

Bombay, ville imaginaire dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie

Bardolph Jacqueline

Pour citer cet article

Bardolph Jacqueline, « Bombay, ville imaginaire dans *Midnight's Children* de Salman Rushdie », *Cycnos*, vol. 1. (Politique et poétique de la ville), 1984, mis en ligne en 2021.
<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/760>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/760>
Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/760.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

Jacqueline BARDOLPH

BOMBAY, VILLE IMAGINAIRE DANS *MIDNIGHT'S CHILDREN* DE SALMAN RUSHDIE

Salman Rushdie, écrivain Indien vivant à Londres, a écrit trois romans. Le premier, *Grimus*, fut reçu avec indifférence en 1977 (1). Le second, *Midnight's children* fut couronné par le Booker Prize en 1981 et eut un succès immédiat dans tout le monde anglophone (2). Selon le «prière d'insérer» de la dernière édition, c'est «une sorte de *Monde selon Garp* situé à Bombay», c'est le livre qui permet de redessiner la carte littéraire de l'Inde. Et pourtant, l'auteur de ce best-seller indique clairement qu'après la publication de son troisième roman, *Shame* (3), situé au Pakistan, il ne choisira plus pour cadre le continent indien (4). Un auteur indien qui refuse d'écrire sur l'Inde semble paradoxal, comme si a priori Patrick White écartait l'Australie ou Chinua Achebe l'Afrique ou Margaret Laurence le Canada avant même d'écrire.

Mais peut-être y-a-t-il souvent méprise sur ce qui fait l'intérêt essentiel de *Midnight's Children*: le cadre «exotique», c'est-à-dire différent du décor anglais ou américain, attire l'intérêt dans un premier temps mais fait écran aussi pour le lecteur désorienté et masque l'oeuvre d'art, comme c'est souvent le cas à la première lecture d'un roman africain ou polynésien. C'est pourquoi il est intéressant d'étudier ce que Rushdie fait de la ville de Bombay : le livre est riche d'intrigues, de thèmes, de réseaux de métaphores, mais ce lieu central, presque élevé au rang de personnage, permettra de voir en quoi *Midnight's Children* est plus et autre chose qu'une autobiographie ou un récit de voyage romancé. Le Bombay de Rushdie n'est pas l'objet d'un essai subjectif comme celui du poète indien Don Moraes pour Time-Life (5), ni d'un récit de voyage polémique comme chez V.S. Naipaul (6) : il a sa place parmi les espaces littéraires imaginaires de la littérature mondiale.

Salman Rushdie écrit dans une tradition romanesque indo-anglaise qui est celle de R.K. Narayan, avec la comédie de moeurs et l'évocation amusée d'une société indienne prise dans ses contradictions. Mais il faut se rappeler que cette tradition a produit aussi le livre majeur de G.V. Desani, *All About H. Hatter* (7), ouvrage difficile à classer, quête mystique dans une langue baroque et presque surréaliste. *Grimus*, premier roman de Rushdie est aussi un livre inclassable : l'éditeur hésite entre «fiction» et «fantasy». C'est un conte mystique qui se déroule dans un espace imaginaire et fait référence à d'autres textes : Borges, Flann O'Brienn, Joyce, *Le Roman de la Rose*, et surtout *The Conference of Birds*, poème mystique persan bien connu dans le monde islamique (8). Sa lecture éclaire celle de *Midnight's Children* et aide à comprendre pourquoi Rushdie refuse d'être comparé à V.S. Naipaul ou même à Garcia Marquez : il n'est pas le romancier du Tiers-Monde mais se veut le fils en écriture de Laurence Sterne. C'est dans ce sens qu'il faut examiner pourquoi il a choisi Bombay, quelle ville il décrit ou plutôt crée dans le roman.

Il est évident que la cité tient une grande place dans l'oeuvre. La première partie décrit le mythe d'origine du héros, avec le grand-père au Cachemire, le mariage des parents à New Delhi. La partie centrale (pp. 92 à 282) est consacrée à l'enfance du protagoniste, Saleem, et en même temps à l'évocation de Bombay. Cette partie, récit de croissance linéaire est proche par ses dates de l'évocation

autobiographique. Ensuite l'intrigue est brutalement déplacée au Pakistan et devient plus fantastique avec la quête du héros et sa lutte avec son double mauvais, l'affrontement avec la Veuve. Les dernières pages sont un retour nostalgique vers un Bombay sans magie, fin du voyage initiatique avec la mort du mentor, le retour à un lieu de naissance qui ne peut être une remise en ordre.

