Une traversée stylistique de *Crossings* de Chuang Hua

Marie-Agnès Gay

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/1243>
DOI : 10.4000/esa.1243
ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2014
Pagination : 27-45
ISBN : 978-2-36442-055-7
ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Marie-Agnès Gay, « Une traversée stylistique de *Crossings* de Chuang Hua », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 7 | 2014, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/1243> ; DOI : 10.4000/esa.1243

Une traversée stylistique de *Crossings* de Chuang Hua

Marie-Agnès GAY
Université Jean Moulin – Lyon 3 - IETT

Avant d'entamer la traversée du roman, il convient de s'arrêter un instant sur son seuil, c'est-à-dire son paratexte. En croisant le titre, qui prend toute la base de la page, avec le nom de l'auteur, qui est imprimé à gauche à la verticale sur le mode traditionnel de l'écriture chinoise et recouvre à moitié un visage de femme chinoise, la couverture¹ signale très efficacement à celui qui s'empare du livre que ce dernier va l'entraîner dans un va-et-vient entre culture occidentale et culture chinoise. *Crossings*, d'inspiration autobiographique, raconte en effet l'histoire d'une jeune sino-américaine, Fourth Jane Chuang Hua, et de sa famille, et nous fait voyager entre la Chine, l'Europe et les Etats-Unis. En reprenant le même type de présentation mais en l'inversant (titre anglais inscrit dans une verticalité orientale, nom chinois à l'horizontal), les premières pages intérieures font émerger l'autre sens du mot *crossing*, soit la notion de croisement via celle d'hybridité : hybridité des identités dans la diégèse, et de la forme pour ce roman sino-américain de 1968 qui choisit le mode de l'expérimentation moderniste d'inspiration occidentale². Dans ce contexte esthétique, on ne sera pas surpris que la troisième chose que le paratexte

¹ Initialement publié en 1968 par *The Dial Press* et passé largement inaperçu, c'est la réédition – alors qu'il était épuisé – en 1986 par *Northeastern University Press* avec une postface de la romancière sino-américaine contemporaine Amy Ling qui donne une seconde vie au roman. Nous faisons ici référence à l'édition *New Directions Paperbooks* publiée en 2007, qui conserve la postface d'Amy Ling et qui est la plus facilement accessible aujourd'hui.

² Dans sa postface au roman, Amy Ling évoque l'influence de Flaubert, Hemingway, Faulkner. (217)

suggère soit la dimension réflexive du roman, les choix de mise en page (encadrement de la colonne de lettres composant le nom de l'auteur sur la couverture et le titre dans les pages intérieures) faisant inmanquablement penser aux mots croisés, ou *crosswords*. Cette visée métalinguistique se confirme tout en se doublant d'une dimension métanarrative lorsqu'à la page 105 du roman, soit à l'approche de la moitié du récit, le verbe *Cross* emplît l'espace d'une phrase : « Cross. You don't belong there. You belong with us. » (105) Par-delà son interprétation diégétique première liée à la scène où elle apparaît, cette injonction peut se comprendre comme une adresse au lecteur, le lecteur qui, en pénétrant dans le roman, traverse la frontière entre réel et imaginaire et entame un voyage. C'est ce voyage du lecteur et sa traversée mouvementée d'une œuvre difficile que nous nous proposons d'étudier, en lien à l'arrière-plan diégétique et thématique du livre.

« I feel a terrible danger crossing » (196), avoue la protagoniste à son père alors qu'elle s'apprête à quitter les Etats-Unis pour la France. Cette phrase nous rappelle qu'une traversée est généralement d'autant plus significative qu'elle implique des risques, des obstacles à franchir. Or dans le contexte où apparaît cette réplique la nature du danger évoqué, pourtant terrible, reste flou, tout comme le sens plus global de la phrase, qui joue sur une construction amphibologique. En effet, la première interprétation possible est la crainte pour l'héroïne de s'engager dans cette nouvelle traversée transatlantique ; mais le contexte n'empêche pas d'y lire autre chose : Fourth Jane perçoit l'arrivée d'un danger. Dans un cas, la traversée se fait de l'énonciateur comme centre déictique vers le lointain (*I feel a danger in the act of crossing / I'm afraid of crossing*) ; dans l'autre, la traversée se fait du lointain vers l'énonciateur (*I perceive a danger crossing, approaching toward me*). En d'autres termes, deux mouvements contradictoires semblent se superposer et rester en suspens dans cette phrase, annulant de ce fait le sens même du motif de la traversée, son orientation mais aussi sa signification exacte pour le lecteur. Là où le terme *Crossing*, qui pourtant donne son titre au roman, suscite avant tout l'image d'un acte orienté, signifiant, le récit s'applique à brouiller toute logique de direction, l'impression dominante pour les personnages et le lecteur étant celle d'un égarement, voire même d'une impasse. Nous le verrons, plus qu'à un passage dynamique, *crossing* renvoie davantage au lieu de passage lui-même (*crossing* en anglais désigne aussi le passage clouté ou le passage à niveau), lieu du mouvement et de directions

multiples et contradictoires, mais aussi d'un éternel entre-deux qui court le risque de se faire mortifère ou peut au contraire s'avérer non-lieu vital.

