

LA LINÉARITÉ COMME MÉTADISOURS DANS L'ŒUVRE DE MURRAY BAIL

M. Herbillon

(Université de Liège)

Résumé. Si d'aucuns ont relevé, chez Murray Bail, une propension à la géométrisation des espaces textuels, nul n'a souligné la fonction politico-parodique de la ligne droite dans l'œuvre de cet écrivain australien contemporain. En feignant de souscrire à la culture de la linéarité, ce dernier vise pourtant à la dénoncer et, avec elle, un certain héritage occidental. Cette réflexion prend, à l'occasion, un tour méta-fictionnel : bien que ses intentions parodiques aient pu le contraindre à emprunter au réalisme traditionnel certains de ses codes narratifs, Bail a longtemps cherché à discréditer ce genre littéraire trop linéaire. Avec *Eucalyptus* (1998), l'auteur parvient toutefois à transcender la linéarité structurelle *apparente* de ses premiers romans. Cet article explore les manières dont Bail s'est approprié le réalisme et/ou l'a transgressé pour, en définitive, mieux l'intégrer à la littérature australienne.

La question de la représentation se situe au cœur même des préoccupations de l'écrivain australien contemporain Murray Bail, qui n'a eu de cesse, au cours des trente dernières années, de s'interroger sur la possibilité pour l'art de représenter le réel. Tout en questionnant d'autres modes d'expression artistique, iconographiques entre autres, Bail a fait du réalisme littéraire sa cible privilégiée.

Cette condamnation du réalisme s'inscrit vraisemblablement dans une réflexion plus vaste menée par l'auteur sur la notion de linéarité, réflexion qui revêt — comme nous allons le voir — un caractère à la fois politique et réflexif. Si certains commentateurs ont parfois relevé le souci de la forme manifesté par Bail, le décrivant par exemple comme un « géomètre littéraire », aucun ne s'est intéressé de façon systématique à la dimension hautement *spatiale* de l'œuvre bailienne et à ses différents aspects.

Dans un premier temps, j'ai donc cherché à mettre en relief la fonction de la ligne comme *motif*, en analysant le fonctionnement de la paire antinomique linéaire/non linéaire et la valeur symbolique relative attribuée à chacun de ces deux termes. La portée politique du questionnement de Bail m'est apparue dans le sillage de cette analyse, à la lumière d'un article dans lequel Alan J. Bishop dénonce la prétendue neutralité culturelle des mathématiques occidentales. Bishop y démontre que, contrairement à une opinion encore trop répandue, les mathématiques telles que nous les connaissons en Occident ne sont qu'une construction épistémologique aussi arbitraire que le langage. Il y souligne en outre l'existence de systèmes mathématiques alternatifs : non fondés sur la géométrie euclidienne, ceux-ci suggèrent que la ligne droite ne constitue sans doute pas une propriété culturelle unique ou inévitable.

Dans un second temps (c'est l'objet du présent article), je me suis penchée sur le rôle véritablement *structurel* joué par la ligne droite dans l'œuvre de Bail, afin de mettre à l'épreuve les conclusions de Jean Weisgerber, qui, dans *L'Espace romanesque*, affirme que les opérations pratiquées sur la grammaire binaire des couples spatiaux (ici, la paire linéaire/non linéaire, donc) tendent à « s'érige[r] en principe[s] structura[ux] régissant la totalité des phénomènes spatiaux du récit » (Weisgerber 1978 : 17). Pour ce faire, j'ai poussé à son comble la logique graphique de celui en qui son compatriote Patrick White voyait « un écrivain visuel » (Pons 1991 : 4) et considéré que, dans le champ de la littérature, le réalisme pouvait constituer un équivalent textuel à la linéarité géométrique. Dans *Le Temps retrouvé*, Proust reprochait déjà à « l'art prétendu réaliste » (Proust 1992 : 2273) de n'offrir qu'« un misérable relevé de lignes et de surfaces », stigmatisant la littérature descriptive comme étant « la plus éloignée de la réalité » (Proust 1992 : 2276 ; voir aussi Genette 1966 : 39). Dans le cadre plus large de son opposition à la linéarité, il est permis de supposer que Bail a également répudié le réalisme en vertu de son excessive simplicité et de sa bidimensionnalité : à ses yeux, ce genre littéraire non discontinu ne peut en aucun cas se montrer fidèle à la réalité complexe qu'il prétend représenter.

Il convient néanmoins d'épingler une autre raison, plus concrète, pour laquelle Bail s'est régulièrement rebellé contre le réalisme, à savoir son écrasante *dominance* dans la littérature australienne. T. Inglis Moore distingue deux causes principales pouvant rendre compte de l'hégémonie ininterrompue du réalisme en Australie : la population et le lieu lui-même. Premièrement, il affirme

que les origines britanniques des premiers immigrants jouèrent un rôle considérable dans le développement du réalisme à l'époque coloniale : la mentalité essentiellement pratique des colons se serait ainsi naturellement reflétée dans la littérature qu'ils produisirent. Deuxièmement, T. Inglis Moore insiste sur le caractère *indigène* des types de réalisme qui apparurent en Australie : bien qu'il pût — dans d'autres parties du monde — s'internationaliser avec la colonisation, le réalisme tel qu'il fit florès dans l'Europe du dix-neuvième siècle ne fut pas directement importé en Australie, où des variétés locales se développèrent dès l'ère coloniale¹. Dans cette perspective, la population *et* le lieu émergent comme les déterminants conjoints du réalisme australien : confrontés à un environnement hostile qu'il leur fallait apprivoiser, les premiers écrivains australiens furent donc comme contraints à l'humilité narrative par les forces de la Nature locale, favorisant inévitablement le réalisme dans ce pays.