A un certain niveau il est vrai que *Midnight's Children* décrit la ville de Bombay. Parallèlement à la croissance du héros nous est narrée celle de la ville. Il y a d'abord la fondation, histoire et légende et les divers apports étrangers. Au fil des chapitres, puisque Saleem naît à l'Indépendance, nous avons de façon détaillée les péripéties politiques qui ont modifié le statut de l'État de Bombay et de la cité : on voit les violents affrontements de 1957 sur la question des langues, la part jouée par le vote communiste, les projets successifs d'extension sur la mer. La géographie sous tous ses aspects, humaine, physique, économique, est aussi présente. Les épisodes qui se succèdent semblent localisés de façon à donner un aperçu complet des différents quartiers. Les grands bourgeois d'origine diverse, hindous, parsis, pakistanais, habitent les riches demeures de Malabar Hill le Methwold Estate du roman. Nadir, l'amant communiste de la mère de Saleem est chez lui dans les quartiers pauvres du Nord. L'oncle et la tante, producteur et actrice de cinéma, ont comme il se doit un appartement moderne sur le front de mer, à Marina Drive (p. 240).

A chaque détour de l'intrigue, à chaque personnage, correspond un lieu, et de plus, tous les endroits importants qui figurent dans les guides de la ville sont mentionnés : les villages de pêcheurs, les clubs pour Européens ou pour riches Indiens, les stades, la plage, la gare centrale créée par l'architecte anglais Scott, les grottes d'Eléphanta de *A Passage to India*. On a une image des diverses communautés dans leur ordre d'arrivée, avec leur religion, leurs rites, leur rôle économique et politique. Il y a véritablement l'intention délibérée de ne rien omettre et de placer la ville toute entière, temps et espace, dans le roman. C'est une ville reconnaissable pour le lecteur qui peut suivre l'intrigue avec un plan sous les yeux et n'est pas surpris d'entendre quelqu'un dire avoir passé son enfance dans le quartier de riches villas où vit Saleem.

Et pourtant, même pour ce dernier exemple, un doute existe : où commence la fiction à propos de ces riches maisons aux noms de palais ? Dans la répartition comique d'Indiens de diverses origines dans des «palais» appelés «Versailles, Sans Souci, Buckingham» ? Les photos de gares à Bombay en forme de chalet suisse ou de château écossais donnent, il est vrai, une certaine vraisemblance à l'épisode. Ou alors dans la décision de Methwold, deuxième du nom, d'imposer aux nouveaux occupants le mobilier des colons anglais afin de les changer malgré eux ? Parabole ou réalité ? La question est posée. Dans un premier temps, on peut se demander où est le réalisme et où est la métaphore dans cette description de la ville, gardant à l'esprit l'avertissement moqueur donné par l'auteur lui-même dans *Shame* :

The country in this story is not Pakistan, or not quite. There are two countries, real and fictional, occupying the same space, or almost the same space. My story, my fictional country exist, like myself, at a slight angle to reality (9).

Si Bombay fonctionne comme une métaphore dans *Midnight's Children*, c'est d'abord comme ville de la multitude, du multiple. Methwold Estate où l'auteur a pris soin d'attribuer à chacun une religion, une origine, une occupation différente est un microcosme de la ville de Bombay mais aussi de l'Inde toute

entière, avec ses pauvres et ses magiciens, ses domestiques et ses savants atomistes, ses entrepreneurs. Methwold Estate, comme Bombay et l'Inde, est un monde où coexistent les voix et les accents les plus variés et même les plus composites, comme l'anglais indien prononcé avec l'accent italien par le professeur de Saleem.

Multiplicité qui donne une image de vitalité : à la différence du narrateur chez V.S. Naipaul que le contact d'autrui répugne, le héros-narrateur de Rushdie s'enthousiasme du foisonnement humain. La phrase se crée par extension, inventaire, accumulation pour une progression lyrique qui aboutit souvent à l'hyperbole comme dans la description de l'invasion des chats (p. 224) ou des femmes de la famille de Narlikar (p. 178). La variété des voix humaines dans les nombreux dialogues porte la marque du conte oral et de son mode de caractérisation. Le roman exprime qu'à Bombay, ville dynamique et ouverte, le nombre et la diversité sont des forces positives et que la multiplicité est celle de la vie même.

