et à troubler inutilement cette calme harmonie. » (Murakami, 2001, 207) Toru se veut un avec le corps de la maison, si sa femme en était l'âme. Toru est un être dispersé, il ne peut plus se retrouver dans l'espace une fois familier, maintenant devenu inhospitalier et étrange. En se métamorphosant dans une maison Toru refoule son désir de retrouver l'unité perdue de son couple.

Cependant une autre interprétation pourrait être proposée : la disparition de sa femme lui provoque une souffrance intérieure non refoulée ; ce manque ne peut pas être comblé par aucune autre présence féminine ; le retrait dans l'espace de leur foyer, où Kumiko représente l'âme de la maison, représente symboliquement un *regressus ad uterum* ; l'identification entre Toru et la maison devient alors le résultat d'un manque, d'une castration. Dans les relations avec les femmes - Kumiko, Creta- Toru, il ne peut pas assumer le rôle du Père, rôle interprété par Noboru, celui qui détient le phallus

90. La maison est « le premier monde », le berceau de l'être humain : « La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison. » (Gaston Bachelard. La poétique de l'espace, Paris, Quadrige, PUF, 2005, p. 26)

magique. Alors, le rôle qui reste à remplir est lié à la féminité : Toru est très attentif aux problèmes féminins, discute et écoute énormément et ne montre jamais un comportement dominateur envers les femmes. Leurs relations sont plutôt amicales et ses rapports sexuels, plus forts en rêve qu'en réalité, montrent un homme qui accepte les initiatives des femmes dans une passivité totale.

Le moment où la métamorphose de Toru en maison est explicite se passe dans une atmosphère où la sexualité, la perversion, la peur et le mystère se mêlent dans une manière inquiétante. Lorsqu'il commence à travailler pour Muscade, Toru, comme Creta, doit pratiquer une sorte de prostitution mi-physique, mi-psychique, n'étant qu'une « voie de passage » entre les clientes et Muscade, la clairvoyante. Dès la première séance, un sort de rituel a lieu : Toru doit porter des lunettes pour ne pouvoir rien regarder : de cette façon, il est soudain plongé dans les ténèbres. Le silence et le noir de la chambre sont violés par une présence féminine. Cette apparition - sentie, mais pas visualisée-, femme virtuelle comme toutes les autres de la vie de Toru, est fascinée et attirée par la tâche de Toru qui commence à réagir en se réchauffant, étant encore une fois léchée et caressée (c'est May qui l'avait fait avant). Dans ce moment il vit à nouveau la sensation de dédoublement entre corps et esprit et commence à se métamorphoser mentalement dans une maison :

« Mon sens de la réalité se faisait de plus en plus vague et lointain. J'éprouvais une sensation de dédoublement, comme si je descendais d'un véhicule pour monter dans un autre qui se déplaçait à une vitesse bien supérieure. J'étais devenu une maison vide, comme la résidence Miyawaki autrefois. La femme était entrée dans la maison vide et, pour une raison qui m'échappait, elle en palpait maintenant les murs, les piliers. » (Murakami, 2001, 467-468)

La perte du sentiment de la réalité entraîne la sensation de dédoublement pour devenir métamorphose. Devant les caresses de la femme, Toru essaie de se soustraire à la réalité en imaginant son corps comme une construction vide :

« Je m'efforçai de devenir vraiment une maison vide. Je me visualisai sous forme de pilier, de mur, de plafond, de plancher, de toit, de fenêtre, de porte, de pierre. (...) Je fermai les yeux, quittai en pensée mon corps – mes tennis sales, mes drôles de lunettes, mon érection maladroite. (...) J'étais un jardin envahi d'herbes folles, un oiseau de pierre aux ailes trop lourdes pour voler, un puits à sec. » (Murakami, 2001, 468)

Toru se représente mentalement et exactement comme la maison des pendus. Encore une fois, le personnage masculin fuit les présences féminines réelles. La fonction de cette métamorphose est d'échapper à la réalité. Car la réalité signifie la présence des femmes, et les femmes représentent la sexualité. Alors, qui a peur de Virginia Woolf (des femmes, dans notre cas) ? Le pauvre petit Toru, ce gars super sympa, schizoïde et aliéné. Est-ce qu'il souffrirait d'impotence ? Possible. Quand même, il n'arrête pas d'attirer les femmes. Et la tache qui décore son visage est très sexuelle, bien que les femmes aient toutes l'envie de la/le lécher.