Dans une première partie intitulée « Le sens de la traversée ? », nous montrerons que le roman tout entier nie paradoxalement l'acte signifiant de la traversée, pourtant suggéré, et met en scène la perte du sens, dans ses deux acceptions, pour l'héroïne. Dans un deuxième temps, nous analyserons les conditions narratologiques et stylistiques de la traversée mouvementée du livre pour le lecteur, clairement engagé dans un parcours mimétique de l'héroïne et menacé comme elle d'échouement. Il restera cependant à envisager comment *Crossings*, conçu selon une logique « rhizomique », valorise ce que nous avons choisi d'appeler « l'Empire du milieu », non-lieu de passage et de tous les possibles. Il nous rappelle, selon les termes de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*, que « *[e]ntre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu. » (37)

Le sens de la traversée ?

Il faut tout de même dans un premier temps reconnaître que le roman porte bien son nom. Il est le roman des traversées, dans une pure acception géographique : traversées des continents et des océans pour la famille de Fourth Jane, qui a émigré une première fois de la Chine vers l'Angleterre afin d'échapper au communisme, puis vers les Etats-Unis pour des raisons restées inexplicées. Fourth Jane, qui a connu ces déplacements successifs puisqu'elle fait partie des enfants nés en Chine, décide de partir s'installer, au moins provisoirement, à Paris. Après un aller-retour transatlantique au moment des fêtes de Noël, le roman se clôt sur sa décision de rentrer aux Etats-Unis, le dernier chapitre³ se concluant sur ces lignes :

Then she turned and made her way back as if in dream waited while noiseless traffic sped by for the light to change at the intersection. The light changed. She shook away her daze, crossed the street and entered the

³ Ce dernier chapitre est suivi d'un chapitre très court qui fait davantage office de prologue, et sur lequel nous reviendrons à la fin de notre étude.

house. She took her suitcases out of the closets and began to pack for the return trip home. (214)

L'utilisation symbolique de la croisée des chemins et de la traversée de la rue, associée à la clôture sur le mot *home* confèrent, au bout du récit, une visée téléologique à ce motif de la traversée. Il y a aboutissement conjoint des parcours diégétique et narratif, et la certitude du chemin trouvé.

Parce que l'Amérique est le pays d'adoption dans lequel Fourth Jane a longtemps ressenti un sentiment d'aliénation, cette fin semble aussi raconter le croisement réussi de deux appartenances :

For years I used to think I was dying in America because I could not have China. Quite unexpectedly one day it ended when I realized I had it in me and not being able to be there physically no longer mattered. [...] Farm house, field, solitary tree, the distant mountains have fused, have become one with the American landscape. I can't separate any more. [...] I belong to both, am both. (121-125)

Il n'y a plus là traversée d'un point à un autre, mais fusion – hybridation – en un point de deux extrémités. Pourtant, ce sens-là de *crossing* s'efface tout au long du roman au profit du premier, celui renvoyant à l'acte de déplacement entre deux points clairement différenciés. Une fois arrivée aux Etats-Unis, la famille se replie dans une zone culturelle protégée, érige une frontière « ethnographique » (Chiu 110) qui se veut infranchissable. Lorsque le fils aîné épouse une occidentale, l'arrivée du couple dans la maison, sorte de camp retranché pour les membres de la famille, est décrite comme une série d'effractions sur un mode hyperbolique qui reflète le point de vue de Fourth Jane, pour qui la Chine et les Etats-Unis sont encore à ce stade deux entités bien distinctes :

The barbarian stood outside the barred gate of the wall. After fruitless years of patient search, with gnawing heart, she found a weakness along the immense wall encircling the garden, found, followed, married Fifth James and entered the garden at dusk. (51 – on note l'alliteration en f qui semble cibler *Fifth James* et mime l'intrusion inexorable dans l'espace fermé)
She [the Barbarian] walked behind James through the gate of the tall white fence separating the kitchen lawn from the main garden, waved in by smell of lilacs in full bloom clustered along the length of the fence [...]. (52 – la répétition de *gate* et *fence* sur un mode circulaire tente désespérément d'ériger dans l'espace du texte cette barrière qui a cédé)
She [the Barbarian] moved across the room, swinging her pouch, and stopped in front of the three-paneled coromandel screen upon which were transfixed ladies and attendants frozen in gesture and pose under porticos and in courtyards inclining over arched bridges admiring weeping willows. She continued her way to the open door from which she had first entered

and peered into the dark garden drowned in smell of lilac and hum of crickets. (54 – la fixité symbolique de la scène traditionnelle représentée sur le *paravent*, fixité d'autant plus marquée lorsqu'elle se met en scène sur un pont, lieu de passage par excellence, se laisse balayer par la fluidité de phrases sans ponctuation qui, mieux que tout, disent le mouvement qu'une barrière n'a pu entraver)

Dans ces trois citations, tout comme plus généralement dans le roman, l'emphase sur le moment du franchissement d'une ligne frontière vient renforcer ce motif de la traversée, qui envahit l'espace du texte (traversée de seuils, de rues, de ponts...) et en devient un élément métaphorique structurant. La traversée, mouvement orienté, apporte donc du sens au texte, le vectorise. Un passage du roman apparaît d'ailleurs comme une invitation métatextuelle à lire ce supplément de sens (signification) qu'apporte un mouvement orienté :