Multiplicité qui présente aussi un kaléidoscope d'une infinie variété qui enchanter le conteur. Régulièrement, chaque itinéraire suivi par le jeune Saleem est repris avec tous ses points importants, comme une litanie (pp. 114, 103, 133, 134, 138, 146, 153, 154, 214). La variété des origines des noms crée la poésie propre aux inventaires et aux catalogues qui séduit des écrivains comme G. Peirec :

They are driving north along Warden Road, past Mahalaxmi Temple on the left and Willindon Club golf-course on the right, leaving the race-track behind them, cruising along Hornby Vellard beside the sea wall ; Vallabhbhai Patel Stadium is in sight, with its giant cardboard cut-out wrestlers, Bano Devi the Invincible woman and Darah Singh, mightiest of all... there are channa-vendors and dog walkers promenading by the sea (p. 133).

Le romancier se sert de la ville comme d'un «*objet trouvé*» surréaliste, avec ses juxtapositions inattendues, les rapprochements incongrus de chaque instant et de chaque quartier.

La ville avec toutes ses langues est ainsi reprise dans le mode de récit, avec ses diverses voix narratives, ses dialogues, mais aussi dans le thème même du livre : le parlement des enfants de minuit, «M.C.C.» qui communiquent par télépathie dans la tête du jeune héros. A d'autres moments, seul dans sa tour où le temps s'arrête, «*the tower of crippled hours*», il jouit d'écouter intérieurement toutes les voix de la ville (p. 174), la vision de la ville est toute intérieure, fruit d'une subjectivité multiple où le narrateur se veut récepteur, chambre d'échos de la diversité des voix qui s'expriment en lui.

Pour la ville comme pour le héros ce caractère multiple et cosmopolite a une face positive, la vitalité, et un aspect négatif, le risque de fragmentation, ou encore de division. Bombay est aussi Babel, toujours proche du chaos où tout se perd. Par moments, Saleem est habité par des sons discordants qu'il ne contrôle plus, «*the polyglot frenzy in my head*», «*the fish-market cacophony of my voices*» (p. 168). La ville, comme le pays, comme son esprit sont lieux de désordre et par là on rejoue le thème de la fragmentation qui s'exprime dans d'autres aspects du roman comme le drap troué, ou l'amour morcelé de la mère pour le père (p. 69). Toutes ces composantes sans cohérence donnent «une vie de fragments» (p. 121). Quand une forme unique ne s'impose pas, la tentation est alors de diviser et les images de frontière reviennent souvent : la raie symbolique dans la coiffure de Methwold (p. 190) annonce la ligne de partage politique que crée l'enfant avec sa bicyclette entre deux cortège et qui aboutira à la partition de la ville. Ici, frontière et limite sont toujours des images de stérilité ou de mort,

à l'instar de la partition initiale qui sépara l'Inde du Pakistan à l'Indépendance. Et on peut voir comment, par la médiation de Bombay, l'histoire de l'Inde et l'imaginaire personnel du héros se superposent : les moments de bonheur sont ceux où les mille voix différentes des enfants ou encore toutes celles de la cité vivent en lui. La souffrance est la division en deux, la lutte avec le double violent Sinai, les deux voix incompatibles en lui. Les multiples voix du conte traditionnel s'opposent dans la narration même au doute du dialogue, angoisse de l'unité difficile avec soi-même (10).