2.2 Le corps- île

Une intéressante métamorphose émerge du corps de Svetlana, l'héroïne de Rem, dans la perception de son amant. Cette fois-ci encore il s'agit d'une métamorphose imaginaire, intériorisé. Tout le corps de la femme subit ce processus, mais sans qu'elle s'en rende compte ; le métamorphoseur est son amant, elle représente seulement l'objet soumis aux changements.

Pendant que la nuit avance et aussi l'histoire qu'elle raconte, Svetlana se transforme d'une femme en une île mystérieuse, et tout son corps devient une carte labyrinthique à explorer. Cette métamorphose se réalise graduellement. En même temps, la femme perd ses attraits physiques et acquiert des caractéristiques métaphysiques qui la singularisent et la font intouchable et impossible à saisir.

Essayons de suivre les étapes de cette transformation. Pour Vali, une fois l'acte sexuel fini, Svetlana ne présente plus aucun intérêt du point de vue physique ; la misogynie du regard est évidente :

« Tes seins, les muscles de tes épaules ne me disent plus rien, ce sont des objets semblables à la chaise ou à l'âpre surface du drap. Dans le même temps, ton esprit, ton caractère, ton être profond remontent à la surface comme si sur l'eau intensément bleu de l'océan, une île montait, nouvellement couverte de forêts, remplie d'animaux, d'oiseaux, de fleurs et de libellules. Cessant d'être une femme, tu deviens pour de bon. » (Cărtărescu, 1992, 188).

Paradoxalement le jeune homme se sent plus attiré par l'inconscient de la femme que par son corps ; l'île qui surgit de la mer n'est qu'une représentation métaphorique de l'inconscient qui surgit parfois, dans certaines conditions, à la surface de l'être humain. Heureusement donc que Svetlana acquiert d'autres « qualités ». Si l'on en croit son amant, la force de cette femme réside dans son don de raconter ; en plongeant dans son

passé, elle fait ressurgir à la surface sa partie la plus intime et la plus profonde, ses rêves et ses souvenirs. Avec un talent, une douceur et une force de persuasion incroyables, Svetlana, Schéhérazade postmoderne aux cheveux courts et aux yeux noirs, se perd dans sa propre mémoire et entraîne dans son voyage voltigeant, l'écouteur (Vali), et le lecteur (nous).

Dans la vision de son ainant, durant le temps quand elle raconte, Svetlana perd ses attributs physiques humains et devient un espace à découvrir ; imaginée en tant qu'île, elle devient une réplique spatio-géographique de la plus belle femme, Sulamita de la *Cantique des cantiques* ; dans l'imaginaire de l'homme, son corps est orné à l'aide de plus belles métaphores :

« L'île d'émeraude s'élève à présent à des milliers de mètres au-dessus des eaux où se reflètent les falaises. Seul un sentier conduit au sommet où s'étend une prairie couverte de pissenlits jaunes, de pâquerettes et de gueules-de-loup sauvages. Des papillons et des libellules, avec leurs immenses yeux limpides, virevoltent au-dessus des fleurs. Au loin, on aperçoit un bocage de jeunes arbres en fleurs. » (Cărtărescu, 1992, 196)

L'homme vit une sensation double : d'une part, il est fasciné et attiré par cette femme, à la fois banale et mystérieuse, d'autre part il comprend l'impossibilité de leur relation, comme s'ils font partie des mondes totalement différents. Il s'y agit peut-être de l'incapacité masculine de comprendre l'âme féminine envers laquelle inévitablement tous les hommes essaient une irrésistible attirance et une énorme peur. En tant qu'île miraculeuse, le corps de Svetlana cache des lieux profonds, dangereux, arides et insondables :

« Tu n'as plus rien d'une femme. Tu t'es transformée en une carte. La carte d'une île d'émeraude surgit du fond de l'océan. Je suis du doigt la montée abrupte de la falaise, le contour du sentier fendant le pré fleuri et j'en arrive à la forêt bourgeonnante. Au sol à travers le bocage, où qu'on porte le regard, on ne voit que des fleurs d'oranger fanées. Chaque branche du bosquet porte des centaines de ronces empoisonnées. Entre les piquants, des fruits de forêts, des graines rouges et violets à la peau très fine se blottissent sur les branches, picorés par de menus oiseaux verts pistache. J'ai bien de la chance de n'être qu'un souffle : dans ces lieux, la chair ne pénètre pas. C'est ici que l'esprit naît si toutefois il naît quelque part encore, gonflé d'une rosée noire, la rosée de la nostalgie. Sortant de ce fouillis parfumé, on voit des pierres tranchantes, un chemin stérile qui conduit vers un rocher. En son sein, une caverne. » (Cărtărescu, 1992, 219-220)

Ainsi le parcours sur la carte corporelle se dirige normalement et implacablement vers la « caverne », l'espace sacré.