Dans un essai resté célèbre, Patrick White fut le premier à remettre en question la dominance du réalisme sur la scène littéraire australienne. Dans la foulée du Prix Nobel et de son *Prodigal Son* (1958), Bail a explicitement, et à moult reprises, condamné ce genre littéraire qu'il voit comme « la grande malédiction de la littérature australienne » (voir Daniel 1988 : 198). Toutefois, il me semble essentiel de préciser que la position de Bail à l'égard du genre réaliste a sensiblement évolué au fil de son parcours littéraire. Dans son dernier ouvrage de fiction, intitulé *Eucalyptus* (1998), où la linéarité structurelle *apparente* qui caractérisait ses premiers romans est littéralement transcendée, il avance de possibles alternatives au genre qu'il a souvent désavoué. En me fondant sur le concept de rhizome, tel que défini par Deleuze et Guattari, je me propose d'explorer les manières dont Bail y transgresse le réalisme et, partant, y procède à la géométrisation de l'*espace* narratif. Je m'attacherai également à montrer comment l'auteur s'approprie le genre pour mieux l'intégrer dans le bagage culturel de l'Australie, atteignant ainsi à une réelle hybridité textuelle.

1 Quoique ces variétés partagent avec le réalisme européen traditionnel une volonté d'objectivité, elles s'en distinguent aussi par les thèmes abordés, dont la nature réaliste est intimement liée au milieu et à ses caractéristiques physiques. Ainsi la littérature australienne de cette époque s'attache-t-elle à décrire les conditions de vie réelles des pionniers, souvent rendues difficiles par un environnement peu accueillant (cf. rudesse du climat, etc.).

1. *Holden's Performance*, ou la parodie du réalisme

Au temps des premiers romans de Bail, certains critiques ont cru percevoir une dichotomie entre le discours anti-réaliste de l'auteur et le style prétendument réaliste de ses écrits. C'est un point qui a en tout cas été soulevé dans les rares analyses approfondies de *Holden's Performance* (le deuxième roman de Bail publié en 1988). Par exemple, comme le fait observer Glen Thomas, Robert Dixon « critique [le livre] sur la base du fait qu'il contient un biais moderniste » (Thomas 1991 : 4, je traduis). Selon les termes de Dixon lui-même, « le métadiscours de *Holden's Performance* cherche à s'ancrer dans le postmodernisme mais tend à privilégier des valeurs modernistes qui s'enracinent dans la culture que Bail voudrait critiquer » (Dixon 1991 : 8, je traduis). Légèrement schématisé, le débat pourrait se résumer ainsi : en s'appropriant les mots de White contre le réalisme, Bail se contenterait de réclamer, de façon toute théorique, son « inclusion dans une tradition [non réaliste] » (Thomas 1991 : 1, je traduis) mais, en pratique, « s'aligne[rait] [...] sur le néo-conservatisme » (Dixon 1991 : 8, je traduis). À mon sens, ces accusations ignorent purement et simplement les intentions parodiques qui animent l'auteur (la parodie de la ligne droite prenant ici un tour métafictionnel) : bien que le principe même de la parodie le contraigne à emprunter au réalisme certains de ses codes narratifs (comme la progression chronologique du récit), Bail vise manifestement à dénoncer ce genre littéraire par trop linéaire et, avec lui, l'héritage occidental associé à la culture de la linéarité.

En fait, la parodie peut être considérée comme l'un des sites textuels où le post-colonialisme et le postmodernisme se recourent. Dans le contexte post-colonial, la politique de la parodie équivaut à « reprend[re] la métaphore »², c'est-à-dire — pour paraphraser Rushdie — à s'en emparer et à la renvoyer vers l'ancienne puissance coloniale. En tant qu'auteur australien blanc, la stratégie parodique de Bail consiste donc à *s'approprier* un sacro-saint aspect de la culture occidentale dont il est lui-même issu, à savoir le concept de linéarité, et à le retourner contre lui-même dans le but de subvertir de l'intérieur le système de valeurs occidental.

Selon Linda Hutcheon, qui a étudié « l'importance de la parodie dans l'art postmoderniste » (Booker 1991 : 7, je traduis), de nombreux auteurs

2 Cette formule de Salman Rushdie (1999 : 246) est citée par Dentith (2000 : 183), qui la lit comme un manifeste pour la pratique de la parodie dans les pays post-coloniaux.

postmodernistes se caractérisent par un recours fréquent à des formes qu'ils visent à rejeter, si bien qu'elle définit le postmoderne comme « le phénomène contradictoire qui utilise [...] et subvertit les concepts qu'il conteste » (Hutcheon 1987 : 10, je traduis ; voir aussi Lee 1990 : x). Bon nombre de critiques se sont ensuite fait l'écho de sa pensée, comme M. Keith Booker, qui réitère l'idée que « les œuvres postmodernistes *incluent* les idéologies dominantes parce que la transgression doit pouvoir transgresser quelque chose » (Booker 1991 : 7, je traduis), ou comme Christopher Nash, qui est pareillement convaincu « que le mouvement anti-Réaliste est lui-même pris au piège [...] des habitudes de pensée de la littérature, voire de la culture, qu'il cherche à subvertir » (Nash 1993 : x, je traduis).

L'appartenance de Bail au mouvement postmoderne est encore renforcée par le fait qu'outre son désaveu implicite du réalisme, il introduit dans *Holden's Performance* une seconde — et tout aussi invisible — couche métafictionnelle, par laquelle il entreprend *simultanément* de parodier le genre épique³. Dans cette épopée postmoderne et burlesque, Holden — comme l'implique le titre du roman — endosse à l'occasion le costume du super-héros qui accomplit des exploits surhumains⁴, mais il incarne la plupart du temps un anti-héros, qui reproduit les discours historiques linéaires du colonialisme au lieu de réécrire l'histoire de son pays comme n'importe quel héros épique digne de ce nom serait censé le faire. En bref, parce qu'il choisit de parodier *plusieurs* formes discursives à la fois, Bail peut certainement être considéré comme un parodiste postmoderne soulignant discrètement « la relativité de tout discours » (Dentith 2000 : 91, je traduis).

Pour toutes ces raisons, la parodie de Bail, loin d'être gratuite, devient un outil permettant, d'une part, « [la] critique de toute une esthétique » (Dentith 2000 : 34, je traduis) et, d'autre part, « des renégociations culturelles majeures »

3 À cet égard, il est tout à fait plausible que Bail nous renvoie à l'étymologie du mot *parodie*, dont la première mention remonte à la *Poétique* d'Aristote : dans la Grèce ancienne, la *parodia* était « un poème narratif de longueur modérée, écrit dans le mètre et le vocabulaire des poèmes épiques, mais traitant d'un sujet léger, satirique ou héroïcomique » (Dentith 2000 : 10, je traduis).