Si la voix unique n'est pas possible pour le romancier, c'est bien sûr à cause de l'infinie multiplicité de l'héritage culturel, mais aussi à cause du paradoxe inévitable qu'implique l'écriture en anglais. Bombay, ville la plus bigarrée de l'Inde, est une métaphore toute trouvée pour une vision cosmopolite, mais Bombay, porte sur l'Ouest comme le rappelle le monument sur le port, est par sa position le point de contact entre l'Est et l'Ouest qui selon Kipling ne se rencontrent pas... Le point de vue du narrateur est toujours double dans le récit : on a l'Inde vue de Londres implicitement, et l'Occident vue de l'Orient au même moment. Va et vient de l'imaginaire qui désoriente et dont l'image la plus claire est ce doigt du pêcheur dans le tableau sur Francis Drake laissé par les colons anglais : l'image à l'origine montre l'Orient aux Anglais et son inversion ironique à Bombay (p. 123) fournit le thème de tout un chapitre. Dans la ville même, plus anglaise par ses monuments que Liverpool (11), tous les rapports semblent inversés. Le romancier joue de cette fertilisation croisée des deux cultures par des inventions qui sont autant de paraboles, comme lorsque Methwold impose sa loi aux nouveaux résidents :

Every evening at six they are out in their gardens, celebrating the cocktail hour, and when William Methwold comes to call they slip effortlessly into their imitation Oxford drawls ; and they are learning, about ceiling fans and gas cookers and the correct diet for budgerigars, and Methwold supervising their transformation, is mumbling under his breath (p. 99).

Le but du colon anglais est atteint puisqu'après son départ, les objets ont changé les hommes, modifié jusqu'à leur vision du temps.

Le don que Catherine de Bragance fit de la ville à Charles II devient une métaphore pour le mariage entre l'Est et l'Ouest. Il est clair que ce mariage est fertile puisque la fabrique de Chutney où s'écrit le roman s'appelle Braganza : puisque la confection du chutney est dans le livre l'image de la mise en mémoire et de l'écriture — métaphore aussi du lien à la mère et à la femme —, il est normal qu'elle soit placée sous le signe de ce mariage de Bombay avec l'Angleterre et la langue anglaise. Bombay est donc aussi l'image d'une fusion réussie, image très différente de la thématique de l'aliénation culturelle que l'on trouve chez d'autres écrivains du Commonwealth, en Afrique par exemple.

Dans le récit lui-même, les références à l'une et l'autre culture sont totalement mêlées, à travers des images et des clichés revivifiés provenant de l'Inde ou de l'Angleterre. Par exemple, par extension de l'expression «frozen assets» qui décrit la situation faite un moment aux Pakistanais à Bombay, on en arrive à une autre métaphore dite par le père de Saleem, «they have frozen my balls» ; sur cette métaphore de la stérilité qui se réalise littéralement dans le récit s'enchaînent des jeux de mots et d'images, et si la fille née à ce moment s'appelle «Brass Monkey», ce n'est pas à cause d'une statue indienne, mais à cause du célèbre limerick anglais, lui-même référence métaphorique à des termes techniques à la marine anglaise... La chaîne des mots est sans fin. Cet exemple parmi

d'autres d'expansion, à partir d'un cliché du jargon légal, montre que ce qui paraît indien, «Brass Monkey», peut-être anglais, ou vice-versa, que la langue anglaise permet tous les jeux. Les éléments culturellement les plus marqués comme le tableau sur Drake, le jeu de «Snakes and Ladders», la publicité pour le dentifrice Kolynos sont la matrice verbale autour de laquelle se constituera un chapitre. Des tournures anglaises figées sont détournées par le récit pour exprimer par métaphores à la fois la vie de la ville de Bombay et celle du jeune héros, la culture multiple qui englobe Flora Fountain et l'hôtel Taj Mahal dans un même espace.

Le héros lui-même est comme la ville sur ce point aussi : il a pour parents à la fois Ahmed et sa femme, le Cachemire et Bombay, mais aussi comme père naturel un Anglais, Methwold, ou encore peut-être un magicien moniteur d'images. Paternité plurielle qui est celle de l'écriture elle-même et qui est à l'image de celle de la cité, créée par les Anglais et les Indiens, par le premier Methwold tout autant que par Mumba Devi, la déesse des pêcheurs qui a donné le nom de Bombay.