Vers la matinée, quand l'histoire de Svetlana est bien avancée, Vali se détache de plus en plus d'elle ; la femme est pareille à un monstre, toute trace de sa beauté s'est enfuie, il ne reste que la terreur qu'elle institue chez l'homme ; la femme n'est qu'une inconnue, seule dans son silence, dans se refus de dévoiler sa partie la plus intime, dans sa violence et dans sa peur aussi :

« Je me dirige vers l'ouverture de la caverne située dans l'île d'émeraude. (...) Je pénètre dans le corridor de pierre qui mène vers ses profondeurs. (...) au centre, enveloppé dans la nuit comme dans un cocon de soie, il y a Toi, telle que personne ne te connaît, toi avec tes mâchoires pleines de chicots tordus et recourbés, toi avec tes narines dilatées projetant des gerbes de flammes, toi avec tes écailles de jade destructeur, avec tes ailes de diable, avec ta queue d'anaconda. » (Cărtărescu, 1992, 269)

L'image finale qui focalise le centre de la personnalité de Svetlana n'est qu'une représentation de l'araignée, symbole psychanalytique de la *vagina dentata*⁹¹, l'angoisse de tous les mâles.

Toute cette métamorphose graduelle n'est que la transformation du corps de Svetlana - corps déjà connu, parcouru plusieurs fois par son amant dans leurs étreintes amoureuses - dans un *locus suspectus*, un lieu *unheimlich*. Qui est cette inconnue qui s'est emparée du corps de la banale et apparemment ennuyante Svetlana ?

Toute cette représentation du corps de la femme est liée à l'action de fuir, car « fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie » (Deleuze). L'île de toutes les merveilles et des émerveillements possibles, espace paradisiaque et l'île de Circé, le corps de la femme est l'objet de refoulement de tous les désirs de l'homme : le désir sexuel, le désir de pouvoir. Le corps féminin, représentation spatiale grotesque où le beau et le sublime se mêlent avec la laideur et l'horreur, fascine et horripile le mâle dans la même mesure.

91. « *The fantasy of the vagina dentata, of the non-human status of woman as android, vampire or animal, the identification of female sexuality as voracious, insatiable, enigmatic, invisible and unknowable, cold, calculating, instrumental, castrator/decapitator of the male, dissimularess or fake, predatory, engulfing mother, preying on male weakness, are all consequences of the ways in which male orgasm has functioned as the measure and representative of all sexualities and all modes of erotic encounter.* » (Elizabeth Grosz, « *Animal sex. Libido as desire and death* », 278-299, en E. Grosz et Elspeth Probyn, *Sexy Bodies. The Strange carnalities of feminism*, London, New York, Routledge, 1995, p. 293)

3. La métamorphose technologique : l'homme-machine

La métamorphose devient aussi un moyen qui met en évidence certaines dérives de la société : totalitarisme, violence, perte d'humanité. L'épilogue du livre de Cărtărescu, intitulé L'architecte, est l'histoire d'un combat entre deux civilisations : humaine et technologique. Emil Popesco, né en 1950, architecte spécialiste dans les plans d'usine de conditionnement de l'huile, marié avec une architecte moldave spécialiste dans la projection d'usines de conditionnement du lait, sans enfants, grâce aux économies familiales s'achète une Dacia, la voiture roumaine par excellence. D'un coup, sa vie paisible change car il tombe sous le charme de sa voiture (qui d'ailleurs ne bougera jamais de sa place du parking situé devant l'immeuble où la famille d'architectes habite). Dès le moment quand il entre dans l'espace clos de la voiture, Emil Popesco se détache du monde contingent et ressent un immense bonheur, doublé du sentiment qu'il est protégé ; parfois, dans sa passion entraîne sa femme aussi, et les deux passent des moments paisibles d'intimité dans le « ventre » de la voiture :

« Dès qu'il fermait la portière, dès que le fracas du monde cessait de lui parvenir, l'architecte éprouvait le bonheur émanant de cet espace tendre et confortable où tout était fait pour le servir. Même dans le lit conjugal, il ne s'était jamais senti si bien. Il arrivait qu'Elena le rejoigne dans la voiture et qu'ils restent là ensemble, une heure entière, semblables à deux jumeaux dans le ventre de leur mère. » (Cărtărescu, 1992, 317).