She turned the pages to Missouri and found the river, then turned more pages to find the source. Entranced by its length the river flowed through seven states, she traced the course of the water, her lips moved in silence and wonder, linking names of colors beasts saints trees ideas Indian rocks the names of men, a holy procession signifying man's enduring tenure. (185-186)

Il s'agit bien ici de retracer le parcours depuis un point originel et à travers « sept états » –symboliques – pour, au bout, trouver du sens. Cependant, ce mouvement interprétatif ne va pas de soi. On note tout d'abord une aporie dans le fait que l'image d'un fleuve, d'un flux vienne signifier l'idée de *tenure* ; s'il est difficile à traduire directement, ce terme semble recouvrir à la fois l'endurance de l'homme (or en d'autres endroits du roman, la traversée se fait plus traditionnellement métaphore de la mort) et la notion d'emprise, la capacité à « tenir une position ». D'ailleurs, à y regarder de plus près, le personnage réflecteur semble se dissoudre dans le flux, qu'elle ne maîtrise donc plus : *she traced* a par avance été englouti dans *Entranced*⁴ (sur les plans à la fois sémantique et orthographique) et, si Fourth Jane a cherché à remonter à la source (en « tournant davantage de pages », donc *a priori* dans un mouvement d'ordre croissant des pages à contre-courant d'une remontée), elle semble perdre de vue la quête du point d'aboutissement.

⁴ L'impression de recouvrement de *she traced* par *Entranced* est encouragée par le fait que, dans un premier mouvement de lecture, *Entranced* semble se rapporter à la jeune femme.

Plus globalement, un peu à l'image de cette réinterprétation d'un extrait ponctuel, le roman déborde de toute part notre première lecture qui, induite par la valeur censément programmatique du titre, fait de la traversée un motif structurant de la vie des personnages et du récit. La traversée est en effet bien davantage associée à la perte du sens. Le lecteur est en quelque sorte alerté dès la deuxième page, et la première utilisation du verbe *cross* :

She decided to take a chance on the bus' not appearing for the moment and crossed the empty street to buy a pack of cigarettes in a tobacco shop.

He was watching her while she recrossed the street, thoughtful and on guard, his hands in the pockets of his short ash-colored raincoat. [...]. (8)

La première traversée évoquée par le récit est une traversée futile vers un but insignifiant, immédiatement annulée par un mouvement contraire. D'autre part, l'ancrage flou du point de vue (*He was watching her* semble nous mettre soudain à distance de Fourth Jane, regardée depuis la position d'un inconnu sur le trottoir, mais la fin de la phrase pose plutôt l'homme en train de l'observer comme l'objet du regard de Fourth Jane) entretenu par l'ambiguïté du référent de *thoughtful and on guard* (qui paraît se rapporter à l'homme mais pourrait tout autant renvoyer à Fourth Jane) apporte un élément de confusion dans la double traversée décrite, le lecteur, qui ne sait trop quel est son point d'identification, ayant du mal à se situer d'un pur point de vue spatial.

A cet égard, le pluriel du titre n'est pas à négliger, et la multiplication même des traversées contribue au brouillage des directions, voire souvent, comme on vient de le noter, à l'annulation des itinéraires. « She had packed and unpacked so often, always leaving from and returning to the same point, she knew the gestures by heart, could repeat them in sleep » (75) : cette description d'un mouvement ramenant au point de départ mais qui voudrait encore faire croire à un semblant de sens, se voit invalidée quelques pages plus loin dans un passage qui en donne une version délirante :

The door to Ngmah's cubicle burst open. Seventh Jill, hair hanging loose to the waist, emerged barefoot and blinked in the light. Without a word she ran through the waiting room, ran past the elevators, flung open the door that led in the corridor, ran past his closed door, ran the length of the U-shaped corridor and ran all the way back to where she started from. She stopped short before the door of the cubicle, reentered the dark, climbed back on the couch by Ngmah's side, curled up her legs and placed her head back on Ngmah's lap. (84-85 – la stérilité du mouvement se confirme par

l'attitude régressive que signale la position en fœtus adoptée à la fin de la scène par Seventh Jill, sœur cadette de Fourth Jane)

La frénésie des déplacements dans le roman cache d'ailleurs mal une hantise de la paralysie : « On certain days moving from one room to another in her apartment was the only displacement she felt capable of undertaking » (116), ou « She stood in the center of the carpet of faded greens and blues and whites in which she discerned oases and deserts, scorpions and camels, departures, wanderings and homecomings woven inextricably there » (187) : les itinéraires se confondent et ne sont ici qu'imaginaires chez un personnage devenu statique. Dans la réalité, la traversée se voit explicitement associée à l'image de l'échouement : « If I did not follow fast enough he would cross the street before the light changed leaving me stranded on the corner while traffic zoomed left and right » (142), et surtout à quelques pages de la fin :

She closed her eyes [...] gliding on the black lake infinitely deep, sleep, [...].

Like her, boats becalmed today, limping, sinking, no unfurling of spinnakers no haul in and release of ropes callusing hands or dodging swinging booms, no strain of scrambling, sprays in the wind. Let her sleep.

But the sky was full of hard white light which penetrated her tightly closed eyelids. The hostile water would engulf her far from the shore.

We are not moving! We are not moving!

Easy there.

Let's get back to shore we'll never reach the other side. I don't want to die in the middle of this unknown lake [...].

