Voix plurielles
Volume 5, Numéro 1 : mai 2008

Jeremy Worth

« Les corps de bibliothèque montraient les mêmes rangées de volumes » : « lectures sans fin » et capture psychique dans les « demeures closes » des *Rougon-Macquart*

Citation MLA : Worth, Jeremy. «« Les corps de bibliothèque montraient les mêmes rangées de volumes » : « lectures sans fin » et capture psychique dans les « demeures closes » des Rougon-Macquart.» *Voix plurielles* 5.1 (mai 2008).

« Les corps de bibliothèque montraient les mêmes rangées de volumes »¹ : « lectures sans fin » et capture psychique dans les « demeures closes » des *Rougon-Macquart*

Jeremy Worth
The University of Windsor

Mai 2008

Résumé

Cet article examine la représentation de la claustration subjective dans *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola. Il s'agit d'étudier la valeur symbolique des « demeures close[s] » (maisons, salons) : espaces contraints où sont renfermés les « documents » (ou « textes ») humains qui y voient définis leurs rôles sociaux, et où la capture psychique de ceux-ci est consolidée. La grande armoire de Pascal Rougon et le pêle-mêle de livres et de manuscrits, facilement remis en ordre, qu'elle contient sont lus comme métaphore de la grande maison de la rue de la Goutte d'Or. Ce grand bâtiment renferme un pullulement d'humanité qui, dans une certaine mesure, n'en est pas un : prête à déborder par les « fentes des boiseries », cette masse d'humanité est néanmoins contenue, les statuts des habitants définis et figés. Cela signale l'impossibilité ultime de sortir des cases préétablies, d'échapper à la « lecture sans fin » du langage dominant, aux codes et trajectoires déterminés par une force hégémonique.

Le dilemme mortel de l'existence tourne, dans la vision zolienne, autour des questions de la capture et du déterminisme : l'état physique, psychique et moral que vit le commun des mortels dans le paysage matériel et mental qui est le sien, legs de ses origines sociales et héréditaires, est un état captif. Celui-ci s'exprime de maintes façons célèbres dans *Les Rougon-Macquart*, par exemple dans les descriptions de la prédétermination génétique et sociale, de la mécanisation, voire de la Haussmannisation.

La présente analyse veut explorer, spécifiquement, la représentation de la capture et de la claustration psychiques et subjectives qui relève de la relation paradigmatique entre deux espaces clos particuliers dans le roman zolien : celui du bâtiment qui renferme, organise et détermine les « documents humains » (« Les romanciers naturalistes » 92), et celui de l'espace

microcosmique qui - tout comme le bâtiment - renferme, classe et fixe les « textes » entre les couvertures du livre et les flancs des meubles.

Bourbiers et niches sales

Les romans de Zola débordent de personnages opprimés, en proie à un déterminisme omniprésent et inéluctable, qui vivent, qui luttent et qui meurent en toute conscience du fardeau qui pèse sur eux : celui du destin social (autant que génétique) qu'ils essayent en vain d'éviter ou, au moins, d'ajourner. Pensons au cas exemplaire de Gervaise Coupeau dans *L'Assommoir*, qui rêve « de vivre dans une société honnête, parce que la mauvaise société, disait-elle, c'était comme un coup d'assommoir, ça vous cassait le crâne » (56). L'usage célèbre que fait Zola du discours indirect libre sert à mettre cette conscience en évidence : « Elle rentra dans sa chambre, stupide, et se jeta sur sa paille, en regrettant d'avoir mangé. Ah! non, par exemple, la misère ne tuait pas assez vite. » (476)

Assommée, abrutie par l'existence au sein des codes normatifs de la « mauvaise société », Gervaise est réduite à faire son « trou » (49) dans des chambres de plus en plus petites. Sa niche sale sous l'escalier de la grande maison de la rue de la Goutte d'Or devient une métaphore importante de l'ultime claustration subjective : la délimitation absolue de sa perception du monde, et également de son rôle dans ce monde. Née et élevée dans une société malsaine où les valeurs capitalistes en plein essor se révèlent écrasantes, elle est sujet à ses codes et donc au discours totalisant qui assure que les faibles et les pauvres resteront pour toujours immobiles, visibles et souvent exploitables au profit, pour emprunter les lignes célèbres de Stendhal et pour faire allusion à l'image dont Zola lui-même s'est servie dans sa correspondance², des « inspecteur[s] des routes qui laisse[nt] l'eau croupir et le boursier se former » (Stendhal 479).

