

LES PASSAGES RITUELS DE RUDYARD KIPLING

Meet me at the crossroads
Where fact mating fancy
Spawns tapestries of strangled truths³⁴

Comme le poète africain Niyi Osundare, Kipling est fasciné par la croisée des chemins, le passage d'un univers à l'autre. Ainsi Mowgli va et vient entre le monde des hommes et celui des loups, et chante sa perplexité :

Waters of the Waingunga, the Man pack have
cast me out. I did them no harm, but they were
afraid of me. Why ?

Wolf pack you have cast me out too. The
Jungle is shut to me and the village gates are
shut. Why ?

As Mang flies between the beasts and birds so
fly I between the village and the Jungle.
Why ?³⁵

³⁴ Niyi Osundare, "Memory's Road", *Horses of Memory*, Ibada : Heinemann Educational Books (Nigeria), 1998, p. 23.

L'ultime retour au monde des hommes ne fait qu'interrompre de façon ambiguë le jeu d'oscillations entre fusion et exclusion. Le parcours se tisse ici entre clôture et ouverture, entrave et envol, de manière caractéristique.

Salman Rushdie a d'ailleurs déclaré avec humour que si la vie de Kipling était portée à l'écran, il faudrait choisir pour l'incarner deux acteurs, l'un anglais, blanc, austère et insupportable, l'autre noir et passionné. Ecrivain-Janus, Kipling est le poète du passage et de la schize, de l'identité liminale du « two-sided man » :

Much I owe to the Lands that grew.
More to the Lives that fed—
But most to Allah Who gave me two
Separate sides to my head.³⁶

Les vers louent la dualité mais trébuchent sur la rupture, suggérée par le « two » placé en fin de vers, et repris par « separate ». Cette ambivalence sous-tend en fait les « tapestries of strangled truths » de la plupart des textes de Kipling. Nous en verrons ici quelques figures obsédantes, depuis le passage impossible — bloqué par l'impasse — ou démesuré — signifié par l'hubris du pont — jusqu'à la médiation sereine du travestissement réversible, où c'est le corps même qui devient le signifiant palimpseste, la clef du passage, où l'essor vers l'autre orchestre sans cesse une lecture de type métonymique.

***Beyond the Pale* ou passer outre**

L'incipit d'une des premières nouvelles de Kipling, *Beyond the Pale*, a souvent été lu comme une véritable profession de foi : « A man should, whatever happens, keep to

³⁵ Rudyard Kipling, *The Jungle Books*, Harmondsworth : Penguin, 1987, p. 97.

³⁶ *The Works of Rudyard Kipling*, London : Wordsworth Editions, 1994, p. 587.

his own caste, race, and breed. Let the White go to the White and the Black to the Black »³⁷. L'intrigue correspond apparemment à la morale de la fable. Au bout d'une impasse aveugle située entre *Roméo et Juliette* et les *Mille et une nuits*, un Anglais entrevoit une jeune veuve de quinze ans derrière sa fenêtre grillagée. La belle scie les barreaux, et l'idylle peut naître. Mais un jour l'étranger trouve la jeune femme avec les mains tranchées, tandis qu'un projectile acéré le blesse à la jambe : voilà bien le juste châtiment encouru par les deux amants qui ont transgressé les limites raciales.

Cependant, la nouvelle déconstruit aussi en partie l'interprétation manichéenne qu'elle proposait d'entrée de jeu. Le texte met moins en scène la sauvagerie orientale³⁸ que le cauchemar du passage qui avorte. L'ambivalence de la transgression est suggérée dès le titre. « Beyond the pale », c'est passer outre, franchir la palissade, s'ouvrir à un amour au-delà de la pâleur de la peau. Mais cela voudrait dire aussi se placer « beyond the pale », c'est-à-dire se mettre à l'index, se couper du cercle des Anglais. Et cela, le protagoniste en est incapable ; il maintient à tout prix l'écran de sa respectabilité. L'excipit, renversant la *captatio benevolentiae* initiale, brosse ironiquement le portrait d'un colon très convenable, qui prétend devoir sa claudication à une insignifiante chute de cheval. La focalisation externe brutale replace clairement Trejago dans ce cercle anglo-indien qu'il n'a jamais vraiment tenté de briser, cloîtré « within the pale », pourrait-on dire, comme la jeune

³⁷ R. Kipling, « Beyond the Pale », in *Plain Tales From the Hills*, Harmondsworth : Penguin, 1987, p. 127.