They landed on a strip, the strand end of a curl, all red rock that jutted out of the water. (199-200)

Au terme de la traversée, elle-même vécue comme un enlissement et engloutissement, le choix du substantif *strand* au moment de la mention de l'accostage vient, par l'ambiguïté du terme⁵, nier l'aboutissement du déplacement.

On note enfin que cette scène est suspendue dans un entre-deux entre rêve et réalité qu'entretiennent les références au sommeil, récurrentes tout au long du roman, tout comme les scènes de rêve, plus présentes vers la fin du récit. Fourth Jane, à mesure de ces traversées vers l'espace indéfini du sommeil, donne l'impression de s'évanouir dans une zone incertaine, bien loin d'un point d'arrivée précis. Il faut donc sans

⁵ Il renvoie en tant que verbe à la notion d'échouement.

doute en dernière analyse également percevoir dans le mot *crossing* l'image du trait noir ou du signe X symbolisant l'acte d'effacement : *to cross off, to delete*. D'ailleurs, dans le passage cité plus haut où l'héroïne évoque une hybridation réussie (« I belong to both [countries], am both »), le pronom personnel *I* a disparu. Et un moment, Fourth Jane demande à son amant parisien : « Conjugate for me the subjunctive of to live » (133), confirmant son passage dans une autre dimension, celle de l'irréel. Elle ajoute alors « I confuse between present and imperfect » ; cette phrase a une résonance toute particulière pour le lecteur, lui aussi le plus souvent égaré dans une zone temporelle, et géographique, des plus confuses. Sa traversée du roman est un perpétuel égarement.

L'égarement du lecteur

Selon Yichin Shen, « the unspecified spatial and temporal settings, chronological leaps, disjointed narrative structure of *Crossings* pose a great challenge to piece all details together in a logical manner. » (275) Le roman se présente en effet comme un kaléidoscope de scènes rendu d'autant plus complexe que l'ancrage temporel et spatial de chaque épisode reste souvent indéterminé et que les changements de lieux et dates peuvent se faire à l'intérieur d'un même chapitre, d'une même page, voire d'un même paragraphe. Finissent par se confondre le moment présent situé à Paris (relation amoureuse entre Fourth Jane et un journaliste français), un passé américain immédiatement antécédent (la rupture de Fourth Jane avec un précédent amant et le choix d'un avortement), et divers moments – plus ou moins éloignés – du passé, scènes familiales associées à différents lieux (USA, Chine, Europe). Se rajoutent enfin des scènes fantasmées ou appartenant à un autre niveau diégétique (scène de cinéma ou film familial tourné en super 8). Comme le souligne Amy Ling dans son article « A Rumble in the Silence: *Crossings* by Chuang Hua », « some confusion is inevitable at the initial reading. The central story, central only because the book begins and ends with it, is the gradual development and decline of a love affair between Fourth Jane and a Parisian journalist. This affair, set in the present, is constantly invaded by Jane's past, by memories of family, by dreams, nightmares and visions, by crossings geographic and chronological. » (30)

Cette explication fait ressortir le rôle central de l'épisode parisien, point du récit à partir duquel se déploient les fragments analeptiques,

parfois enchâssés. Cependant, si au début du roman les ruptures de chronologie restent assez facilement repérables grâce à des indices qui balisent ces traversées temporelles, le récit ne cesse de se complexifier au fil des pages, les déplacements narratifs se faisant de plus en plus nombreux et rapides et le narrateur multipliant les faux indices, ou tout au moins les indices ambigus (un détail qu'on croyait révélateur de tel ou tel épisode s'avère finalement renvoyer à une autre scène). Les points de « raccord » narratif (Genette, 102) entre niveaux premier et second, ou second et troisième, restent donc extrêmement flous, impression décuplée par l'emploi quasi systématique des pronoms personnels *he* et *she* – sans la transition par leur nom – pour se référer aux personnages, notamment au moment même du passage d'un niveau temporel à un autre. Le lecteur ne peut repérer quand il franchit le seuil d'une anachronie temporelle, et évolue dans la zone mouvante mais non orientée de l'achronie pure et simple ; dans les termes de Genette, « la fréquence même des interpolations et leur enchevêtrement réciproque brouillent [...] les choses d'une manière qui reste parfois sans issue pour le 'simple' lecteur, et même pour l'analyste le plus résolu. » (c'est nous qui soulignons – 115) Un détail mérite d'être relevé : la première scène à Paris, fragment initial de ce récit premier censé servir de point de repère, décrit la rencontre des deux futurs amants à un arrêt de bus, l'un en route vers « the Square », l'autre vers « the Circle » ; prenant finalement un taxi ensemble, leur parcours s'avère semé d'embûches, et anticipe ainsi notre propre voyage dans le texte, notre tentative pour trouver un sens au roman, et à notre lecture, relevant en effet de la quadrature du cercle... D'autant que, on l'aura compris, les toponymes anglais sont d'emblée une fausse piste, alors que le lieu où se déroule cette scène – et les suivantes – entre les deux amants, c'est-à-dire Paris, n'est à aucun moment explicité dans le roman et doit être patiemment reconstruit par le lecteur à l'aide d'indices disséminés.