Marqué par le son du klaxon qui un jour ne veut plus s'arrêter, l'architecte en devient obsédé et succombe à cette fascination. Il commence à collectionner des klaxons musicaux, mais conscient de leurs limites, installe au lieu du bord de la voiture une orgue électrique. Sa vraie vie se passe à l'intérieur de la voiture où il expérimente plusieurs heures par jour diverses combinaisons de sons : « Tout le temps qu'il avait joué, pressant au hasard sur les touches blanches et noires – une seule à la fois ou plusieurs en même temps – il s'était senti dans la peau d'un adolescent qui s'éveille à côté de sa première femme. » (Cărtărescu, 1992, 324) À cause de cette relation sensuelle avec la voiture, l'architecte délaisse tour à tour sa femme, le foyer familial, son travail. Cette période de tâtonnement, quand Emil essaie de libérer la voix de la voiture, en inventant des séries de sons, de plus en plus sophistiquées, sera connue comme la période souterraine, underground (car l'architecte deviendra hyper connu, une personnalité à laquelle de nombreuses études seront dédiées). Il commence à improviser

à son orgue et, sans aucune connaissance en matière de l'histoire ou des techniques de la musique, arrivera à reproduire toute la musique de l'humanité, depuis ses débuts – dès la gamme de dix sons inventé par Pythagore, en passant par les hymnes orphiques, les chants grégoriens, jusqu'à la musique classique et moderne, dans toutes les genres possibles. Une lente métamorphose corporelle a lieu, en accompagnant les diverses étapes de l'histoire de la musique. L'aspect physique de l'architecte commence à changer : d'un gars séduisant, il commence à se désintéresser totalement de son allure ; préoccupé seulement par les sons qu'il produit dans sa voiture, avec le passage du temps, il arrivera à s'installer pour de bon dans cette nouvelle « maison », espace maternel où un nouvel être sera conçu. Car l'ex-architecte ne gardera plus rien de son Moi antérieur. Dans son cas la métamorphose sera complète et irréversible. D'un être humain, avec un statut social et professionnel définis, il se transforme d'abord dans un homme-machine : la fusion entre ces deux corps est totale. Sa métamorphose, qui commence avec la poussée incroyable de ses doigts qui arrivent à atteindre 30 cm de longueur, continue avec la transformation de tout son corps :

« Son corps nu, blanc et difforme (...), son corps qui devait peser dans les quatre cents kilogrammes en était arrivé à remplir littéralement –de même qu'un escargot remplit sa coquille – toute la partie arrière de la voiture, allant même jusqu'à déborder par les fenêtres. La tête semblait soudée au thorax, les traits du visage s'étaient changés en lignes fines à peine esquissées sur la face charnue et les yeux s'étaient fondus en un seul oeil panoramique capable d'embrasser d'un coup l'entière machinerie du pupitre de commande du synthétiseur. Les coudes et les avant-bras s'étaient résorbés dans les cotes, si bien que les deux bouquets de doigts jaillissaient directement du thorax, chacun comportant des dizaines de filaments épais comme des badines mais complètement articulés et capables d'atteindre l'intégralité des touches nacrées. » (Cărtărescu, 1992, 336)

Quand un des personnages coupe ses doigts avec un hache deux phénomènes se produisent : au niveau physique il y a une régénération rapide des parties enlevées ; au niveau mental, la musique produite s'insinue dans les corps des écouteurs, en les privant de la volonté et du pouvoir d'agir librement ; les sons émis annihilent les individus dans leur unicité et les transforment dans des outils soumis à la volonté de l'architecte archi-puissant, dans une masse amorphe des êtres qui agissent à la guise d'un unique dirigeant.

La métamorphose de l'architecte entraîne une métamorphose de toute une société. Si au début quelques voisins d'immeubles de l'architecte sont affectés, avec le passage du temps, dans une gradation ascendante, le quartier est visé, puis le Bucarest, puis la Roumanie, puis toute la population de la Terre. Leurs sentiments et leur attitude

changent aussi : si au début ils vivent le mépris pour un être considéré fou, puis l'indifférence, à un moment donné ils acceptent la folie comme si c'était un état normal, en arrivant même à le regarder avec une admiration sans bornes, motif d'une vraie fierté nationale. En même temps le pouvoir de la musique devient si fort que l'architecte arrive à contrôler et à dominer les autres, jusqu'à les faire disparaître quand ils veulent le détruire.