³⁸ Il me semble en effet que les indices ne concordent pas. Certes, Tréjago remarque la fenêtre en trébuchant sur un tas de fumier, chute parodique qui suggère la luxure, voire l'analité, et ferait même songer au fameux projectile abject que choisit Arabella pour attirer l'attention de Jude chez Hardy. Ici la femme prend aussi l'initiative sexuelle, envoie la lettre codée provocante ; de plus, elle ne parvient pas à prononcer la première syllabe du prénom « Christopher ». Doit-on lire le rejet de « Christ » comme un sortilège diabolique ? Mais la peinture de Bisesa évoque à la fois sensualité et innocence, comme si les indices dysphoriques servaient simplement d'écran à un autre message plus audacieux.

femme derrière sa fenêtre désormais murée. Entre les deux se trouve la paralysie morbide du passage gommé, effacé, le traumatisme de l'absence, substituant le « blank » de la focalisation externe au piège pâle de l'aventure amoureuse. Or la maison où est enfermée la jeune femme n'a pas d'envers, seule reste la trace de la fenêtre absente dans l'impasse aveugle. L'autre côté donne sur un dédale, un labyrinthe de ruelles où Trejago ne peut identifier la bonne demeure. Selon le narrateur, le fait que Trejago n'ait jamais su trouver la façade de la maison constitue bien la seule particularité de l'histoire. Le passage Est-Ouest avorte sur l'opacité d'un écran impénétrable, piégeant le désir.

Le pont sur le vide

L'autre passage maudit par excellence, c'est le pont qu'emprunte Daniel Dravot dans *The Man Who Would Be King*. Le titre prête à équivoque. S'agit-il d'un « would » prospectif, suggérant l'erreur du journaliste qui ne voit en Dravot qu'un piètre aventurier, alors qu'il va effectivement devenir roi, ou d'un « would » déréalisant, suggérant l'homme qui voulut être roi, mais qui n'y parvint point ? Les deux sens se valent, bien sûr, puisque Dravot conquiert le Kafiristan en s'érigeant en demi-dieu, mais se brise dans le vide comme une poupée lorsqu'il est démasqué. Le pont modal se noue et se dénoue, suggérant à la fois la grandeur et la chute de l'idole. Certes, la nouvelle célèbre l'idéologie coloniale. Mais au fantasme de domination répond un autre vertige, celui du passage vers l'Autre, d'où ces ponts fantasmatiques que Dravot fait littéralement nouer au-dessus du vide, et ces ponts linguistiques qu'il tisse en s'initiant à divers dialectes. C'est le dérapage du désir qui une fois de plus cause la perte, et anéantit le modèle colonial. Au départ, la conquête doit permettre d'agrandir l'Empire, d'offrir le Kafiristan à la Mère, la reine Victoria, tout en se préservant de toute contamination impure grâce à un pacte masculin (et maçonnique) qui lie Daniel Dravot à Peachey Carnehan. Mais

en voulant prendre femme, Dravot révèle d'un coup que le conquérant est homme, qu'il aime et saigne. Trahir le tabou sexuel, vouloir la connexion ultime, c'est se condamner à être symboliquement jeté du pont que l'on a fait bâtir :

Out he goes, looking neither right nor left, and when he was plumb in the middle of those dizzy dancing ropes— 'Cut, you beggars', he shouts ; and they cut, and old Dan fell, turning round and round and round, twenty thousand miles, for he took half an hour to fall till he struck the water, and I could see his body caught on a rock with the gold crown close beside.³⁹

Au défi de Dravot, dramatisé par les « dizzy dancing ropes », succède l'extraordinaire ralenti cinématographique, ou plutôt mythique, brutalement stoppé par les sons sourds (le [k] de « struck », « caught », « rock », « crown », « close », répond enfin à « cut », tandis que la corde coupée préfigure la décapitation du « king of Kafiristan »). Le vortex (« round and round and round ») reprend le motif du moulinet de papier, ce « whirligig » que Dan agitait au départ, comme s'il se métamorphosait en babiole d'enfant absurde, marotte de fou, jouet grotesque dont la tête coupée cerclée d'or offrira une version encore plus morbide et parodique.

Le pont narratif, le récit oral halluciné de Peachey, parlant de lui à la troisième personne comme un schizophrène, s'achève comme il a débuté, dans le bureau d'un journaliste. Ce journaliste rédige en contrepoint les nécrologies des monarques d'Europe, à la fois plus authentiques et infiniment plus dénués de substance que les deux aventuriers d'opérette.

³⁹ Rudyard Kipling, *The Man Who Would Be King and Other Stories*, Wordsworth Editions, 1994, p. 142.