Voici le premier échange entre les deux personnages :

Their glances met when she looked up. [...]
 Does one wait here for the bus to the Square?
 The Square was not precisely where she had intended to get off but was near enough, judging by the map, so she said Square to simplify her question in a language she was not yet accustomed to.
 Yes.
 She hesitated.
 Yes, they all go to the Square. [...]
 Well I really don't want the Square I want to go to the Boulevard. (9)

La précision *she said Square to simplify her question in a language she was not yet accustomed to* ne fait qu'introduire un brouillage supplémentaire puisque le mot *Square* est censément prononcé en français, l'absence de guillemets pour l'introduire apparaissant d'autant plus pernicieuse que le substantif anglais se tisse au reste de la phrase sans indiquer le moindre décrochage. De nouvelles frontières cèdent, et continueront à le faire ailleurs dans le roman, comme ici : « Dyadya said in Chinese We are together here today to honor our mother » (27) ou « Ngmah held up the cake to Grandmother. Blow blow voices cried in English and Chinese » (30), ou encore « Relieved by this postponement of the central question she carefully replied in English I want to get married » (194) : par habitude, le lecteur perçoit dans ce dernier exemple un décalage qui n'y est plus (la phrase est bien prononcée en anglais), mais c'est tout l'échange qui précède qu'il est alors amené à reconsidérer (les répliques précédentes étaient en fait en chinois).

Ce va-et-vient continu est un facteur supplémentaire de désorientation, mais c'est dans la manipulation plus générale des modes de discours que se dit la stratégie du narrateur pour égarer le lecteur, et plus spécifiquement pour lui faire perdre la notion de frontières ou de seuils franchis et tout espoir de traversées clairement perceptibles. Comme l'écrit Laurence Rosier dans un article théorique sur les discours rapportés intitulé « Les discours rapportés. Histoire, théorie, pratiques. Représentation », « les frontières entre DD et DI existent. Cependant, un grand nombre de discours cités indifférencie l'opposition DD/DI. Les critères syntactico-typographiques sont baladeurs. » (4) Chuang Hua oblitère systématiquement toutes les formes de balisage du discours direct, notamment dans les dialogues où elle n'utilise ni guillemets, « très importants comme marqueurs de passage à du discours [...], marque emblématique [...] du Discours Direct » (Hanote et Chuquet, 9), ni autre indice typographique (tirets par exemple), et omet toute proposition introductive, ou « framing clause » selon Toolan (120) ; Hanote et Chuquet utilisent aussi le terme d'« encadrement », et Françoise Rullier-Theuret parle de « points de suture visibles entre les différents niveaux de l'énonciation » à propos des incises (Salbayre et Arnaud-Vincent, 72). C'est donc bien la possibilité d'un bornage clair que refuse le texte : « La **frontière typographique** matérialisée par les guillemets fait de cette dissociation un trait immédiatement repérable par le lecteur, parfois même avant le déchiffrement du matériau verbal proprement dit », expliquent

Nathalie Vincent-Arnaud et Sébastien Salbayre (68), et Hanote et Chuquet parlent pour ce type de cas d'absence totale de « marque-frontière » (10). Le roman entraîne alors le lecteur dans une perpétuelle errance entre récit et discours, ou entre discours et discours, le flou énonciatif ne permettant pas toujours de discriminer les locuteurs, et tout étant fait même parfois pour nous amener à les confondre, comme lorsqu'une même réplique, ou une réplique très similaire, se répète à quelques lignes d'intervalle. C'est par exemple le cas dès la page 10-11 avec la question « Are you a journalist ? » posée successivement par les deux interlocuteurs, ce qui brouille le sens de l'échange (la direction). A la page 96, « May I come in ? » est repris avec une légère différence (« May we come in ? ») un peu plus bas dans la page ; la scène ayant changé entre temps, c'est ici la frontière, déjà fragile, entre deux épisodes différents qui est annulée.

On ne sera pas surpris, dans ce contexte, que le narrateur recoure également au Style Indirect Libre pour rapporter le discours ou les pensées, SIL dont l'ambivalence intrinsèque est soulignée dans tous les ouvrages traitant des modes de discours. « Le DIL ne peut en aucun cas être circonscrit, » écrit Monique De Mattia-Viviès au début de son ouvrage *Le discours indirect libre au risque de la grammaire : le cas de l'anglais* (15), nous ramenant ainsi à la problématique des frontières et de la traversée. Le SIL nous suspend dans une zone énonciative indéterminée en raison de la superposition énonciative incertaine du personnage et du narrateur : « on ne sait pas qui parle parce que la syntaxe ne nous permet pas de façon claire d'attribuer le dit. » (Rosier, 6) Voici l'exemple d'un passage où certaines phrases relèvent du SIL:

Ngmah sat in her study overlooking the park. She was was she the most beautiful of them all? She was altering the seams of a dress she intended to wear for her birthday dinner. She had spent more than twenty years letting out a fraction of an inch here, taking in a fraction there, lengthening and shortening. What a relief finally to go to the Far East to have clothes cut expertly and sewn to measure.