Et c'est par ce troisième élément que l'on peut voir pourquoi la ville de Bombay coïncide mieux que toute autre en Inde avec l'imaginaire du héros et avec l'acte d'écrire : Bombay est une ville inventée par les hommes, son sol a été conquis et créé sur l'eau à partir des rêves des hommes. Plus encore que l'histoire entre l'Est et l'Ouest d'une rencontre entre deux mondes, le roman élabore un mythe d'origine où le rêve est fondateur de la cité. A l'origine, il y a l'eau, la mer mère. Puis le rêve de Catherine introduit les Anglais, amène le premier Methwold — «Meet world ?» — qui en unissant les îles crée la terre ferme. Methwold II invente une cité fabuleuse de palaces princiers, rêves de contes de fées sur des noms de châteaux qui étaient déjà des «folies» comme Sans Souci. Le père de Saleem lui rêvera du tétrapode tout puissant ; dans le roman, cet élément en béton qui permet de construire des digues devient un animal fabuleux et surtout un symbole phallique grâce auquel l'Indien indépendant pourrait fertiliser à son tour la mer, créer du sol (p. 134). Mais le tétrapode-lingham est trop puissant pour son inventeur et finit littéralement par le noyer et l'écraser. Le père de Saleem, associé à l'inventeur Narlikar, est du Nord de l'Inde, rendu impuissant, nous l'avons vu, par le Sud : «... freeze a Muslim's assets, they say, and you make him run to Pakistan, leaving all his wealth behind him. Catch a lizard's tail and he'll snap it off !» (p. 135). Son corps gelé ne le rend plus capable de la création continue nécessaire à la survie. Sans lien avec le principe féminin, il «succombe à l'abstraction» et voit la mort de son rêve précédé sa propre mort.

Le système métaphorique est très cohérent : Saleem, nous l'apprenons plus tard, a en fait Methwold pour père, descendant de ceux dont les rêves et les digues ont créé la ville. Le narrateur fils de la langue anglaise peut écrire, mais le risque est grand pour lui aussi de «succomber à l'abstraction» et de se perdre dans des spéculations stériles sur la nature de l'écriture. C'est là que la femme indienne joue son rôle, comme Mumba Devi : Maria, la nourrice de son enfance qui crée les chutneys sous le patronage de Catherine de Bragance et surtout Padma, la maîtresse-servante qui est son auditoire et la pierre de touche de la véracité de son récit :

I'm racing the cracks, but I remain conscious that errors have already been made, and that, as my decay accelerates (my writing speed is having trouble keeping up), the risk of unreliability grows... in this condition, I am learning to use Padma's muscles as my guides. When she is bored, I can detect in her fibres the ripples of uninterest ; when she is

unconvinced, there is a tic which gets going in her cheek (p. 270). L'histoire de la ville rêvée et construite par les hommes est imbriquée dans celle de la construction du roman. Les tétrapodes, par leur forme et par leur rôle, sont une allégorie toute faite. L'impuissance du père de Saleem à les utiliser est un avertissement qui rappelle sous une toute autre forme la conclusion de *Grimus* : le héros renonce au vertige de la connaissance et de la quête mystique grâce à la servante-maîtresse qui le rattache au monde et qui a nom «Media».

Bombay est donc dans *Midnight's Children* une ville-création : ville-illusion, ville-mots, et finalement ville imaginaire qui n'est que l'expression de l'histoire la plus intérieure du héros-narrateur. A chaque instant le texte inverse les données : il ne s'agit pas de trouver des métaphores pour décrire une réalité qui serait Bombay, mais bien de créer dans le texte une cité d'illusion qui est elle-même métaphore d'une réalité sous-jacente d'ordre poétique.

La ville est illusion, on le voit dès le début où eau et terre ne peuvent pas plus se distinguer que les hommes, les poissons et les fruits ; ils se décrivent les uns par les autres (pp. 93–94). L'industrie cinématographique de Bombay avec son goût du mélodrame n'est pas une émanation de la ville : c'est le mélodrame qui crée la ville, la vie qui imite l'art. Le personnage qui meurt sans succès est le réalisateur de cinéma «réaliste» qui n'a pas compris cela. De même que dans les films populaires de Bombay, le public s'accorde de silhouettes en carton, dans un mouvement similaire et inversé, les cafés des Faubourgs du Nord sont peuplés de figurants qui attendent leur film (p. 216). Ailleurs, pancartes et enfants sont une même réalité : «The kid on his hoarding, the children in the bus : onedimensional, flattened by certitude, they knew what they were for» (p. 153). Les intrigues situées à Bombay, histoires d'adultère et de vengeance sont dictées par l'atmosphère ambiante et anticipent en quelque sorte sur le récit qu'en donnera la presse. L'actrice délaissée transforme sa vie en film où le jeune héros joue un rôle (p. 241). Comme le baiser indirect inventé dans les films de Bombay est plus érotique qu'un simple baiser, de même l'invention à chaque instant est plus vraie que le réalisme. Les faits viennent après les rêves, le mensonge est ce qui ennuie, donc la description réaliste autant que l'abstraction.