Dans son adaptation cinématographique de *The Man Who Would Be King*, John Huston fit de ce témoin Rudyard Kipling en personne, et le dota d'une chemise maculée d'encre, conformément à la légende. Puis il ajouta au récit un pont de glace et de neige qu'une avalanche construit miraculeusement devant les hommes pour leur permettre d'accéder au Kafiristan, mais cette passerelle blanche, fragile et étincelante, s'effondre derrière eux.

L'écriture aborde avec vertige ces passages fantasmatiques frôlant le gouffre. Il faut attendre *Kim* pour que la voix narrative cesse de se placer en témoin extérieur et nous entraîne vers l'Inde avec la jouissance de l'audace, sans craindre l'interdit ni l'interruption, la déchirure brutale des passages arachnéens. Peut-être parce que *Kim* fut rédigé loin de l'Inde, et Kipling décrit longuement, dans son autobiographie fragmentaire, *Something of Myself*, la lente gestation du roman, et la manière dont l'écriture nimбай d'or le pluvieux automne anglais. Peut-être est-ce aussi parce que *Kim* n'est qu'un adolescent, et se trouve ainsi instinctivement protégé de cette transition sexuelle qui semble signifier inévitablement la chute.

Kim ou le passage rituel vers l'Inde

Kim conte les aventures d'un jeune garçon à la croisée des chemins. Au départ, le petit Janus blanc à la peau noire ne parle que l'anglais chantant et déstructuré des bazars, il se perd avec délice dans l'Inde indigène. Le parcours initiatique va le guider vers ses racines blanches, que l'incipit du roman met en valeur, mais dont le « Petit Ami du Monde » semble n'avoir qu'une idée assez vague. Parmi les tests jalonnant son initiation vers les services secrets de l'Empire, se trouve une curieuse séance d'hypnotisme. Lurghan Sahib, le « médecin des Perles » hybride même si le texte affirme qu'il est blanc, demande à Kim de lui jeter une cruche d'eau. Lorsque la jarre se brise, Lurghan Sahib se met à masser doucement le cou de l'enfant, et lui demande de fixer du regard le plus gros tesson,

celui où l'eau brille encore comme une étoile ; puis il affirme que la lourde cruche poreuse va reprendre forme, revenir à la vie, tesson par tesson. Kim voit s'esquisser l'ombre de la cruche, regarde les fragments se recomposer, au rythme du sang qui bat dans ses veines. Au prix d'un effort considérable, l'enfant parvient à rompre l'enchantement en passant mentalement du hindi à l'anglais, et en se répétant désespérément les tables de multiplication : il s'arrache ainsi à l'emprise de Lurghan Sahib, et aux ténèbres qui menaçaient de l'engloutir, comme s'il échappait à une mer opaque et dévorante, infestée de requins.

Dans un premier temps, la leçon semble dénoncer l'illusion métonymique, le danger de prendre la partie pour le tout. Lurghan Sahib prétend chercher la faille dans le joyau. Si Kim cédait à la tentation de voir la cruche en entier, c'est donc son identité qui volerait en éclats. Kim résiste en dédoublant littéralement, mathématiquement les fragments. Le « truc » est enfantin, mais il apparaît également dans *The Phantom Rickshaw*, où le narrateur sombre dans la folie. La magie noire de la boutique obscure suggérerait ici les abîmes insondables de l'Orient, toujours prêts à engloutir les Européens. La cruche, avec ses rondeurs et ses failles, pourrait aussi représenter les dangers du corps féminin.

Mais ce passage fonctionne peut-être en fait à la manière d'un trompe-l'œil ludique. Car ce contre quoi la magie de Lurghan Sahib, et le texte, mettent en garde Kim, me semble constituer en fait l'essence même de l'écriture de Kipling, reposant sur le passage par synecdoque du fragment au tout. Le fragment, le tesson, est bien la clef d'un « shadowy outline ». Constamment, Kipling tente de nous faire croire à une totalité, là où il nous montre une partie. Et ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'autre épreuve suggérée par Lurghan Sahib consiste à lire une tache d'encre, métaphore en abyme de l'écriture, comme dans les nouvelles de Borgès.