She made small even stitches, sewing neatly and rhythmically in time with her thoughts. All those lovely dresses that would be hers. The dress for James's wedding, what material should it be, brocade or lace, what woman among those eligible will he choose, help him choose. (15)

La fin de l'exemple précédent fait tomber, au détour d'une phrase, une démarcation supplémentaire, celle entre DIL et DDL (passage de *would* à *will*). Ces traversées sans marquage d'un mode de discours à l'autre

deviennent l'une des constantes du texte, comme dans ce passage qui pousse les jeux de brouillage à l'extrême :

He shut the door and held her tightly. [...] Finally she said how happy she was to see him though she still had not really had a chance to look at him because he was kissing her hair. Almost missed him she continued bending her head back so that she could finally look at him just arrived truly not more than five minutes and if he had come ten minutes ago they would have missed each other. They hugged and kissed and she said how dirty she was she hadn't even brushed her teeth. She chatted breathlessly and touched him and smiled and chatted and laughed. He remained silent, eyes avoiding hers as if listening for another voice but continued to kiss her softly [...] She] had more to add about her trip, breathless inconsequential sentences, phrases incomplete, exclamations, but always with reference to him how she had missed him while doing this and that. She had wondered if he had remained in town during all these weeks she had kept up with news from his city read that the weather had been hideously cold the worst winter in one hundred years. Yes he still had a cold and a sore throat and she had walked and walked and walked to find him a rose-colored sweater which he had once told her he wanted and she thought that she could surely find it in her own city she had almost made the trip really to find and return with a rose-colored sweater, wait, not true he said and she broke away from him [...]. (151-152)

Dans ce passage, les frontières se font mouvantes sur plusieurs plans :

→ entre récit et discours, en raison notamment de l'absence de toute ponctuation qui viendrait clairement démarquer l'un et l'autre, comme dans *she could finally look at him just arrived truly [...]*. On note par ailleurs qu'il est impossible de savoir où recommence le récit après *she said how happy she was to see him*, possiblement dès *though she still had not really had a chance to look at him* ou seulement à partir de *because he was kissing her hair*. A la phrase suivante, *she continued* se lit dans un premier temps comme une proposition introductive de *Almost missed him*, mais le reste de la phrase l'intègre rétrospectivement comme partie du récit (*she continued bending her head back*).

→ entre récit narrativisé – ou « Narrative Report of Speech Act » dans la terminologie de Leech and Short dans *Style in Fiction* (323) ou encore « Narrator's Presentation of Speech Act » selon la terminologie plus récente de Michael Short (31) – et récit rapporté : *she had more to add about the trip... how she had missed him while doing this and that*. Alors que *how she had missed him while doing this and that*, avec sa qualité orale, donne l'impression de faire basculer la phrase dans du DIL, il apparaît évident que *while doing this and that* ne peut être qu'un résumé des différents exemples que donne Fourth Jane à son amant, et relève

donc du « sommaire de discours »⁶, ramenant ainsi plutôt à du discours narrativisé très général.

→ entre discours indirect et discours indirect libre : *She had wondered if he had remained in town [...]*. Là où les premiers mots ont les allures d'une proposition introductive, ce sont probablement bien des mots que le personnage prononce plus ou moins *verbatim* et qui sont alors retranscrits en DIL (l'original serait par exemple « I often wondered if [...] »). La suite de la phrase peut à son tour être soit une poursuite sur ce mode (le personnage formule effectivement les choses ainsi « if you remained in town all these weeks »), soit une version en discours narrativisé d'une série de phrases plus développées (« I often wondered what you decided to do while I was gone, if you stayed in Paris or went away [...] » par exemple). La suite (*read that the weather had been hideously cold*) reproduit exactement le même type d'ambiguïté : flou sur le premier verbe qui peut appartenir soit à l'« énoncé rapportant » soit à l'« énoncé rapporté » (Hanote et Chuquet, 7), et sur la nature du mode de discours pour la suite (discours rapporté ou narrativisé).

→ entre locuteurs : c'est bien sûr le cas de la dernière phrase qui fait passer du discours de Fourth Jane à celui de son amant sans démarcation aucune, le dernier renversement s'accompagnant d'un changement du DIL à du Discours Direct (*wait, not true he said* dans une version qui est elle-même à cheval entre du DD et du DDL étant donné l'absence – habituelle dans le roman – de guillemets).

Dans sa déstructuration, le passage ne fait pas que mimer l'excitation amoureuse des retrouvailles et dans le même temps l'absence de vrai dialogue entre les amants. Certains fragments (*inconsequential sentences, phrases incomplete*, mais aussi *as if listening for another voice* qui peut renvoyer au mécanisme même du SIL et son dédoublement énonciatif) prennent une dimension métalinguistique qui confirme l'importance pour eux-mêmes de ces jeux d'oscillation narratologique sans fin.

Les manipulations incessantes mènent même le lecteur aux confins du possible, lieu impraticable qui ne peut correspondre à un point

⁶ Mick Short propose dans son article « Discourse Presentation and Speech (and Writing, but not Thought) Summary », de distinguer, dans le discours narrativisé, les cas où une proposition unique est résumée et ramenée à son acte de langage (*proposition-domain summary*) et une autre forme de sommaire qui renvoie à une portion plus large de discours, qu'il qualifie de *discourse-domain summary*. (33)

d'aboutissement, même si l'exemple le plus frappant qui peut en être donné se situe à deux pages de la fin du roman :

Would she like to walk him to his office? No she would rather go home. They turned away from each other at the same time. She took ten paces toward home when all at once she spun around and cried his name. Laughing he retraced his steps. What is it? When will he call? Look that won't do at all. Can he call in the morning? Impossible. (213 – c'est nous qui soulignons)

Les deux dernières questions ne sont théoriquement pas possibles selon les modes de discours répertoriés : il y a en effet changement de pronom – *you* à *he* – mais pas du temps : *will/can*. Un peu à l'image des figures picturales impossibles, le texte nous suspend dans une sorte de non-lieu incertain.