Crânes vides

Le sujet n'aurait pas d'identité en dehors de ces codes : il ne lui est jamais permis de quitter définitivement « le grand chemin où est le boursier » (Stendhal 479), puisqu'il ne lui est possible ni de percevoir son univers (ou au moins de rendre compte de cette perception), ni d'en être *com-pris*, à l'extérieur du *langage* imposé par le discours majeur. Plus les frontières psychiques de cette « mauvaise société » se rétrécissent sous l'influence déshumanisante des valeurs mercenaires, plus le statut, le rôle et la perception identitaire de l'individu se figent. C'est une condition qui, à la fin d'un long processus de déchéance subjective irréversible, finit par briser la psyché et « cass[er] le crâne ».

L'anéantissement final peut se produire en silence et dans la solitude, comme c'est le cas pour Gervaise (« Un matin, comme ça sentait mauvais dans le corridor, on se rappela qu'on ne l'avait pas vue depuis deux jours; et on la découvrit déjà verte, dans sa niche », (*L'Assommoir* 494)), ou se manifester de façon plutôt violente, comme résultat de la tentative subite et futile de rejeter l'encodage psychique. Après la grève et la tuerie occasionnées par la misère des mineurs dans *Germinal*, le vieux Bonnemort manifeste, et ceci d'une manière marquée à la fois par une violence manichéenne et donc par l'impuissance (puisque la résistance directe sert à valider la

puissance du système dominant), son besoin d'expulser le système de perception normatif et déterminant que représente la Compagnie des Mines. Lors d'une visite charitable à la famille Maheu, les Grégoire trouvent le vieillard muet et immobile dans sa chaise :

« Ne faites pas attention, s'il n'est guère poli, dit la Levaque obligeamment. Paraît qu'il s'est cassé quelque chose dans la cervelle. Voilà une quinzaine qu'il n'en raconte pas davantage. »

Mais une secousse agitait Bonnemort, un raclement profond qui semblait lui monter du ventre; et il cracha dans le plat, un épais crachat noir. La cendre en était trempée, une boue de charbon, tout le charbon de la mine qu'il se tirait de la gorge. Déjà, il avait repris son immobilité. Il ne remuait plus, de loin en loin, que pour cracher. (467)

Le vieux mineur se trouve seul pendant quelques instants avec la jeune Cécile, qu'il étrangle brutalement avant de retomber dans une stupeur profonde :

Une telle sauvagerie stupéfia, chez le vieil infirme qui avait vécu en brave homme, en brute obéissante, contraire aux idées nouvelles. Quelle rancune, inconnue de lui-même, lentement empoisonnée, était-elle donc montée de ses entrailles à son crâne? L'horreur fit conclure à l'inconscience, c'était le crime d'un idiot. (470)

Avant d'exorciser ainsi la famille Grégoire, ses valeurs et ses normes, Bonnemort passe longtemps à expulser le langage à l'intérieur duquel il a vécu : « Voilà une quinzaine qu'il n'en raconte pas davantage ». C'est en remplissant le plat à côté de sa chaise de ses « crachats noirs » que le vieillard cherche à se séparer à la fois, des contaminants auxquels il a été exposé depuis sa jeunesse et, de manière symbolique, des normes et des formes (sociales, mentales, perceptives) auxquelles il a été perméable pendant la même période. Après ce vidage de la tête, dont il résulte la perte de la parole, le plat contenant les cendres crachées devient le dernier dépositaire de ce qui reste de la raison, et donc de la pleine essence subjective, de Bonnemort : « dans sa chute, il venait de casser son plat, la cendre s'était répandue, la boue des crachats noirs avait éclaboussé la pièce » (469). Or, casser le plat en tuant la petite fille devient synonyme, dans notre lecture, de se « cass[er] le crâne » ou de quitter « le grand chemin où est le borbier » : un dernier acte d'abjection qui entraîne l'anéantissement total de la raison et de l'identité. Lisons Julia Kristeva, qui décrit le danger d'expulser ainsi la « nourriture » (les miettes de la table des maîtres qui constituent les codes) d'un régime dominant : « puisque cette nourriture n'est pas un « autre » pour « moi » qui ne suis que dans leur désir, je m'expulse, je me crache, je m'abjecte dans le même mouvement par lequel je prétends me poser » (Kristeva 11). « [I]l est toujours bien doux et bien propre », dit la Maheude à Étienne Lantier à la fin du roman, « Mais la caboche s'en est allée complètement » (496). L'ironie du nom de Bonnemort ressort pleinement selon cette interprétation : sa mort, incomplète parce que psychique et non physique, est néanmoins épouvantable, totale. La plus grande tragédie de ce personnage, peut-être, est qu'il reste physiquement vivant à la fin du roman.