Selon Lacan, le langage est une série de pièces à l'effigie usée, de clichés passés de bouche en bouche, de main en

main, en « silence ». La métaphore, la figure de style, réactivent la valeur du signifiant comme connecteur, comme lien, comme passage— c'est-à-dire comme « tessera », tesson usé mais prégnant. Harold Bloom reprend cette image dans *The Anxiety of Influence* :

[This] allusion is to the function of the *tessera* as a token of recognition, or 'password'. The *tessera* was employed in the early mystery religions where fitting together again the two halves of a broken piece of pottery was used as a means of recognition by the initiates.⁴⁰

Kipling est littéralement fasciné par le mot de passe, tesson pour initiés, clef d'un passage où mots et choses se confondent. Ainsi dans *Beyond the Pale*, Trejago déchiffre aisément le message « symbolique » que lui adresse la jeune femme invisible, composé d'un fragment de bracelet brisé (tesson connotant le veuvage) d'une fleur et d'un brin de fumier, et de onze grains de cardamome représentant l'heure du rendez-vous. Sa lecture herméneutique intuitive le détache déjà de ses compatriotes. Dans *The Man Who Would Be King*, les deux protagonistes échangent des ficelles nouées en guise de lettres ; heureusement, le narrateur nous explique qu'il s'agit là d'un système fort complexe et assez difficile à lire. Le signe du Dieu Imbra offre dans cette nouvelle un autre exemple de signifiant visuel promu passage secret cabalistique. Par quelque miraculeuse coïncidence Dan arbore le signe de reconnaissance des francs-maçons, qui se trouve aussi gravé sous la pierre d'Imbra, et il est donc pris pour un dieu. Jeu, mystification, tours de passe-passe oraculaires : dans *Kim* aussi les messages secrets prolifèrent, qu'il s'agisse de la lettre

⁴⁰ Harold Bloom cite ici un traducteur de Lacan, Anthony Wilden. Voir H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford : Oxford University Press, 1973, p. 67.

sous la pierre, du message concernant le pedigree de l'étalon blanc — connotant la rébellion, mais aussi obscurément les origines blanches de Kim — ou du mot de passe des « Fils du Charme », « oh, there is no caste when men go to — look for tarkeean », métaphore culinaire censée se glisser très naturellement dans la conversation en cas de « damtight places ».

Mais au-delà de ces tessons de reconnaissance mis en évidence, le texte procède par synecdoques plus subtiles. Le lecteur doit s'initier aux territoires étranges de l'Inde en franchissant une série de seuils apparemment intertextuels. Les en-têtes des chapitres fonctionnent comme autant de passages rituels, nous insufflant le sens du sacré en nous guidant vers le Bouddha de Kamakura, ou nous donnant à voir l'immensité des chaînes de l'Himalaya, en tissant des correspondances inattendues avec l'infini ressac de la mer, la mer toujours recommencée. Mais ce jeu de « citations » greffant l'ailleurs dans l'âme du lecteur sert en fait de trompe-l'œil, puisque pratiquement tous les fragments ont été composés par Kipling lui-même. Les références ne sont plus intertextuelles mais intratextuelles⁴¹, il nous faut chercher dans les propres poèmes de Kipling les strophes manquantes, non dans des textes sacrés indiens. Avec malice Kipling travestit ses créations, il attribue un des en-têtes à un mystérieux Sir John Christie, invente sans vergogne une « célèbre » invocation bouddhiste⁴², ou laisse le lama décrire l'épisode imaginaire de l'éléphanteau, soi-disant tiré des *Jatakas*, pour mieux justifier son amour pour Kim, et oublier que le conte du merveilleux disciple supplante parfois dans sa bouche celui de la rivière de la Flèche. La « citation » devient la clef d'une reconnaissance purement ludique.

⁴¹ La femme de Shamlegh rappelle aussi la Lispeth des *Plain Tales From the Hills*.

⁴² Il est aussi surprenant d'ouvrir le livre sur le bouddha de Kamakura, plus japonais que tibétain.

Peu à peu, comme l'a démontré Emilienne Baneth-Nouailhetas⁴³, Kipling établit ainsi un pacte de fiction inhabituel ; il force le lecteur à acquérir une compétence nouvelle, pour maîtriser les tessons linguistiques opaques essaimés dans le texte, comme autant de pointes pimentées fichées dans la texture de la langue, pour faire savourer le déploiement sonore de l'Inde. Selon Salman Rushdie, « the Hindi/Urdu words are simply sprinkled over the text, like curry powder »⁴⁴ ; mais pimenter le texte, c'est aussi créer un rythme d'écriture, et donc de lecture, différent.

Dès les premières pages, les « tessons » étranges créent un motif irrégulier, par tension et décalage. Au départ, certains mots sont présentés en italiques et ne sont pas traduits. Ainsi, « Bhotiyal » est traduit, mais n'est pas en italiques, « guru », « stupas », « viharas » sont imprimés en italiques mais ne sont pas traduits. Le lecteur peut aisément en déduire le sens grâce au contexte ; ainsi, il est clair que « bûts » veut dire idoles. Logiquement, il devrait se servir de cette compétence pour lire, quelques lignes plus bas, « bût parast », l'idolâtre, or ce dernier terme est à la fois en italiques et traduit ! De même, le surnom du Bouddha, « Sakhya Muni », n'est ni traduit ni en italiques, et pourtant ce terme devait, même au tournant du siècle, sembler plus étrange que « guru »...