4 Pour ne donner que deux exemples : Holden est dépeint retenant à mains nues un mouvement de foule lors de la Joyeuse Entrée d'Elizabeth II à Sydney en 1956, ou parcourant au pas de course des distances authentiquement inhumaines en tant que garde du corps chargé de la protection d'hommes de pouvoir locaux.

(Dentith 2000 : 184, je traduis). Les lectures que Thomas et Dixon ont faites de *Holden's Performance* n'échouent donc pas seulement à rendre compte de la parodie du réalisme voulue par l'auteur, elles passent aussi sous silence les épisodes non réalistes mentionnés plus haut, qui capturent précisément l'essence ironique du pseudo-réalisme de Bail *et* le substrat postmoderniste distillé par sa parodie simultanée du genre épique. On peut supposer que de tels malentendus critiques sont intimement liés à ce que Bakhtine appelait les « deux voix » du « mot parodique » (Bakhtine 1970 : 236)⁵ : puisque « deux consciences distinctes opèrent dans une seule énonciation » (Dentith 2000 : 64, je traduis), les lecteurs qui ne font pas la distinction entre ce que l'auteur pense et ce qu'il/elle écrit peuvent facilement tomber dans le piège tendu par le texte. Dans son récent livre sur la parodie, Simon Dentith baptise ce danger le « paradoxe parodique » (Dentith 2000 : 36, je traduis), c'est-à-dire la tendance ambiguë des textes parodiques à laisser intactes les formes qu'ils veulent répudier. Comme Cervantès, dont le *Don Quichotte* a régulièrement été « lu comme une célébration, plutôt que comme une satire, de l'idéalisme » (id.), Bail court le risque d'être pris, jusqu'à un certain point, pour un adepte de la linéarité.

2. *Eucalyptus*, ou les transgressions et l'intégration du réalisme

À première vue, *Eucalyptus* semble confirmer cette volonté de rompre avec le réalisme littéraire de deux manières évidentes. Parce que la formule « il était une fois » est mentionnée deux fois dans le premier chapitre, il était sans doute inévitable que le dernier roman de Bail soit immédiatement associé à un genre indiscutablement non réaliste, à savoir le conte de fées. Le livre entreprend également de contrer le réalisme dans la mesure où il sème — et cultive — les germes d'une histoire d'amour, ce qui peut être vu comme une tentative pour compenser la quasi-absence de romance dans la fiction australienne : l'intrigue d'*Eucalyptus* est effectivement librement inspirée d'un « conte populaire européen » (Ross 2003 : 221, je traduis) archétypal, dans lequel « un homme (généralement un roi) »⁶ imagine une épreuve décourageante devant être

5 Voir *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, dont le cinquième chapitre (« Le mot chez Dostoïevski », p. 211–313) s'emploie en particulier à définir le concept de « mot à deux voix » (p. 215, 221, 223, 224, 236, 313).

6 James Norton, chronique de *Eucalyptus* sur <http://www.flakmag.com/books/eucaly.html> (dernière consultation le 31 janvier 2008). Voir aussi Donna Seaman, *Sleeping Beauty*

surmontée par tout prétendant désireux d'épouser sa fille (qui est généralement belle). Il est intéressant de noter que les nombreux chroniqueurs qui ont défini le roman comme un conte de fées ont aussi eu tendance à le qualifier de « moderne ». Ce qu'ils entendent par cet adjectif n'est pas toujours clair : le terme peut faire référence, soit à leur conviction que l'histoire se situe dans le présent (malgré la sensation d'intemporalité créée par l'auteur), soit aux qualités modernes, voire postmodernes, qui éloignent un peu plus le récit du réalisme. Parmi les traits non réalistes du roman, mentionnons son intertextualité (puisque le texte fait écho à d'autres contes de fées bien connus, comme *Le Petit Chaperon Rouge*, *La Belle au Bois Dormant* ou *Les Mille et Une Nuits*), son ouverture (puisque le texte évite soigneusement de nous dire si la jolie princesse et son prince charmant vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants) et, surtout, sa réflexivité. Si l'on examine plus attentivement certains de ces commentaires réflexifs, on s'aperçoit toutefois que lorsque Bail utilise l'expression « il était une fois », il le fait presque en s'excusant, comme pour se convaincre qu'il n'y a rien de « mal » (Bail 1998 : 5)⁷ à écrire un conte de fées. De même, après avoir présenté Ellen comme la belle héroïne du conte, le narrateur déclare que « c'était une erreur bien entendu de croire que la fille de Holland ressemblait à une princesse enfermée dans la tour d'un château humide » (Bail 1999 : 62). Cette logique du paradoxe déconcerte le lecteur, dont les attentes sont violées à plusieurs reprises, mais l'oblige à reconsidérer la question de la forme du roman.

Avec *Eucalyptus*, Bail a produit ce que Stephen Henighan a appelé « un hybride fictionnel » (Henighan 1998). Cette description rend parfaitement justice à la forme mixte de cette œuvre, qui doit notamment sa complexité à un narrateur schizophrène, mi-commentateur, mi-conteur.

Une première voix narratrice émet des commentaires d'ordre réflexif sur toute une série de sujets allant des rêves aux larmes, en passant par l'art, la beauté, le langage et le processus de narration. Parmi les remarques métafictionnelles

in Australia, chronique de *Eucalyptus* sur : <http://www.bookwire.com/bookwire/perlscript/review.pl?5936> (dernière consultation le 30 mars 2004).