De tels choix narratologiques proposent une actualisation textuelle à la fois de la confusion identitaire de l'héroïne et de son rêve d'hybridation : chaque phrase de dialogue est à la fois une chose et une autre, voire une chose et son contraire. Cependant, l'effet premier pour le lecteur est un sentiment très concret de désorientation, effet que renforce très souvent la déconstruction de la ponctuation également dans des passages de récit. Les lignes du texte ne soutiennent plus la lecture comme expérience d'une traversée. Parfois proche du *dé-lire*, elles sont devenues une succession de lignes de fuite, dans lesquelles semblent s'abîmer, ou s'échouer le lecteur.

Mais selon Deleuze et Guattari, toujours dans *Mille Plateaux* :

Où allez-vous ? d'où partez-vous ? où voulez-vous en venir ? sont des questions bien inutiles. [...] Chercher un commencement, ou un fondement, impliquent une fausse conception du voyage et du mouvement (méthodique, pédagogique, initiatique, symbolique...). Mais [il y a] une autre manière de voyager comme de se mouvoir, partir au milieu, par le milieu, entrer et sortir, non pas commencer ni finir. (36)

L'empire du milieu

Il y a une obsession du milieu dans le roman, obsession des positions intermédiaires (Fouth Jane est la quatrième dans une fratrie de sept enfants, et son nom chinois *Chuang-Hua* associe le composant *Chuang*, donné à tous les fils de la famille, et *Hua*, présent dans les noms de toutes les filles), et plus encore obsession des positions véritablement liminales : le roman fait usage, jusqu'à la saturation, des images de seuils, de portes, de fenêtres, particulièrement présentes dans les débuts de

chapitres, soit précisément au passage d'une section à une autre. Ces éléments de l'histoire nous disent quelque chose de la visée esthétique de l'auteure, puisqu'ils actualisent la position dans laquelle cette dernière tient constamment son lecteur : entre deux temps, entre deux lieux, entre deux modes de discours... Son roman « n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. » (Deleuze et Guattari, 31) En d'autres termes, il suit la logique d'un rhizome : « Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes. » (15)

Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari opposent ce qu'ils appellent le *rhizome-canal* à l'*arbre-racine* (31) ; le roman semble porter en lui cette opposition ontologique, le motif de l'arbre et de ses racines et celui du fleuve/ruisseau jouant un rôle symbolique prépondérant dans le récit. On relève deux descriptions appuyées d'épisodes de plantation :

[Dyadya] dug trenches fifteen inches wide and eight inches deep with a ridge three to four inches high down the center of the trench. He placed plants on top of this ridge at intervals of fifteen to eighteen inches, carefully spreading out the roots of each plant. With his bare hands he worked the soil through and over the roots to a depth of two inches above the crowns and subsequently filled the trenches gradually. (127)

[Dyadya carried the apple tree] out to the terrace and in the last light planted it in the red fir box into which he first poured a sack of soil. With his bare hands he scooped a hollow in the center, unwrapped the burlap from the hardened earth caked around the roots and swung stem and root into the hollow. She steadied the tree while he emptied another sack of soil till the earth was level with the box edge. He pressed the soil firmly around the stem then smoothed it over. She fetched a jug of water which he poured in slow circular motions around the tree. They watched the water soak and disappear slowly into the soil. (189)

Comme le suggère la fin de la citation, à l'opposé de ces racines qui représentent un ancrage ferme, l'eau échappe à toute emprise. Par-delà l'évocation ponctuelle de points ou voies d'eau⁷, la représentation sans

⁷ Voir plus haut les descriptions du fleuve Missouri (185-186) ou d'un lac (199-200), auxquelles peuvent être ajoutés deux autres exemples : « She stood at the end of the skiff skimming the surface of the water, her hands clutching a long pole which she drove in and out of watery spaces covered in pools of mist and reed patches » (43), et « All at once they gained the sunbathed high road which ran along the edge of the broad river. / They crossed the bridge and drove through marshland landscape. Miles of shallow canals and

démarcation du discours qui donne au style direct ou indirect des allures – de plus en plus marquées à mesure qu'on avance dans le roman – de *stream of consciousness*⁸ puisque les paroles se déversent sous forme d'un flux désorganisé sur la page, inscrit le roman dans un mode rhizomique, celui d'une « circulation d'états » (Deleuze et Guattari, 32), de mouvances aléatoires.

Ce questionnement symbolique entre deux logiques renvoie bien sûr aux sujets traités par le roman : la question de l'identité (essentialiste, ou plurielle et variable), le chaos informe du monde de la modernité face à l'ordre de la tradition (de nombreuses références sont faites à une logique d'ordre, notamment lors un passage où Ngmah raconte sa façon méticuleuse, systématique, de faire le ménage (pages 165 à 171)). Le roman, lui, fait clairement le choix de la « matière, plus immédiate, plus fluide » sur la « substance formée » (Deleuze et Guattari, 138), ou encore, il transforme « les compositions d'ordre en composantes de passages » (Deleuze et Guattari, 139). Il nous faut en effet revenir à ce sens du mot *crossing* : non pas la traversée elle-même, l'acte orienté, mais le lieu ouvert de la traversée, « passage » qui, précisément parce qu'il est un entre-deux lieux, un non-lieu, devient le lieu de tous les possibles.