Le terme inconnu fonctionne ici comme icône de l'étrangeté. L'absence de règles, dans le jeu des italiques et des traductions trouant le récit, crée un rythme chatoyant mais non systématique. Le pacte de fiction établit alors non seulement l'illusion romanesque, mais une attente, un jeu. Lorsque Kim crie au voleur, la nuit, le hurlement « Choor, choor ! » n'a plus besoin de traduction, tandis que lorsqu'il feint de s'éveiller d'un cauchemar, le lancinant « Ya la la la la ! *Narain ! The churel ! The churel !* » (186) l'explication lourde et

⁴³Voir Emilienne Baneth-Nouailhetas, « La mystification linguistique dans *Kim* de Rudyard Kipling », in B. Rougé (éd.), *QWERTY* n°4, Publications de l'Université de Pau, 1994, pp. 167-174.

⁴⁴ S. Rushdie, *Imaginary Homelands*, London : Granta Books, 1981, p. 77.

dogmatique (« a *churel* is the peculiarly malignant ghost of a woman who has died in child-bed », 187) tient de la V.O. laborieusement sous-titrée. Par contraste, le lecteur a plaisir à repérer les expressions qu'il a apprises, « dooli », « kilita », « shabash », « Om mane padme Hum », et qui tissent par métonymie l'illusion de la multiplicité sonore de l'Inde.

Des déformations graphiques suggèrent aussi l'anglais un peu écorché des indigènes, comme « ker-listian » (pour « Christian »), « rêl carriage », « te-rain », « tikkut » ; la figure récurrente du redoublement de consonne correspond au « clipped uncertain sing-song » de l'accent (« thatt », « verree », « yess »). De façon assez subtile, les doubles consonnes apparaissent parfois dans le courant de conscience de Kim ou du babou et mettent en évidence le fait que le personnage vient de passer mentalement de l'hindoustani à l'anglais. Le « tinny sawcut English of the native-bred » (132) est aussi reproduit par certaines formules qui semblent trahir une culture, une grammaire, une forme de pensée autre. Ainsi Kim s'écrie « My Father, he has lived », puis s'explique « he is dead since I was very little », « he is dead, gone out ». De même, l'hindoustani est « traduit » par un anglais parfait plaqué sur d'étranges images. Kim songe et parle par proverbes, parfois faciles à comprendre (« those who beg in silence starve in silence »), parfois plus obscurs (« thy father was a pastry-cook, thy mother stole the ghi »), le plus joli étant sans doute le fameux « Trust a Brahmin before a snake, and a snake before an harlot, and an harlot before a Pathan, Mahbub Ali » (158). Alexis Tadié reprend un mot de Walter Benjamin, et compare ces proverbes aux vestiges ruinés de belles histoires, autour desquelles se vrillent encore une morale, un geste⁴⁵. Tesson insignifiant, le proverbe fait miroiter dans le texte les murailles invisibles du palais des signifiants, ce palais des Mille et une Nuits qu'est la langue étrangère.

⁴⁵ Voir R. Kipling, *Kim*, préface A. Tadié, Paris : Gallimard, 1993.

De la même manière, les insultes qui fusent de toutes parts impriment au texte une logique autre. La joute verbale est un art où Kim excelle, et où il n'est surpassé que par le langage fort cru de la « Wyfe of Bath » indienne, la Sahiba. L'échange de propos vifs, d'insultes, fonctionne en fait ici comme rite de reconnaissance, curieusement irénique plus qu'agonistique. Ainsi Kim insulte pour faire bonne mesure le petit balayeur qui doit aller chercher le scribe ; le jeune messenger rapporte au scribe, émerveillé, qu'un enfant blanc qui n'est pas un enfant blanc l'attend, assis sous l'arbre près de la caserne (148). Si Kim agonit d'injures le conducteur de la voiture qui l'amène à l'école, c'est pour établir une entente cordiale (« perfect understanding ») et prouver qu'il n'est pas un sahib. L'insulte, le proverbe, fonctionnent comme mot de passe, mais la plaisanterie aussi signe l'intégration. Le lecteur doit comprendre que Kim fait de bons jeux de mots en hindi (« thy man is rather yagi [bad-tempered] than yogi [a holy man] », 61), tandis que le Babou est moins subtil (« there is no hurry for Hurree »), et conseille de lire Burke et Hare, confondant le philosophe et le meurtrier...