7 À quelques exceptions près (dont ce bref extrait), les passages de *Eucalyptus* cités dans cet article sont, selon l'usage, tirés de la traduction officielle du roman (Bail 1999). Dans les rares cas où j'ai choisi — pour des raisons de clarté lexicale ou de fluidité syntaxique — de ne pas me référer à elle, les citations renvoient au texte original (Bail 1998), alors traduit par mes soins.

les plus frappantes, plusieurs concernent la relation triangulaire liant un lieu à ses habitants et à leur littérature, que j'ai évoquée précédemment. En tant qu'auteur australien blanc, Bail s'est beaucoup soucié de la crise d'identité résultant de la difficulté d'établir une connexion entre individu et lieu dans un contexte post-colonial. Pour problématiser l'interaction entre ces deux pôles, il a même inventé un dispositif stylistique original dont il fait grand usage dans *Holden's Performance* : j'ai appelé géomorphisme⁸ le processus par lequel de nombreux personnages sont soumis — à des fins parodiques — à l'influence littérale de leur environnement. Dans *Eucalyptus*, Bail ajoute une troisième variable à l'équation et accorde une attention explicite à l'impact du lieu, pas seulement sur la population qui l'habite, mais aussi sur les histoires qu'elle tisse. Le passage suivant illustre cette forme de géomorphisme narratif :

En fait, le problème avec notre paysage national, c'est qu'il a produit un certain type de comportement, lequel s'est façonné au fil des histoires qui se racontent⁹, toutes ces histoires misérables¹⁰ et laconiques, aussi foisonnantes que les bardanes sur la toison des moutons et aussi difficiles à éliminer. Oui, oui : il n'y a rien de plus déprimant, de *déjà vu*, que de se coltiner une autre histoire triste ayant pour cadre les régions les plus reculées de l'Australie. (Bail 1999 : 31-32)

Plus particulièrement, des digressions similaires lient la nature des histoires nationales à des spécimens d'eucalyptus spécifiques, faisant des arbres des métonymies du paysage. Par exemple, l'arbre appelé *E. desertorum*, qui passe pour l'un des eucalyptus australiens les plus typiques, semble jouer un rôle dans la production des fameuses — et non moins archétypales — « *hard-luck stories* ».

[...] *desertorum* (pour commencer) n'est jamais qu'une espèce d'eucalyptus parmi des centaines d'autres; il n'y a pas de chiffre précis. Et, de toute façon, le terme

8 Bien que certaines disciplines, telles la géologie ou les sciences de l'informatique, fassent appel au concept de géomorphisme pour désigner respectivement la forme des reliefs terrestres ou la fusion de deux modèles géométriques, aucune n'utilise — à ma connaissance — ce terme rare au sens où je l'entends ici.

9 Ainsi formulée, cette dernière relative peut paraître équivoque : en soulignant l'impact de la littérature australienne sur la psyché collective, elle inverse le jeu d'influences (lieu > population > littérature nationale) décrit précédemment. Une traduction plus littérale (« qui a pris forme / qui a trouvé son expression dans les histoires qui se racontent », par exemple) de la proposition originale (« *which has been given shape in story-telling* ») aurait peut-être permis de lever l'ambiguïté.

10 En anglais : « *hard-luck stories* » (Bail 1998 : 25).

même de *desert-or-um* ramène la discussion sur une version défraîchie du paysage national et, de là, en plus ou moins droite ligne, sur le caractère national lui-même, ces multiples épaisseurs tapissant l'âme et le larynx qui, paraît-il, trouvent leurs origines dans le *bush*, et dont les vertus poétiques (vous imaginez?) s'appuient sur une vie éprouvée par les sécheresses, les feux de brousse, les moutons puants, *et cetera*; sans oublier l'isolement, les femmes éreintées et déformées, le langage grossier, l'horizon toujours vaste et les mouches.

C'est à ce contexte qu'on doit toutes ces histoires¹¹ extrêmement arides (couleur terre de Sienne — pourrions-nous dire?) qui se racontent autour d'un feu ou au fil d'une page. Tout ce qui jadis s'avérait intéressant un moment, mais qui n'a quasiment aucun rapport avec notre affaire. (Bail 1999 : 9–10)

Quant à l'*E. crebra*, « l'un des eucalyptus les plus répandus » (Bail 1999 : 251) conformément à son nom savant qui signifie « fréquent » en latin, il est accusé — à cause de son aspect « pleureur » (comme le saule) — d'avoir « projeté une ombre gris kaki sur nos histoires quotidiennes [...] et la manière dont elles sont racontées, même s'il s'agit de mythes et de légendes, [...] tout comme la neige et les glaces ont façonné les Norvégiens » (Bail 1999 : 252). Avec T. Inglis Moore, Bail reconnaît donc que des facteurs environnementaux (et pas seulement historiques) ont « déterminé le caractère réaliste des lettres [australiennes], l'écologie façonnant l'ethos » (Moore 1971 : 125, je traduis). Toutefois, c'est peut-être moins pour leur réalisme intrinsèque que pour leur nature *archétypale* pure et simple que Bail jette le discrédit sur ces histoires de souffrances individuelles dont le décor est planté dans le bush : comme elles ont la spécificité de « rest[er] en essence fidèles à elles-mêmes » (Bail 1999 : 32) malgré « des apparences toujours changeantes » (Bail 1998 : 26), elles s'avèrent aussi monolithiques que les représentations stéréotypées du paysage (c'est-à-dire un paysage *intérieur* et désertique).

Ces interventions alternent avec une seconde entité, plus discrète, qui s'en tient au principal fil narratif, à savoir le thème traditionnel du conte de fées¹². La structure narrative de Bail gagne encore en complexité avec l'arrivée d'un

11 En anglais : « *hard-luck stories* » (Bail 1998 : 3).

12 Notons que cette trame narrative, qui a pour toile de fond l'Australie rurale, conserve tout au long du roman une tonalité résolument réaliste. À cet égard, Bail renverse les codes habituels des contes de fées, dont l'action se déploie conventionnellement dans des mondes peuplés de créatures imaginaires, mais renforce — ironiquement, peut-être — l'hypothèse développée plus haut, selon laquelle la terre australienne et la prédilection nationale pour le réalisme tendent à aller de pair.

mystérieux étranger, lequel charme Ellen par le biais d'intrigantes histoires, qui font donc l'objet d'une mise en abyme dans le contexte plus large du roman. Ces histoires, qui sont presque toutes liées aux caractéristiques les plus ordinaires des eucalyptus qui les génèrent (leur nom commun le plus souvent, plus rarement leur aspect physique), se répartissent en deux groupes définis par le degré auquel elles s'écartent du réalisme, ainsi que par les réactions respectives qu'elles suscitent chez Ellen et, par extension, chez le lecteur.