La critique contre l'État totalitaire et contre son « chef chéri », comment était appelé Ceausescu dans le média, s'insinue dans le texte par des allusions ⁹², pour se concentrer vers la fin dans un passage allégorique où la mégalomanie du président est parfaitement surprise :

« Au cours de ces décennies, la mentalité de l'humanité entière s'était modifiée sous l'intense influence de l'architecte – une influence qui avait réellement travaillé en profondeur. Les conflits avaient été abolis. Les êtres humains étaient désormais habités par une aspiration unique : écouter jour et nuit le récital ininterrompu. On ne travaillait que pour assurer sa subsistance et pour entretenir le vaste réseau de satellites retransmettant en permanence la musique de l'architecte. Les gens s'aimaient sur la musique de l'architecte et quand on les enterrait, ils avaient droit aux mêmes sons comme musique funèbre. On écrivait des journaux entiers sur l'architecte, on ne peignait pour portraits officiels que des portraits de l'architecte et chaque poème rédigé était un hymne consacré à l'architecte. »
(Cărtărescu, 1992, 338)

Si on remplace le mot « architecte » par celui de « président », nous avons l'image réelle de la Roumanie des années '90. Dans quelques expressions et mots nous pouvons reconnaître le langage de bois utilisé par ceux qui vantaient à l'infini le « génie des Carpates » (rien de plus facile pour Cărtărescu, écrivain postmoderne qui aime la parodie et la réécriture, que de reproduire des morceaux du discours qui a intoxiqué la population de son pays).

Cărtărescu rencontre Murakami dans la critique contre l'utilisation irrationnelle d'une hyper technologie et contre le pouvoir acquiert par le média (la télé, les journaux, le radio) comme moyen d'assujettissement de l'individu. Grâce à la publicité faite par les journaux de partout (« New York Herald », « Life », « Paris-Match », « Penthouse » etc.) l'architecte devient un VIP mondial ; sa musique est écoutée partout, dans une

92. L'un des aspects critiqués - la répartition obligatoire pour les jeunes finissants d'universités, qui n'avaient aucun droit de choisir leur future place de travail - est illustré par le cas du jeune homme sorti du Conservatoire de musique qui préfère chanter avec une formation de tziganes dans la banlieue de Bucarest que de quitter la capitale pour faire le professeur dans une petite village du sud du pays.
(Cărtărescu, *Le rêve*, *op. cit.*, p. 326)

manière accaparante : « À présent, les trois quarts des produits diffusés par la télévision câblée et par le commerce des vidéocassettes provenaient d'enregistrements des concerts d'Emil Popesco. » (Cărtărescu, 1992, 335) Une firme japonaise offre à Émil Popesco un immense synthétiseur Mishiba, afin que celui-ci continue ses performances sur le meilleur instrument du monde (pour le dépannage, deux petits Japonais, qui parlent sans problèmes le roumain, sont toujours à la disposition de l'architecte). En détruisant les immeubles d'alentours, une construction en Plexiglas transparent, pareil à un vaisseau spatial, sera construite pour abriter la voiture Dacia, l'orgue géante et le génie musicien. Et tout comme plusieurs scientifiques expriment leur crainte à propos du pouvoir toujours plus grand des machines inventées, pouvoir qui pourrait facilement échapper au contrôle humain, Cărtărescu imagine cet anéantissement du monde humain. Dès maintenant, on assiste à la métamorphose de la métamorphose ; le cadre politique d'une possible interprétation est dépassé et Cărtărescu s'attaque aux choses plus graves encore. Quand les habitants de la Terre deviennent conscients du pouvoir immense de l'architecte, ils veulent le détruire avec des bombes thermonucléaires. Mais c'est trop tard, car son pouvoir est déjà immense :

« Quand le doigt de l'exécutant s'approcha du bouton de déclenchement des milliers d'armes nucléaires, la musique gicla des récepteurs en flammes, en enchaînements de tonalités et de fréquences insupportables. La majorité des êtres humains fut carbonisée tandis que les survivants devenaient simplement des accessoires de l'architecte. » (Cărtărescu, 1992, 339)