Bombay a été créée par des rêves successifs et plus précisément ici des rêves de langage : c'est une ville-mots. Ce qui longtemps agite la ville et finalement lui donne sa forme politique, c'est une guerre linguistique ; les frontières ne sont pas créées par des rivières mais par des «murs de mots» (p. 189). Les itinéraires déjà mentionnés sont autant de lectures de la ville : les points de repère sont des textes, affiches ou enseignes, dont la réécriture au présent recrée l'espace à chaque fois : «... and they are out of sight now, around the bend, past Band Box Laundry and Reader's Paradise, past Fatbhoy jewels and Chimalker toys, past One Yard of Chocolates and Breach Candy gates...» (p. 114). Les pancartes (p. 166), les proclamations religieuses (p. 268) donnent la cité à lire comme un livre. Et la destruction du Bombay de l'enfance sera indiquée de façon symétrique à sa création par les itinéraires : des pancartes «For Sale» jalonnent l'espace imaginaire. La destruction cataclysmique de Methwold Estate est affaire de langage, jeu de la toute puissance de l'écriture tout autant que, dans la Troisième partie, la distribution de bombes en quelques lignes sur les personnages devenus inutiles.

Chaque épisode de l'histoire de la ville est somme toute causé par du langage : c'est la petite chanson lancée par Saleem aux manifestants dans une langue qu'il maîtrise mal qui sera de fil en aiguille cause de la partition de la cité (p. 190). C'est la lettre anonyme qu'il recompose avec des fragments des journaux qui fera naître tout le mélodrame sur la vengeance du Commander qui aura tant

de conséquences en ville (p. 259). Ce détournement matériel des grands titres de l'actualité est en soi tout un symbole du mode de production littéraire. Le héros compose un mélodrame pour la cité : «But Commander Sabarmati was only a puppet ; I was the puppet-master and the nation performed my play — only I hadn't meant it !» (p. 262).

Donc dans *Midnight's Children* Bombay se donne comme ville imaginaire, entièrement créée et détruite par les mots. Le rêve de toute puissance de l'enfant finit par coïncider avec la mise en scène de l'acte d'invention et d'écriture : «Because the feeling had come upon me that I was somehow creating a world...» (p. 174). Les correspondances sont soulignées au fil de l'intrigue, par exemple à l'Indépendance où Methwold remet symboliquement aux nouveaux occupants indiens les maisons des Anglais qui sont partis, «leaving [him] holding the baby» (p. 97). Ce bébé qui est aussi Bombay prend vie au moment de la naissance de Saleem, héros qui s'identifiera toujours à sa ville : «I rode the turbulent thought-waves of the city...» (p. 262). Sa naissance est aussi des mots imprimés : un article dans le *Times* de Bombay, un document officiel signé... Le sens circule dans tous les sens sans que thème et phare de chaque image soient toujours clairement délimités. L'espace par exemple, a partout les mêmes formes : le visage de Saleem est une carte de l'Inde, la piscine des Européens en forme de continent au contraire miniaturise le monde des nageuses et les façonne, comme les monuments de toute origine dans les rues façonnent la vie des citoyens.

L'écriture revendique dans la narration elle-même son pouvoir total. Bombay est une ville imaginaire, édifiée au cours des phrases et le processus créateur est rendu à chaque fois explicite. La jubilation de l'invention est perceptible dans la progression en spirale de cette longue phrase où le créateur assiste fasciné à la naissance de son univers et de son pouvoir :

Pulling away in a long rising spiral from the events at Metwold's Estate — away from goldfish and dogs and baby contests and centre-partings, away from big toes and tiled roofs — I am flying across the city which is fresh and clean in the aftermath of the rains ; leaving Ahmed and Amina to the songs of Wee Willie Winkie, I'm winging towards the Old Fort district, past Flora Fountain, and arriving at a large building filled with dim fustian light and the perfume of swinging censers... because here, in St Thomas's Cathedral, Miss Mary Pereira is learning about the colour of God (p. 103).