D'une part, une minorité d'histoires relève de catégories littéraires préexistantes, généralement jugées non réalistes. Par exemple, l'une des deux histoires générées par l'*E. barberi*, ou gommier du *barbier*, est un conte de fées (censé se dérouler en Mauritanie), dans lequel « un ogre [retient] captive une jeune femme [...] et [dort] les dents serrées sur ses *cheveux* », jusqu'à ce qu'elle s'échappe avec « un voleur », qui parvient à « ôter, un à un, tous ses *cheveux* d'entre les dents du monstre » (Bail 1999 : 178, je souligne). L'histoire inspirée par l'*E. symphyomyrtus*, ou princesse argent, fait aussi écho aux contes de fées puisqu'il évoque « la *tour* de caramel », un monument espagnol abritant, nous dit-on, « un miroir *miraculeux* » ayant le pouvoir de refléter « tout ce qui se passait n'importe où dans le monde » (Bail 1999 : 212, je souligne). Dans ces histoires, le merveilleux s'impose comme une évidence, et la nature de la « réalité » représentée n'est pas remise en question.

D'autre part, la majorité des histoires subvertit le réalisme plus subtilement, par une sorte de funambulisme littéraire : même si les contes, ou fragments de contes, dits par l'étranger contiennent parfois l'un ou l'autre élément irrationnel¹³, ils évitent soigneusement les détails irréalistes là où ceux-ci auraient facilement pu être utilisés¹⁴, en conséquence de quoi la plupart de ces histoires conservent un caractère immanquablement réaliste. Pourtant, il s'en dégage — comme aurait pu le dire Freud — un parfum d'inquiétante étrangeté¹⁵. La

13 Dans l'une des histoires de *désert* liées à l'*E. desertorum*, par exemple, un « saint homme » capable de « ressuscit[er] un mort » (Bail 1999 : 145) est mentionné en passant.

14 Dans l'histoire suscitée par l'*E. bicostata*, ou gommier *bleu* du Sud, un « fruitologue » (Bail 1999 : 134), disciple du peintre Arcimboldo, reproduit le visage de la femme qu'il convoite dans l'étalage de son magasin, mais laisse des espaces vides pour les yeux parce qu'il ne peut trouver de fruits bleus.

15 Pour ne citer qu'elle, l'histoire inspirée par l'*E. socialis* (dit *mallee rouge*), dont le tronc est aussi « double » (Bail 1999 : 74) que l'arbre qui l'induit, incarne bien cette atmosphère. Dans ce court récit, un « canariologiste » (Bail 1999 : 197) répondant au nom de Clem

plupart de ces histoires littéralement extraordinaires se caractérisent donc par une nette propension à brouiller la frontière séparant la fantaisie de la réalité, à tel point qu'Ellen se demande régulièrement si oui ou non l'étranger les « invent[e] » pour elle (Bail 1999 : 116, 135 ; voir aussi 201).

Plus la frontière entre réalité et imaginaire est ténue, plus la tension entre ces deux pôles est grande : même si les contes de fées (voir première catégorie) permettent d'établir des parallélismes avec la situation réelle d'Ellen (la variante de Blanche-Neige l'encourage à ne pas laisser filer son prince charmant, tandis que celle de Barbe-Bleue fonctionne comme une métaphore de sa vie de prisonnière), ils sont racontés avec un tel prosaïsme qu'ils n'interpellent pas Ellen autant que les histoires liminales de la seconde catégorie. Conscient du pouvoir que la réalité exerce sur Ellen comme sur la plupart des gens (en ce sens, Ellen personnifie parfaitement la soif contemporaine de réalité), l'étranger se montre suffisamment subtil pour présenter ses récits hybrides comme des histoires vraies, relatées pour la première fois ou entendues précédemment : ainsi, l'histoire de désert précitée serait « une déclaration brute [qu'il aurait] entendue un jour » (Bail 1999 : 145) ; il prétend aussi que l'un de ses protagonistes masculins vivrait dans une ville située « juste de l'autre côté de la rivière » (Bail 1999 : 211). À l'attention du lecteur, le narrateur lui-même prend la peine d'ancrer davantage encore les histoires dans la réalité : « la précision avec laquelle il avait raconté l'histoire [suscitée par l'*E. forrestiana*, ou gommier fuchsia] donnait à penser [qu'elle] était [...] vraie » (Bail 1999 : 189, je souligne). Ces interventions subliminales ne font qu'accroître la confusion d'Ellen, qui reflète celle du lecteur. Taraudée par la question de la vérité narrative, Ellen développe une véritable obsession qui culmine après les aventures du canariologue : « Quelle horrible histoire », (Bail 1998 : 197) s'exclame-t-elle, « je crois que vous l'avez inventée » (Bail 1999 : 201). Cette accusation, qui ressemble à une attaque contre la fiction elle-même, est d'autant plus paradoxale qu'Ellen est habituellement ennuyée

Sackler est dévasté par la perte de son volatile préféré, qui s'est échappé par une fenêtre ouverte. Par un hasard extraordinaire, il finit par l'apercevoir dans une maison voisine : manifestement attiré là par le son de la musique, il a trouvé refuge sur l'épaule de la propriétaire, qui est également pianiste. En vue de récupérer son canari, l'éleveur se met à prendre des leçons de piano avec la femme, une dénommée Heide Kirschner. Malgré son attirance pour son professeur, Sackler ne perd pas son principal objectif de vue et reprend son oiseau chez lui — pour le retrouver mort le matin suivant (Bail 1999 : 196-201).

par la réalité et ceux qui s’y tiennent scrupuleusement, comme son père et son double, le méthodique Mr Cave.