Dans cette mosaïque de fragments, le passage vers l'Inde imaginaire repose souvent sur l'anaphore en trompe-l'œil. Selon Lapaire et Rotgé, le déictique « the » implique un pré-construit culturel, qui signerait ici la cohésion entre le personnage et le lecteur :

Dans ces conditions, The + N paraît cristalliser un déjà posé et pensé collectif où les opérations d'identification, d'opposition, d'association et même de jugement dans lesquelles N est impliqué forment un

programme préconstitué hors duquel N ne saurait être envisagé.⁴⁶

« The » devient le tesson de l'identification culturelle, alors que par paralipse la plupart des histoires sont coupées au montage, et que pour le lecteur le référent manque. Ainsi, la référence à la nuit du fameux tremblement de terre n'informe guère le lecteur, l'anecdote fait signe de manière elliptique, au-delà de la simple couleur locale :

One of the young men of fashion — he who was found dead at the bottom of a well on the night of *the* earthquake — had once given him a complete suit of Hindu kit. (51)

Le déictique crée ainsi constamment un effet de polyphonie : le texte est troué d'allusions multiples, embryonnaires, autant de fils ténus créant la densité du motif oriental, comme si partout on pouvait dénouer le texte pour accéder à une pluralité de voix et d'histoires. Le texte rhizome se fraie des passages souterrains vers un ailleurs invisible.

Mais le vrai signifiant rhizomatique, c'est Kim lui-même, dont le corps s'écrit et se réécrit, point de passage entre l'Orient et l'Occident. Dès le départ, le lama le définit comme un Janus oriental, « a boy with two faces and two garbs » ; lorsque Mahbub Ali l'exhorte à ne jamais oublier quel masque il porte, Kim compare son identité à une sorte de nœud gordien :

'Therefore, in one situate as thou art, it particularly behoves thee to remember this with both kinds of faces. Among Sahibs, never

⁴⁶ Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Toulouse : PUM, 1991, p. 118.

forgetting thou art a Sahib ; among the folk of Hind, always remembering thou art—' He paused, with a puzzled smile.

'What am I ? Mussulman, Hindu, Jain or Buddhist ? That is a hard knot.' (191)

Figure du seuil (« one situate as thou art »), Kim vire du noir au blanc à volonté, comme si au départ la *madrissah* grattait simplement le palimpseste à fleur de peau pour faire réparaître le blanc originel. Mais la dualité éclate, se fragmente lorsqu'on tente de définir l'identité indienne. Là encore Kim fait preuve d'une troublante « capacité négative », transformant son corps en texte ou théâtre, où la démarche, l'accent, le vêtement deviennent autant d'accessoires, de clefs métonymiques, comme ce turban qui selon la couleur rend hindou ou musulman. La jubilation fait du déguisement une activité poétique, métamorphique. Au gré des fantaisies de Lurghan Sahib, comme Ariel qui serait heureux d'obéir aux injonctions de Prospero, Kim jouit de sa nature souple et protéiforme : « but a demon in Kim woke up and sang with joy as he put on the changing dresses, and changed speech and nature wherewith » (207).⁴⁷

Kim est aussi un conteur-né, qui ment comme il respire, brodant avec vivacité d'interminables variations sur le motif de l'orphelin, et jonglant avec les histoires qu'il invente : ce n'est pas un hasard si la figure du jongleur apparaît dans une épigraphe, ou si Kim se présente dans le train comme un apprenti jongleur. La jouissance du déguisement vient simplement conforter la parole jubilatoire, il s'agit de prolonger le conte en lui donnant chair. Il y a une touche de magie, de surnaturel, dans cet abandon au « démon » du spectacle et de l'inspiration polymorphe.

⁴⁷ Seuls le Babu et E 23 jouissent aussi du don d'infinie métamorphose.

Kim n'est donc pas à proprement parler un adolescent hybride, mais plutôt un personnage dialogique, c'est-à-dire un être en qui les identités dialoguent sans se fondre : il rêve et réfléchit tantôt en anglais, tantôt en hindoustani, et sa vision du monde, sa perspective, s'infléchissent suivant la langue. Kim joue la comédie, mais il est aussi profondément soit anglais, soit indien. Kim le disciple comprend que la carte déchirée atteste peut-être de la mort prochaine du lama, et Kim l'Anglais analyse froidement le butin. En fait, la narration n'enchevêtre pas les identités en un inextricable nœud gordien, elle tisse plutôt une bande de Mœbius, crée un passage fluide d'une identité à une autre, sans fracture, sans renversement, en ligne droite pour ainsi dire. Et pourtant la bande reste biface ; une identité reste l'envers de l'autre, même si il y a passage magique de l'une à l'autre sans changer de côté. Pour Lacan une telle bande est pure coupure, et non pure jonction, elle emblématise la relation entre désir et signifiant. De la même façon, Kim fonctionne comme un personnage protéiforme, donc un signifiant exprimant littéralement le désir d'appartenir à l'Inde. Pur passage, Kim transcende la problématique raciale par la magie de Mœbius.