Ces survivants, totalement assujettis au pouvoir émané par la musique de l'architecte, sont ceux qui construiront, « agissant de façon synchronisée comme s'ils étaient des termites », un synthétiseur qui couvrira un quart de la planète. À la fin de cette construction gigantesque, les gens seront éliminés jusqu'à l'un ; avec ses nouveaux pouvoirs, l'architecte n'aura plus besoin des êtres humains ; il commencera à conquérir l'univers. Sa métamorphose corporelle a suivi le rythme du pouvoir acquis :

« Quant au monstre, il grandissait. Dans son dos blême, la carrosserie de la Dacia était restée incrustée comme une minuscule coquille. Le corps s'étalait sur une surface immense, quant aux doigts, ramifiés à l'infini, ils s'étendaient à présent de chaque côté du corps, partant des deux bras comme deux toiles d'araignée. » (Cărtărescu, 1991, 339)

Selon une lecture symbolique, la transformation de l'homme en voiture, immense robot qui arrive à conduire la terre, puis l'engloutir et s'attaquer au système

solaire. en arrivant à la fin de maîtriser tout l'univers, c'est une allégorie à double visée : d'une part Cărtărescu critique le régime politique totalitaire de son pays, en cachant sous la forme de l'architecte la figure du président Ceausescu⁹³ ; d'autre part, il s'agit d'une critique contre une technologisation excessive de la société. Les deux maux du XXe siècle – les totalitarismes et l'utilisation des progrès techniques contre l'humanité (la bombe atomique est mentionnée)- font l'objet d'une critique souterraine (à cause de l'impossibilité d'une critique directe) de la part du jeune écrivain roumain.

Au niveau politique tout est représenté à travers l'allégorie. Comme disait Todorov, la fonction de l'élément surnaturel dans l'allégorie « vise à mieux illustrer une idée » (Todorov, 2001, 170). Dans le cas que nous analysons le surnaturel apparaît dans la métamorphose. Ainsi l'architecte Emil Popesco est une figure allégorique pour Ceausescu, le « grand architecte du pays » qui avait détruit les villages roumaines, les centres historiques de grandes villes et surtout le Bucarest, pour faire construire des immeubles et des bâtiments grotesques, parmi lesquels « La maison du peuple » du centre de la capitale roumaine est le comble de sa mégalomanie en matière de construction. La musique qui s'insinue partout et arrive à diriger les humains est une allégorie pour le discours politique et idéologique du président, pour la propagande du parti unique qui avaient essayé de transformer la population du pays dans des citoyens assujettis, simples instruments qui devaient construire le socialisme et la société parfaite, le meilleur des mondes. À l'utopie proposée par le discours politique communiste Cărtărescu oppose une dystopie allégorique. Et, malheureusement pour la Roumanie, cette représentation dystopique a été plus proche de la réalité historique. Ce n'est pas difficile à comprendre pourquoi cette dernière séquence du livre de Cărtărescu a été supprimée par la censure communiste et n'a pas pu être publiée qu'après la chute du régime.

Si dans les récits mythiques les Dieux infligent à tous les pas des châtements aux mortels (peu obéissants dans la vision des Etres supérieurs, les humains sont toujours punis, métamorphosés en n'importe quoi et donnés comme de mauvais exemples aux

93. Dans un intéressant article signé par Angelo Mitchievici, la figure de Ceausescu comme Grand Architecte du pays est analysée en rapport avec le tremblement de terre de 1977 qui a détruit une grande partie de Bucarest. v. *Biografia unei secunde : 4 martie 1977 si Mîitul Marelui Architect – Nicolae Ceausescu, eroul fondator* (« La biographie d'une seconde : 4 mars 1977 et le Mythe du Grand Architect » -Nicolae Ceausescu, l'héros fondateur) publié dans le livre *Comunismul si repressiune in Romania : istoria tematica a unui fratricid national* (« Communisme et répression en Roumanie : l'histoire thématique d'un fratricide national ») dirigé par Ruxandra Cesereanu (Polirom, Iasi, 2006)

autres : « Il ne faut pas faire comme eux », paraissent dire les résultats de ces métamorphoses), dans les récits littéraires les Dieux du papier -les écrivains- imaginent les métamorphoses pour illustrer une thèse. Dans ce sens la métamorphose chez Cărtărescu a été utilisée comme stratégie, comme façon subversive d'attaquer le régime politique du pays.

IV. Conclusions

À la fin de notre incursion dans les mondes fascinants proposés par Cărtărescu et Murakami et de notre périple par un univers peuplé par des doubles et des figures de la métamorphose, nous essayons de passer brièvement en revue notre travail et de tirer quelques conclusions.