Il est toutefois intéressant de noter que la posture d’Ellen change radicalement vers la fin du roman : lorsque l’étranger se met à lui raconter son histoire finale, « l’histoire des histoires, une histoire spécifiquement destinée à la sauver » de la fadeur de Mr Cave, elle regrette de voir son conteur préféré « se lanc[er] dans un souvenir personnel, ni plus ni moins, comme tout le monde » (Bail 1999 : 260)¹⁶; mais, lorsqu’il poursuit « sans le “je” insistant » (Bail 1999 : 261), elle se laisse progressivement ensorceler par son histoire autobiographique. Alors qu’elle soupçonnait préalablement l’étranger d’avoir « inventé [ses histoires] en allant, pour son bénéfice » (Bail 1999 : 260), Ellen prend conscience de ce que celle-ci, la sienne, doit à la réalité et à la mémoire : elle « se rendit compte [...] qu’il s’agissait de lui, et de son histoire » (Bail 1999 : 261). De même, le lecteur interprète rétrospectivement les quelques références intratextuelles parsemées à travers le récit comme autant de signifiants de réalité : l’homme « qui avait réussi à éviter les deux guerres » (Bail 1999 : 151) dans l’une des histoires de *guerre* induites par l’*E. maculata*, le gommier moucheté dont « le tronc madré vert kaki est une réplique du camouflage porté par l’armée australienne » (Bail 1999 : 151, je souligne), peut effectivement être identifié comme l’un des colons « originaux » qui précédèrent Holland sur la propriété, où il « avait construit le monument aux morts le plus mélancolique qui soit, un pont privé réservé à l’usage exclusif des moutons » (Bail 1999 : 151); Quant à la jeune femme qui échangeait des lettres enflammées avec le meilleur ami de son fiancé, un soldat et aspirant cafetier prénommé Brain, dans l’histoire de *camaraderie* (voir Bail 1999 : 153–56) engendrée par l’*E. exserta* (messmate ou copain de table)¹⁷, il s’avère qu’elle épousa finalement ce dernier puisqu’une certaine « Mme Brain, de l’hôtel » (Bail 1999 : 246) réapparaît plus tard dans le récit du narrateur. Par conséquent, il ne fait aucun doute que l’étranger fait appel à sa mémoire, ce dont il ne se cache pas : juste après avoir raconté l’histoire de la future Mme Brain, il invite Ellen à rechercher l’homologue réel de son personnage féminin « en passant en revue les

16 Lorsqu’Ellen tombe malade peu après la disparition temporaire de l’étranger, des conteurs approximatifs se succèdent à son chevet dans l’espoir de la ramener à la vie mais ne parviennent qu’à tisser des histoires inefficacement factuelles ou autobiographiques.

17 Voir Bail 1999 : 153.

hôtels des environs » (Bail 1998 : 152) ; plus tard, il confesse même humblement qu'il n'a aucun mérite à raconter ses histoires, qui ne sont « guère qu'une question de mémoire » (Bail 1999 : 234). Il faut attendre sa dernière histoire pour relativiser la question de la vérité narrative. À ce stade, il n'importe tout simplement plus de savoir si ses contes sont vrais ou non, pourvu qu'ils soient soumis au processus *transformateur* par lequel l'invention égale ou supprime la mémoire. Ellen, comme le lecteur, ne s'intéresse plus à « l'expérience » qu'à la condition qu'elle devienne « texture » (Bail 1999 : 262). En s'inspirant du nom *commun* des arbres, l'étranger convertit le familier en non familier, révélant l'extraordinaire qui se niche dans l'ordinaire : c'est sans doute ce processus de défamiliarisation qui explique l'atmosphère d'inquiétante étrangeté imprégnant de nombreuses histoires. La mémoire devenant histoire, le magicien anonyme fait poétiquement jaillir la fantaisie de la réalité : en définitive, cette sublimation du monde réel révèle sa dimension magique, laissant le public enchanté. À l'inverse des genres préétablis que sont le réalisme, défini comme « ce que l'on peut croire » (Durix 1998 : 45, je traduis ; voir aussi Maufort 2003 : 11), et les contes de fées, qui correspondraient à ce que l'on ne peut pas croire mais dont on accepte les codes artistiques, les histoires mises par Bail dans la bouche de l'étranger questionnent la nature de la réalité représentée. En y injectant une infime dose de merveilleux ou simplement d'étrangeté, elles élargissent le réel pour atteindre à une forme de « réalisme plus poussé » (Butor 1992 : 11). Selon un autre célèbre mot du même Butor : « il ne peut y avoir de réalisme véritable que si l'on fait sa part à l'imagination, si l'on comprend que l'imaginaire est dans le réel et que nous voyons le réel par lui » (Butor 1992 : 182).

Un autre conteur énigmatique, Thomas Pynchon pour ne pas le nommer, s'est récemment inclus parmi ceux qui considèrent ce léger — mais crucial — glissement narratif comme « l'un des objectifs principaux de la fiction ». Dans une chronique en ligne¹⁸ de son nouveau roman, *Against the Day*, il le décrit comme suit : « si ce n'est pas le monde, c'est ce que le monde pourrait être si l'on y opérait l'un ou l'autre ajustement mineur ». Dans le même registre, Bail, qui, dans ses carnets pseudo-autobiographiques¹⁹, définit lui-même l'art comme « l'illusion momentanée de la réalité » (Bail 1989 : 5, je traduis), offre

18 Voir <http://www.amazon.com> (dernière consultation le 24 août 2006), je traduis.

19 *Longhand. A Writer's Notebooks* (Bail 1989).

une réflexion portant sur la nature de la réalité et la fonction de la fiction, mais l'entrelace directement dans les histoires de l'étranger : dans les pages de *Eucalyptus*, le processus de narration apparaît comme un voyage à travers une réalité transformée, permettant aux adeptes de l'évasion de se retirer dans une coquille protectrice où la vie est moins ordinaire pour mieux renaître à un monde pas si familier qui, vu avec le recul nécessaire, peut être saisi plus pleinement.

Alors que l'auteur rassemble les brins narratifs (pseudo-)réalistes égrenés par l'étranger dans les limites de son propre roman, sa rupture avec le réalisme se manifeste d'une façon supplémentaire. La construction d'une structure labyrinthique basée sur la multiplication d'histoires (pseudo-)linéaires et sur la superposition de plusieurs plans narratifs révèle effectivement une quête de volume, qui met en relief tant la sensibilité graphique de Bail (voir Jacobs 2001 : 43) que son désir d'abandonner un réalisme bidimensionnel au profit d'un espace tridimensionnel mieux à même de représenter la réalité du monde actuel.