L'enfant-narrateur qui dans sa tour du temps s'abandonne à la joie de faire parler en lui la ville a dans son style la même sensation que le poète qui s'enferme, «plongé dans cette volupté/De refaire le printemps avec ma volonté» (12). Finalement, aucune phrase n'est descriptive, tout est construction de rêve, fable ; par exemple, l'évocation des barques au coucher du soleil, «a sea on which the sails of Koli dhows glowed scarlet in the setting sun...» (p. 123), cliché «exotique» s'il en est, devient par sa répétition même, inchangé au cours du livre, un leit-motiv à lire au second degré, comme les vers figés et récurrents des épopees de la tradition orale. Les procédés stylistiques sont variés, mais tendent tous par l'hyperbole, le burlesque, ou la surdétermination à un décalage souligné avec le vraisemblable. Par exemple, dans la description du café sordide où attendent les figurants, la multiplication des déterminants évoque par elle-même l'esthétique de certains films (p. 215).

«Everything has shape, if you look for it. There is no escape from form» (p. 227). Tout est sens pour une voix narrative qui vit dans une tradition donnée au mythe, «myth ridden», où le plaisir vient de la découverte des formes, «a

mind with a very Indian lust for allegory» (p. 96). Il y a du sens partout ne cesse de s'émerveiller le narrateur : «Form – once again, recurrence and shape ! – no escape from it» (p. 440). L'écriture toute puissante qui a créé Bombay en lisant les sens portés par les réseaux de mots et d'images est aussi tentée par la destruction. L'incantation «I am the Bomb in Bonbay» est prise à son compte par le héros qui détruit brutalement par l'arbitraire des mots le monde créé au cours des pages. Quand sa famille doit quitter Bombay, l'enfant piétine littéralement le globe de métal sur lequel est écrit «Made as England» (*sic*). Dans un dernier acte créateur, Saleem a laissé derrière lui un mage, Lord Kushro Khuroswand Bhagwan, engendré par un livre, le *Superman* prêté. Un texte a une fois de plus été fertile (p. 270). Mais après cela, le cataclysme amorcé par la lettre anonyme de Saleem va détruire sa ville. Le message, motivé par une jalousie cédipienne, va de fil en aiguille vider les maisons de leurs habitants, les faire tomber en poussière, «dust to dust». La fin de la ville et de l'enfance coïncide avec le récit de la mort du grand-père et de celle de Nehru, «causées» par Saleem, et la révélation de sa substitution à la naissance. La ville est détruite par le récit au moment où sont tués les pères fondateurs, où l'identité est remise en question, où la toute puissance visionnaire de l'enfance doit faire place à autre chose, ici la lutte avec le double. La fin de toute cette partie fait penser à celle de *Grimus* où l'île créée par l'imagination du héros se dissout au moment où il a pu enfin se mesurer avec son double détesté, pour finalement l'intégrer (13).

Comme dans ce premier roman, un des axes de *Midnight's Children* est une réflexion sur la nature de la réalité. Le débat n'est jamais clos entre Padma, lecteur fictif, et le narrateur fictif qui disserte sur la métaphore. Toute cette recherche est d'ailleurs teintée d'ironie, rendue indécise par l'usage constant du paradoxe. Quand le narrateur parle de la vérité qui fonde tout, que ne font qu'illustrer les métaphores, il s'agit de la réalité des voix invisibles... (p. 200). Le monde sensible n'est que la réalisation des rêves à certains égards. Mais on ne peut dire qu'il y ait une position philosophique claire dans un sens idéaliste. Tout est paradoxal et toujours ouvert, — «... if it hadn't happened it wouldn't have been credible...» (p. 140) —, et l'écriture ne peut qu'explorer les formes et traquer les récurrences : l'écrivain est fasciné par son pouvoir paradoxalement, le va et vient entre «fiction» et «réalité». C'est dans ce sens que l'on ne peut dire que Bombay est dans *Midnight's Children* simplement une métaphore de l'Inde indépendante, ou du mariage de l'Est et de l'Ouest, ou du monde perdu de l'enfance. C'est cela, mais c'est aussi la cité imaginaire par excellence, cité-littérature, utopie et mélodrame à la fois.