Conclusion

Après le dernier chapitre narratif qui se clôt sur le retour aux Etats-Unis de Fourth Jane, « the return trip home » (213), le récit propose une sorte de chapitre prologue, espace de transition donc, bref paragraphe qui semble suspendu hors du temps puisqu'il décrit au présent le grand-père chinois de l'héroïne en train de pratiquer une gymnastique qui ressemble à une forme de Tai Chi :

Grandfather practices calisthenics. In the yard of his former gate keeper's house he makes studied movements of limbs and body. He is frail and each gesture is very precise. His eyes squint in the sun. His sight is clear. He

freight tracks cut patterns in the russet marsh grass » (188), ce dernier exemple étant d'autant plus frappant qu'il se situe juste avant la description de la plantation du pommier qui vient d'être citée dans le corps de l'article, et après l'évocation d'une calligraphie représentant « a bare branched tree in a freeze as solid and deep as the rocks upon which it roots. » (188)

⁸ Nous utilisons le terme avant tout pour ce qu'il suggère d'un point de vue formel, les pensées des personnages étant beaucoup plus rarement représentées que les paroles.

retreats, he advances, and with each change of movement he inhales and exhales. The air comes out of his mouth in puffs of vapor which dissolve in the morning air. (215)

Au moment où Fourth Jane fait le choix de repartir à l'Ouest, son souvenir l'attire vers l'Orient, dernier changement de direction, dernières traversées contradictoires du roman. Et l'ouverture sur cette pratique culturelle chinoise ancestrale au moment même où un mouvement semble sur le point de se clore (retour clôturant à la maison) apparaît bien sûr éminemment symbolique : *He retreats, advances, and with each change of movement he inhales and exhales*. Avec la description de cette succession fluide et vitale de mouvements contradictoires, cette séquence fait écho aux deux références au Tao présentes dans le roman (pages 72 et 116). En effet, selon Lesley Chin Douglass, « Flux is a central principal of the *Tao*: [...] a crossing-to necessitates a crossing-fro » (62), ou selon la traduction du texte de Lao Tseu cité par la critique: « Turning back is how the way moves. » (62) Il fallait bien un –s à *Crossings* pour que ce titre prenne tout son sens / ses sens, et l'expérience de lecture ne peut qu'être erratique, confuse, en prolongement de ce conseil de Fourth Jane à son amant lorsqu'elle lui offre un exemplaire du *Tao Te Ching*: « It's the very best translation in your language. You should start reading from the back and go forward. » (118) La formulation imprécise suggère un parcours irréalisable, et est donc peut-être avant tout une invitation à l'égarement.

BIBLIOGRAPHIE

- CHIN DOUGLASS, Lesley. « Finding the Way: Chuang Hua's *Crossings* and Chinese Literary Tradition », *MELUS (Multi-Ethnic Literature of the United States)* 20.1 (Spring 1995). (53-65). [En ligne], URL: <http://www.jstor.org/stable/467853>, consulté le 8 août 2014.
- CHIU, Monica. « Motion, Memory, and Conflict in Chuang Hua's Modernist *Crossings* », *MELUS* 24.4 (December 1999). (107-123). [En ligne], URL: <http://www.jstor.org/stable/468176>, consulté le 5 décembre 2013.
- DE MATTIA-VIVIÈS, Monique. 2006. *Le discours indirect libre au risque de la grammaire : le cas de l'anglais*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 1980. *Mille Plateaux*. Paris, Les Editions de Minuit.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris, Editions du Seuil.
- HANOTE, Sylvie & CHUQUET, Hélène. 2004. 'Who's speaking, please?' *Le discours rapporté*. Paris, Ophrys.
- HUA, Chuang. 1986 [1968]. *Crossings*. New York, New Directions Book.
- LEECH, Geoffrey N. & SHORT, Michael H. 1981. *Style in Fiction*. London and New York, Longman.
- LING, Amy. « A Rumble in the Silence : *Crossings* by Chuang Hua », *Ethnic Women Writers* III (Autumn 1982). (29-37). [En ligne], URL: <http://www.jstor.org/stable/467282>, consulté le 5 décembre 2013.

- ROSIER, Laurence. 2000. « Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques. Présentation », in MELLET, Sylvie & VUILLAUME, Marcel (eds.), *Le style indirect et ses contextes*. Amsterdam et Atlanta, Rodopi (Cahiers Chronos). (1-8)
- SALBAYRE, Sébastien & VINCENT-ARNAUD Nathalie. 2006. *L'analyse stylistique : textes littéraires de langue anglaise*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- SHEN, Yitchin. « Toward a Postmodern Self : On the Construction and Fragmentation of Identity in Chuang Hua's *Crossings*, *Dialectical Anthropology* 29.2 (2005). (273-289). [En ligne], URL: <http://www.jstor.org/stable/29790738>, consulté le 3 mai 2014.
- SHORT, Mick. « Discourse Presentation and Speech (and Writing, but not Thought) Summary », *Etudes de Stylistique Anglaise* 4 (2013). (27-42)