En dépit des stratégies conçues pour lui résister, il importe de souligner que *Eucalyptus* ne bannit pas le réalisme, contrairement à ce que d'aucuns ont voulu laisser entendre (cf. McKemmish 1998 : 3) : si elles en perturbent ponctuellement la linéarité, elles ne compromettent jamais fondamentalement la continuité du récit. En construisant sa mosaïque de fragments (pseudo-)réalistes, Bail confère donc à son intrigue la « complexité linéaire » (Bail 1981 : 128, je traduis) dont il faisait l'éloge dans sa monographie consacrée au peintre australien Ian Fairweather, qui ne renonça jamais à sa « préférence pour la ligne » (Bail 1981 : 29, 113, je traduis) mais combina ses diverses influences (européennes et aborigènes, entre autres) pour créer un objet entièrement neuf *et* représentatif d'une certaine Australianité. C'est peut-être cette même qualité qui rend le conte de Bail singulièrement « moderne ».

En outre, la « complexité linéaire » évoquée par Bail ressemble à s'y méprendre à la « multiplicité linéaire » (Deleuze & Guattari 1980 : 31) qui constitue un rhizome chez Deleuze et Guattari. Selon les auteurs de *Mille Plateaux*, « le rhizome n'est fait que de lignes » (Deleuze & Guattari 1980 : 32), mais d'une prolifération de lignes, qu'elles soient de segmentarité ou de déterritorialisation. Dans *Eucalyptus*, les lignes d'articulation qui stratifient le rhizome seraient les catégories littéraires prédéfinies (le réalisme, les contes de fées, etc.)

qui ne font évoluer le lecteur qu'en terrain connu ; quant aux lignes de fuite qui déterritorialisent le rhizome, elles prendraient la forme des segments textuels qui échappent à toute définition parce qu'ils sont « en prise sur le réel » (Deleuze & Guattari 1980 : 21), et par lesquels Bail s'efforce de « cartographier [...] des contrées à venir » (Deleuze & Guattari 1980 : 11).

Le concept de multiplicité contribue aussi à percer l'énigme de la maxime qu'Holland aime à répéter et qui pourrait faire office de moralité au conte multi-facettes de Bail : « rien n'est un » (Bail 1998 : 42, 84, 241). À la lumière de cet aphorisme, le roman anéantit plusieurs clichés. Premièrement, il récuse l'idée que tout récit puisse jamais être « un », puisqu'il ne peut être question, ni de représentation « pure » (d'où l'impossibilité du réalisme conventionnel), ni, d'ailleurs, d'invention « pure ». À cet égard, T. Inglis Moore nous rappelle à juste titre que « toute écriture, même la plus imaginative, est, en dernière analyse, autobiographique » (Moore 1971 : 4, je traduis). Tout inévitables qu'elles soient, les distorsions littéraires de la réalité peuvent aussi se révéler fécondes : le désir d'isoler le « vrai » du « faux » est donc condamné à être vain puisque c'est précisément l'oscillation (la *friction*) entre ces deux pôles qui donne lieu, à l'occasion, à des étincelles de vérité.

Deuxièmement, *Eucalyptus* récuse la notion préconçue selon laquelle le paysage australien ou la littérature qu'il produit indirectement seraient « un(e) ». Comme certains de ses compatriotes, Patrick White et David Malouf en tête, Bail dénonce le mythe de l'uniformité géographique australienne. Mettant l'accent sur la biodiversité, il nous force à nous souvenir que le genre singulier « eucalyptus » est une construction scientifique dissimulant des myriades d'eucalyptus, les spécimens les plus fréquents comme l'*E. crebra* n'étant en quelque sorte que les arbres qui cachent la forêt. Utilisant maintes variétés d'eucalyptus comme autant de métonymies de son pays, Bail réfute donc au passage les accusations d'uniformité dont le paysage australien fait régulièrement l'objet et prend le parti de célébrer une terre qui s'avère aussi diversifiée que les « arbres qui [la] composent » (Bail 1999 : 23).

Dans l'introduction à *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari contrastent, dans toute une série de disciplines, la figure de l'arbre, qui aurait jusqu'ici « dominé [...] la pensée occidentale » (Deleuze & Guattari 1980 : 27), et celle du rhizome, qui s'apparenterait quant à elle à la réalité orientale. Dans le domaine de la littérature, ils distinguent ainsi le livre-racine, ou livre réaliste,

du livre-rhizome, ou livre de la modernité, l'un obéissant à la loi de la réflexion et à la logique binaire du OU, l'autre à la logique plurielle du ET (voir Deleuze & Guattari 1980 : 11-12, 37). Même s'ils semblent antinomiques à première vue, les deux modèles ne s'opposent pas de manière absolue puisque la possibilité de transcender ce dualisme n'est jamais exclue : « il existe des structures d'arbre ou de racines dans les rhizomes, mais inversement, une branche d'arbre ou une division de racine peuvent se mettre à bourgeonner en rhizome » (Deleuze & Guattari 1980 : 23).

Eucalyptus illustre on ne peut plus littéralement ce double rapport au végétal : la figure de l'arbre n'y est pas une négation du rhizome, mais un point de départ à partir duquel l'auteur construit, de manière totalement inédite, un texte hybride et rhizomatique. On serait presque tenté de croire que Bail a lu *Mille Plateaux* et s'applique à « être rhizomorphe », c'est-à-dire à « produire des tiges et filaments *qui ont l'air de racines*, ou mieux encore se connectent avec elles en pénétrant dans le tronc, quitte à les faire servir à de nouveaux usages étranges » (Deleuze & Guattari 1980 : 23-24, je souligne). En multipliant les histoires dans un cadre narratif plus large, toutes générées par un arbre donné, Bail ajoute en tout cas un corollaire à son postulat sur la diversité géographique, à savoir que la littérature australienne a, elle aussi, autre chose à offrir que les « *hard-luck stories* » réalistes avec lesquelles elle a trop systématiquement été associée. Convaincu que la dominance pure et simple du réalisme peut avoir estompé de la sphère littéraire nationale des pratiques plus marginales, Bail entreprend de réécrire la terre australienne en faisant appel — comme l'étranger — « à des traditions narratives diverses : formes orales et écrites, contes de fées, légendes, etc. » (Jacobs 2001 : 42, je traduis). Admettant, à l'instar de T. Inglis Moore, que le paysage a pu contribuer à façonner le réalisme, Bail *inclut* ce genre archétypal parmi les modes de discours qui constituent son roman. En ce sens, *Eucalyptus* offre davantage qu'un plaidoyer abstrait pour la reconnaissance de la pluralité : en termes narratifs, le roman fait un pas réel en direction de sa concrétisation.