A la différence de l'île inventée de *Grimus* cependant, il y a un référent, une réalité historique que le roman connaît et les dernières pages donnent une dimension nouvelle à la vision de la ville. Comme Télémaque, Saleem retourne à Bombay. Les phrases descriptives sans lyrisme, sans images, font un contraste saisissant avec celles qui avaient créé la ville fabuleuse au centre du roman. La réalité et le vraisemblable ont-ils triomphé du rêve ? La note pessimiste montre que le narrateur adulte a perdu sa toute puissance : «I felt invaded» (p. 453). Seul la phrase récurrente sur les barques au couchant fait le lien avec la ville inchangée. Tout le reste, mots, panneaux a été modifié et la description froide semble renouer avec le réalisme abhorré, celui qui a causé le suicide du réalisateur. Mais la fable reprend ses droits : la ville se réduit maintenant au trou noir d'un night-club aux hôtesses aveugles, trou noir sans histoire (p. 454) qui est comme le négatif de la vision de l'enfance. Mais grâce aux femmes, Braganza, Maria, Padma, le chutney est fabriqué à Bombay et la mémoire est préservée. La

fertilité de la vision est assurée et les multitudes de la ville continueront, dans une image d'éternité qui est vie et mort à la fois : «Yes, they will trample me underfoot, the numbers marching one two three, four hundred million five hundred six, reducing me to specks of voiceless dust»... (p. 462).

Pour conclure sur un dernier paradoxe, on peut évoquer cet autre roman d'un écrivain indien, Mir Bahadur Ali, de Bombay, *The Approach to Al-Mu'tasim* : c'est une quête mystique qui commence et se termine à Bombay, un «poème allégorique» qui est aussi un «roman policier», avec une «vertigineuse pullulation de personnages» et une influence très marquée du texte persan *The Conference of Birds*. La filiation de cet autre roman sur Bombay semble évidente mais surtout si l'on tient compte du fait que roman et romancier n'existent que dans l'imaginaire de Jorge Luis Borges, compte-rendu fabuleux dans le recueil *Fictions...* (14). C'est à ce niveau-là que se juge la réalité du Bombay de Salman Rushdie.

NOTES

- (1) Salman Rushdie, *Grimus*, Victor Gollancz, Londres, 1975.
- (2) Salman Rushdie, *Midnight's Children*, Jonathan Cape, Londres, 1981 (pour cet article : Picador, Londres, 1982).
- (3) Salman Rushdie, *Shame*, Jonathan Cape, Londres 1983.
- (4) Déclaration de Rushdie citée en introduction à «The Golden Bough» du même auteur, *Granta*, 7, 1983.
- (5) Don Moraes, *Bombay*, Time-Life, New York, 1979.
- (6) V.S. Naipaul, *A Wounded Civilisation*, André Deutsch, Londres, 1977.
- (7) G.V. Desani, *All About H. Hatter*, Penguin Books, Harmondsworth, 1972, 1ère édition Aldor, New York, 1948.
- (8) Farid al Din Attar, *The Conference of Birds*, traduit par C.S. Nott, Routledge, Londres, 1961.
- (9) *Shame*, p. 29.
- (10) «A man rehearsing voices on a cliff top : high whining voices, low gravelly voices, subtle insinuating voices, raucous strident voices, voices honeyed with pain, voices glinting with laughter, the voices of the birds and of the fishes. He asked the man what he was doing (as he sailed by). The man called back — and each word was the word of a different being : — I am looking for a suitable voice to speak in. As he called, he leaned forward, lost his balance and fell. The cry was single voice ; but the rocks on the shore cut it and shredded it for him again.» *Grimus*, p. 32.
- (11) «Paradoxically, it is now only in places like Bombay that the quintessential British nineteenth century city exists». Gillian Tindall, *City of Gold, The Biography of Bombay*, Maurice Temple, Londres, 1982.
- (12) Théophile Gautier, *Émaux et Camées*, 1852.
- (13) «Deprived of its connection with all relative Dimensions, the world of Calf Mountain was slowly unmaking itself, its molecules and atoms breaking, dissolving, quietly vanishing into primal, unmade energy. The raw material of being was claiming its own». *Grimus*, p. 270.
- (14) Jorge Luis Borges, «L'approche d'Almotasim», *Fictions*, Gallimard, Paris, 1977.