Fragmenté, désorienté, perdu, le sujet postmoderne cherche désespérément son salut dans toutes les directions. Il retourne vers le passé. Il arrive jusqu'aux temps immémoriaux, quand le mythe faisait partie du quotidien. Il remonte sur le fil de l'histoire jusqu'aux épisodes récentes, qui ont blessé la mémoire collective. Il s'effondre dans son propre passé, en fouillant après des explications plausibles concernant son identité. Qui suis-je ? Plusieurs réponses. Insatisfaisantes. Alors le sujet se dirige vers le futur. L'artificiel est absorbé dans son corps. Les réponses bombardent sa psyché. Il continue sa quête. Il cherche le salut dans l'Amour, mais là-bas, déguisé, il trouve le masque ricanant de la Mort. Dédoublé ou métamorphosé, le sujet s'entoure des images de soi-même. Et leur danse vertigineuse, dionysiaque, lui offre d'autres réponses, toutes vraies et toutes trompeuses.

Comme nous l'avons vu, le monde postmoderne, pareil au monde baroque, est un univers kaléidoscopique aux contours tremblants et frontières incertaines. Projetée sur cette toile de fond, toute cette prolifération de doubles, de dédoublements et de

métamorphoses que nous avons analysée pourrait être interprétée, au-delà de ses sens immédiats, comme une réponse ambiguë, hésitante et inquiétante à l'éternelle question de l'identité.

Nous avons vu que le monde postmoderne efface les frontières et tous les repères - géographiques, temporelles, identitaires - deviennent mouvants. Et aussi, que la nostalgie des origines et le manque des repères fixes agissent sur le devenir des sujets. Afin de contrecarrer le poids d'un monde désenchanté, les deux écrivains ont proposé dans leurs livres un monde où le fantastique et le rêve se sont mêlés jusqu'à leur confusion totale. En quête perpétuelle de quelque chose, leurs personnages ont erré par des mondes virtuels où l'archaïque s'est imbriqué avec la technologie la plus avancée, le ludique avec l'onirique, le grotesque avec le sublime.

Cartarescu et Murakami nous ont proposé un monde où les doubles et les métamorphoses ont proliféré d'une manière inquiétante. Face à la violence du monde, leurs personnages ont déployé des stratégies subversives de plus diverses. Ils ont essayé de trouver le salut dans l'amour, de se situer dans l'histoire, de trouver des amis dans le monde artificiel. Toutefois, l'échec a accompagné toujours leurs tentatives.

Ainsi, bien que différents, les deux discours pratiqués par les écrivains roumain et japonais arrivent aux mêmes conclusions. Le discours de Cartarescu s'attaquait contre la résignation, l'uniformité, le gris des existences et de la ville dans une société totalitaire. De l'autre part, le monde de Murakami, super informatisé et branché, reflétait la société postindustrielle aliénante. À leur grand malheur, dans leurs confrontations avec ces deux types de sociétés, les sujets sont sortis toujours vaincus.

Cependant, un rayon de lumière pénètre le monde désenchanté. Peut-être que cette capacité incroyable du sujet de se dédoubler et de se métamorphoser lui assure une richesse intérieure insoupçonnée et cache son salut. Et en fin de compte, la beauté de la quête ne réside pas dans ses résultats, mais dans le parcours même.

Bibliographie :

Amartin-Serin, Annie. 1996. La création défiée. L'homme fabriqué dans la littérature. PUF, Paris

Bachelard, Gaston, 1981. La poétique de l'espace. Quadrige, PUF, Paris

Barral, Étienne. 1999. Otaku, les enfants du virtuel. Éditions Denoël, Paris

Baudrillard, Jean. 1981. Simulacres et simulations. Éditions Galilée, Paris

Brun, Jean. 1988. « Les métamorphoses de la métamorphose » en La métamorphose, Corps écrits, PUF, 26, juin : 19-26

Brunel, Pierre. 2004. Le mythe de la métamorphose. José Corti, Paris

Cărtărescu, Mircea. 1992. Le Rêve. Climats

Chevalier, Jean, dir. 1969. Dictionnaire des symboles. Robert Laffont

De Beauvoir, Simone. 1988. Le deuxième sexe. II. L'expérience vécue. Gallimard, Paris

Debray, Régis. 2005. Les communions humaines, pour en finir avec la religion. Fayard, Paris

Deleuze, Gilles. 1967. Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel. Les Éditions de Minuit