Contrairement à *Holden's Performance*, *Eucalyptus* thématise et textualise à la fois les préoccupations formelles de Bail : alors que *Holden's Performance* ne souscrivait au réalisme que pour mieux en diverger par la subversion parodique, *Eucalyptus* converge, à sa façon, vers le réalisme et reconnaît sa valeur en tant que genre pourvu qu'il soit soumis au processus de transformation dont

le roman dépend. En ce sens, Bail problématise, complique et, en définitive, transgresse la dichotomie qui oppose généralement le réalisme à l'écriture expérimentale. Fusionnant plusieurs genres littéraires dans sa recherche d'une forme nouvelle, Bail permet à *Eucalyptus* d'échapper à la catégorisation facile qu'il critique si sévèrement et d'atteindre à une véritable hybridité.

Bibliographie

- B. ASHCROFT, G. GRIFFITHS & H. TIFFIN [éd.] (1995), *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres – New York, Routledge.
- M. BAIL (1998), *Eucalyptus*, Melbourne, The Text Publishing Company (rééd. Londres, Harvill Press, 1999).
- (1999), *Eucalyptus*, trad. Michèle Albaret-Maatsch, Paris, Robert Laffont.
- (2000), *Holden's Performance*, Londres, Harvill Press (1^{re} éd. 1988, Harmondsworth, Penguin Books).
- (1981), *Ian Fairweather*, Sydney & Londres, Bay Books.
- (1989), *Longhand. A Writer's Notebooks*, Melbourne, McPhee Gribble.
- M. BAKHTINE (1970), *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- A.J. BISHOP (1995), *Western Mathematics: The Secret Weapon of Cultural Imperialism*, dans B. ASHCROFT, G. GRIFFITHS & H. TIFFIN [éd.] (1995), p. 71–76 (1^{re} éd. 1990, dans *Race and Class*, 32, 2).
- M.K. BOOKER (1991), *Techniques of Subversion in Modern Literature. Transgression, Abjection and the Carnavalesque*, Gainesville, FL, University Press of Florida.
- M. BUTOR (1992), *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard.
- H. DANIEL (1988), *Liars: Australian New Novelists*, Harmondsworth, Penguin Books.
- G. DELEUZE & F. GUATTARI (1980), *Mille Plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit.
- S. DENTITH (2000), *Parody*, Londres – New York, Routledge.
- R. DIXON (1991), "The Great Australian Emptiness Revisited": Murray Bail's Holden's Performance, dans *Australian Literary Studies*, 15, 1, p. 26–37 (sur Academic Search Premier, www.epnet.com, 1–9).
- J.-P. DURIX (1998), *Mimesis, Genres, Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*, Londres, Macmillan Press, NY, St. Martin's Press.
- G. DUTTON [éd.] (1968), *The Vital Decade: Ten Years of Australian Art and Letters*, Melbourne, Sun Books.
- G. GENETTE (1966), *Proust palimpseste*, dans *Figures I*, Paris, Le Seuil.
- M. GRAY (1993), *A Dictionary of Literary Terms*, Harlow, Longman.

- S. HENIGHAN (1998), *Planting Australia*, dans *Times Literary Supplement*, 3 juillet 1998.
- L. HUTCHEON (1987), *Beginning to Theorize Postmodernism*, dans *Textual Practice* 1, p. 10-31.
- L. JACOBS (2001), *The "good oil": eucalypts and Murray Bail's Eucalyptus*, dans *Antipodes*, 15, 1, p. 40-46.
- A. LEE (1990), *Realism and Power. Postmodern British Fiction*, Londres - New York, NY, Routledge.
- I. MCKEMMISH (1998), chronique de *Eucalyptus*, dans *Meanjin*, 57, 4, p. 828-831 (sur Academic Search Premier, www.epnet.com, 1-3).
- D. MALOUF (1998), *The Spirit of Play: the making of Australian consciousness*, Sydney, ABC Books.
- M. MAUFORT (2003), *Transgressive Itineraries: Postcolonial Hybridizations of Dramatic Realism*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang.
- T.I. MOORE (1971), *Social Patterns in Australian Literature*, Londres - Sydney, NSW, Melbourne, Vic, Angus & Robertson.
- C. NASH (1993), *World Postmodern Fiction: A Guide*, White Plains, NY, Longman.
- J. NORTON, chronique de *Eucalyptus* sur <http://flakmag.com/books/eucaly.html> (dernière consultation le 31 janvier 2008).
- X. PONS (1991), *Australia Takes on the World: Identity and Representation in Murray Bail's Homesickness*, dans *Commonwealth*, 14, 1, p. 1-8.
- M. PROUST (1992), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard.
- T. PYNCHON, chronique de *Against the Day* sur <http://www.amazon.com> (dernière consultation le 24 août 2006).
- M.C. ROSS (2003), chronique de *Eucalyptus*, dans *Southerly*, 63, 1, p. 220-222.
- S. RUSHDIE (1999), *Les versets sataniques*, trad. A. Nasier, Paris, Plon (1^{re} éd. 1989, Paris, Christian Bourgois).
- D. SEAMAN, *Sleeping Beauty in Australia*, chronique de *Eucalyptus* sur <http://www.bookwire.com/bookwire/perlsript/review.pl?5936> (dernière consultation le 30 mars 2004).
- G. THOMAS (1991), *Patrick White and Murray Bail: Appropriations of "The Prodigal Son"*, dans *Australian Literary Studies*, 15, 1, p. 81-86 (sur Academic Search Premier, www.epnet.com, 1-6).
- J. WEISGERBER (1978), *L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- P. WHITE (1968), *The Prodigal Son*, dans G. DUTTON [éd.] (1968), p. 156-158.