La problématique duelle du passage d'un monde à l'autre est mise en scène par la schize diégétique, l'étrange structure des deux quêtes intimement mêlées et pourtant antithétiques. Le motif tissé sur le métier indien se révèle toujours double : la chaîne métatextuelle filée par le Grand Jeu⁴⁸ croise la trame des tribulations du lama, et s'y noue. Cartographie guerrière et ésotérique, parcours intéressé et errance mystique, se recourent et se retrouvent, grâce à d'inattendus « points de capiton » pour reprendre dans une acception un peu différente le concept de Lacan, désignant ce moment où le signifiant flottant acquiert un signifié définitif. Ici il y a bien point de capiton, mais pour nouer un double signifié à un signifiant.

⁴⁸ « Well is the Game called Great ! [...] Truly it runs like a shuttle throughout all Hind. » (p. 273)

Ainsi, le train suggère la vitesse, mais c'est aussi le lieu où l'on véhicule les histoires ; la « Rivière » désigne soit la Route, soit la Rivière de la Flèche ; « acquérir du mérite » peut consister à faire l'aumône à un mendiant, ou à obtenir les louanges du « département » ; le rosaire mesure le parcours spirituel pour le lama, qui l'égrène en marchant, mais il permet à Kim d'évaluer des distances beaucoup plus terrestres, et de tracer ses cartes d'espion ; « the Search » renvoie à la quête ou à la fouille. Enfin, la roue de la destinée correspond à la fois à la roue de la métempsychose, du Samsara, et aux rouages de l'Empire, à moins qu'il ne s'agisse des roues des puits que Kim, fasciné, contemple depuis la « Grand Trunk Road ».

Car l'espace à son tour épouse la dichotomie, s'organise autour de deux grands axes, l'un horizontal, l'autre vertical. Nous avons d'une part les tables arides de l'Inde, déroulant l'espace à perte de vue, où Kim plonge avec délice. La focalisation interne permet au lecteur d'épouser la formidable pulsion scopique, tandis que l'Inde entière défile sur la route, par petits groupes métonymiques, un hindou, un sikh, un musulman, des marchands de sucreries, le cortège d'une mariée, ou cette chenille dans la poussière, la ligne bleutée des fières terrassières, « a flat-footed, big-bosomed, strong-limbed, blue-petticoated clan of earth-carriers » (110). L'accumulation, la torsion des adjectifs parfois forgés, procèdent d'une recomposition de la perception, à travers le prisme audacieux du regard exalté de Kim. Lieu de passage, la route devient une myriade d'impressions, de tableaux écrasés de soleil, empourprés par le couchant, ou nimbés du mystère de la nuit, dans le clair-obscur des feux. Là où Kim se gorge de visions, le lama reste aveugle au monde, et avance en ignorant le paysage.

L'axe vertical inverse la perspective. Le lama, rajeuni, exalté, lit l'espace avidement, comme une carte où il trace ses propres parcours fantaisistes, inventant des raccourcis, ivre de beauté froide. Pour Kim devenu lilliputien, la montagne se brouille dans un cauchemar statique de contreforts dressés,

microcosmes emboîtés barrant la route. Kim devient aveugle à cette splendeur sublime et curieusement romantique, que le lama lit dans chaque parcelle neigeuse.

Le voyage et le retour imposent des rites de passage. L'Himalaya fixe la limite spirituelle et politique du récit, d'où la faille qui signe la « fin du monde » à Shamlegh, où Kim affronte la première tentation sensuelle et jette les instruments du grand jeu dans l'abîme. Mais l'initiation a laissé des traces. Scarifié un instant par la carte déchirée, le lama revient sur ses pas pour trouver la Rivière coulant à ses pieds, comme si le passage pour lui était intérieur, et consistait toujours à revenir (de l'Himalaya, du Nirvana). Mais la faille de Shamlegh actualise peut-être une blessure latente plus profonde, et plus masquée, chez Kim.