Dower, John W.. 1986. War without Mercy. Race and Power in the Pacific War. Pantheon Books, New York

Duruz, Nicolas. 1985. Narcisse en quête de soi. Éditeur Pierre Mardaga

Eliade, Mircea. Images et symboles, Gallimard, Paris, 1952

Fisher, Susan. 2000. « An Allegory of Return: Murakami Haruki's *The Wind-Up Bird Chronicle* ». *Comparative Literature Studies* 37, 2: 155-170

Freud, Sigmund. 2003. L'inquiétante étrangeté et autres essais. Gallimard, Paris, 209-265

Gauchet, Marcel. 1985. Le désenchantement du monde : une histoire politique de la religion. Gallimard, Paris

Girard, René. 1978. Des choses cachées depuis la fondation du monde. Livre de poche, Paris

Girard, René. 1972. La violence et le sacré. Grasset, Paris

Grosz, Elizabeth et Elspeth Probyn, eds.. 1995. Sexy Bodies. The Strange Carnalities of Feminism. Routledge, London, New York

Hailes, Katherine. 1999. How we Became Posthuman : Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics. University of Chicago Press, Chicago

Judy, Henri-Pierre. 1998. Le corps comme objet d'art. Armand Colin, Paris

Jourde, Pierre et Paolo Tortonese. 1996. Visages du double. Un thème littéraire. Nathan Université

Lecourt, Dominique. 2003. Humain. posthumain. La technique et la vie. PUF, Paris

Levy, Jacques. 1989. « Tendres, subtiles eighties... » en Littérature japonaise contemporaine. Essais, dir. Patrick De Vos, Editions Labor, Éditions Philippe Piquier : 189-197

Libis, Jean. 1980. Le mythe de l'Androgyne. Berg International Éditeurs

Leclercq, Stéfan, dir. 2004. Abécédaire de Michel Foucault. Les Éditions Gils Maria – Les Éditions Vrin

Marcadal, Raphaëlle. 2007. « Nos amis les robots » en La revue. Pour l'intelligence du monde, Paris, 8, mai-juin : 10-18

Michaud, Yves. 2002. Humain, inhumain, trop humain. Climats

Minh Tran Hui. 2003. Haruki Murakami: écrire c'est comme rêver éveillé. Entrevue. *Magazine littéraire* 421 : 96-102

Montandon, Alain. 2006. « *Que nous dit l'animal de nous et de la société ? À propos de Boudjedra, Murakami, Carver* » en Écrire l'animal aujourd'hui, études réunies par Lucile Desblanche, Presses Universitaires Blaise Pascal, CRMLC :15-37

Morin, Edgar. 2005. Introduction à la pensée complexe. Editions du Seuil, Paris

Murakami, Haruki. 2001. Chroniques de l'oiseau à ressort. Editions du Seuil, Paris

Perrot, Maryvonne. 1979. L'homme et la métamorphose. Société Les Belles Lettres, Paris

Piron, Florence. 1976. L'enfant et la poupée. Fernand Nathan

Price, Janet et Margrit Shildrick, eds. 1999. Feminist Theory and the body. A Reader. Routledge, New York

Rank, Otto. 2001. Don Juan et le double. Petite bibliothèque Payot, Paris

Raoult, Patrick-Ange, coll.. 2002. Le sujet post-moderne. Psychopathologie des états-limites, Editions L'Harmattan

Rosset, Clément. 2005. Le réel et son double. Essai sur l'illusion. Gallimard, Paris

Rosset, Clément. 2004. Impressions fugitives : l'ombre, le reflet, l'écho. Les Éditions de Minuit

Roulliere, Claire. 2004. La mémoire de la seconde guerre mondiale au Japon. L'Harmattan

Rubin, Jay. 2003. Haruki Murakami and the Music of Words. Vintage, London, 201-236

Seats, Michael. 2006. Murakami Haruki. The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture. Lexington Books

Strecher, Matthew. 2002. The Wind-up Bird Chronicle. A Reader's Guide. Continuum, New York, London

Troubetzkoy, Wladimir, dir. 1995. La figure du double. Didier Érudition

Troubetzkoy, Wladimir. 1996. L'ombre et la différence. Le double en Europe. PUF, Paris

Wood, Gaby. 2002. Edison's Eve. A Magical History of the Quest for Mechanical Life. Alfred A. Knopf, New York

Zourabichvili, François. 2003. Le vocabulaire de Deleuze. Ellipses