En effet, même si l'adolescent semble modelé dans une cire souple et malléable, le passage sur la bande de Mœbius n'est pas aussi parfaitement lisse que la jubilation ludique le laissait entendre ; des scènes d'interrogations névralgiques ponctuent le récit, à la manière du *punctum* de Barthes, cette piqûre d'épingle perforant la construction sémique et sémantique plus générale. Kim à trois reprises entre dans une sorte de transe et s'interroge sur le sens même de son être, de son nom, qu'il répète comme un mantra hypnotique. Au-delà de la variation sur les motifs de la méditation hindoue ou bouddhiste, le lecteur perçoit soudain la dérive ontologique, le contraste entre le carcan des vêtements rigides de St Xavier et la souplesse des étoffes nouées à l'orientale, comme si le masque blanc ne s'apposait et ne s'enlevait qu'en creusant une faille. Kim, signifiant multiple — Kimball O'Hara, Petit ami du monde entier, Ami des étoiles, ou disciple — s'égare de son trop-plein d'identité ; la dernière question, le « what is Kim ? », module le « who is Kim ? » initial. Et c'est le signifiant Kim qui est littéralement remis à plat, gommé et remodelé par les mains expertes de la Sahiba au gré des courants telluriques bienfaisants.

La fin ouverte de l'œuvre déconstruit alors l'interprétation. Quel est ce nouveau Kim qui émerge des mains expertes de la Sahiba ? Comment lire le passage mythique de Kim par la poussière, la perte de connaissance sur le sein tellurique maternel ? La focalisation oublie de s'identifier au héros, et nous ne saurons presque rien des conclusions que tire le jeune homme de son épiphanie tellurique, ni de la voie qu'il a véritablement choisi de suivre. Le roman se clôt sur un dialogue étrange, presque un dialogue de sourds, entre un lama prolix et exalté et un Kim silencieux, ému et sceptique, qui exprime son désarroi par des interjections musulmanes. La dernière phrase maintient une souveraine ambivalence : le lama est-il transfiguré par la narration en Bodhisatva, Bouddha de compassion ayant renoncé au nirvana pour le salut des hommes, et plus précisément de son disciple ? Ou la voix narrative souligne-t-elle ironiquement que la vision cosmique du lama ne lui a rien appris sur les activités secrètes de son bien-aimé, et que le salut mystique qu'il désire si ardemment pour lui est loin d'être acquis ?

Le récit est pris ici dans une tension dialogique, au sens où l'entend Mikhaïl Bakhtine. Le discours polyphonique est distribué sur plusieurs instances discursives (Mahbub, Kim, le lama), sans qu'on puisse discerner de « vérité » ; dans cette plurivocité, qui accentue par contraste l'énigmatique silence du narrateur, le discours n'a plus de sens fixe. Le sens ne se construit que dans la tension des voix contradictoires, et pas au-delà.

Ainsi *Kim* explore toutes les modalités fantasmatiques du passage caméléon vers la terre aimée, mais aussi vers l'âge adulte, lorsque carte politique, carte géographique et carte spirituelle se superposent et se fondent en un indistinct palimpseste. Les tessons métonymiques tissent le sentiment d'une plénitude ludique, qui fait implorer la dichotomie manichéenne du noir et du blanc. Mais dans ce plan d'immanence qu'est l'Inde, avec ses grains de poussière

accrochés aux paupières du passage, pour reprendre le mot de Wole Soyinka, la question de l'identité reste en suspens, entre épiphanie et rupture, fusion et schizisme, dualité et choix. *Kim* permet à l'écrivain, de faire le deuil de l'enfance et de l'Inde. Pour Bernard Gilbert, *Kim*, exutoire de l'exil, est aussi le roman de la réconciliation avec le père, sous la forme fantasmatique du lama en majesté veillant sur le scribe, un peu comme le père de Kipling l'encourageait à écouter son « démon » de l'écriture⁴⁹. Ainsi, *Kim* met en scène de manière obsédante les rapports de l'enfant désiré avec une série de pères vicariants (Creighton, Mahbub Ali, le lama) ; après la jubilation de la route et le pont problématique, l'œuvre de Kipling offre logiquement des instances du parcours inverse, du rite guidant le père vers l'enfant perdu. Ainsi, *They*, la nouvelle publiée en 1904, prend comme titre une phrase coupée, passage interrompu vers un verbe d'action absent, précisément parce que la nouvelle traite de présences spectrales, de sujets sans objets, coupés du règne de la parole et du geste, tout juste capables de frôler, d'exhaler un rire ou un souffle, souvenirs obsédants toujours immatériels. Le narrateur s'arrache au récit hanté, au baiser de sa petite fille morte, et comprend qu'il ne doit jamais revenir vers ce manoir un peu gothique qui ne figure sur aucune carte. La figure du passage s'évanouit, à mesure que les pas légers des morts s'estompent dans les corridors de la nouvelle.

Catherine Lanone

⁴⁹ Bernard Gilbert, « La fin de *Kim* : la fin de quoi ? », Ebc n° 10, Décembre 1996, pp. 63-72.