Nombreux sont les personnages, dans *Les Rougon-Macquart*, qui essayent sans succès de sortir des confins normatifs; pensons aussi, par exemple, aux jeunes artistes de *L'Œuvre* qui cherchent en vain à « massacrer les conventions » et les « formules » de l'académie (*L'Œuvre* 234), à créer « un terrain balayé, prêt à la reconstruction de tout, un champ fraîchement ensemencé » (165), mais dont les tentatives (à l'intérieur, toujours, des formes établies) sont vouées à l'échec. La raison et la potentialité individuelles sont claustrées dans les codes dominants, codes eux-mêmes renfermés par les métastructures imposées qui informent le développement des psychés. La boîte crânienne du sujet assommé, récipient de ces codes et donc métonymie de ces structures psychiques, et le plat contenant la boue étouffante d'un univers contraint sont deux symboles importants de la claustration subjective; plus importants encore, dans *Les Rougon-Macquart* (et ici nous arrivons au cœur de notre réflexion), sont les dossiers, les livres, les bibliothèques et les maisons qui renferment, de façon littérale ou figurative, les sujets eux-mêmes devenus textes, « documents humains » figés dans le langage de l'Autre hégémonique.

Textes humains et maisons mortelles

Comme les textes, les bibliothèques et les maisons, le sujet humain est un espace à peupler, à remplir de sens, un lieu autrement vide de tout ce qui ne relève pas de la société et du milieu environnants. Sujet à son langage et constitué par ce langage, le sujet-texte réprimé mène sa vie, dans *Les Rougon-Macquart*, dans une série d'environnements physiques clos³ dont l'exemple limite serait la niche de Gervaise, un trou dont la saleté et les « ordures » (*L'Assommoir*, 474) expriment la contamination psychique de son occupant perméable et anticipent aussi « la boue des crachats noirs » que contient le plat de Bonnemort avant la mort psychique de celui-ci dans le roman de 1885.

Les « textes » humains chez Zola sont exposés aux codes normatifs du milieu et subissent souvent leur « programmation » initiale, la délimitation de leurs identités et rôles, à l'intérieur des espaces clos. Christine Hallegrain, dans *L'Œuvre*, en est un cas exemplaire : le rôle symbolique qu'elle finit par jouer dément sa volonté consciente de sauver Claude Lantier de l'influence séductrice et écrasante de la grande ville. Comme modèle pour le nu énorme que crée son mari et qui incarne la séduction de Paris (devenu femme), Christine en vient nécessairement à participer à la capture psychique⁴ de l'artiste. En sacrifiant sa pudeur et en assurant ainsi sa participation à l'ultime séduction, Christine fixe, malgré elle, son rôle symbolique déterministe dans le sort de Claude, ceci malgré tous les autres sacrifices qu'elle fera pour son futur mari.

Au moment où elle fait la connaissance de Claude, Christine est déjà marquée par le déterminisme qui la conduira à jouer ce double rôle symbolique. Son intégration dans les codes déterministes et claustrants de la société adulte parisienne, après une éducation répressive au couvent, se fait dans une « demeure close » à Passy, près de Paris, chez la vieille Madame Vanzade qui l'embauche comme lectrice: « dans le petit hôtel de Passy, silencieux et fermé, l'existence passait régulière. . . Ah! ces lectures sans fin, comme elles pesaient à la jeune fille! . . . Et puis, elle souffrait de cette demeure close, rigide, qui sentait la mort. . . » (*L'Œuvre* 122). Cette initiation à la vie parisienne déterminée semble s'opérer alors à deux niveaux complémentaires : par les influences psychiques respectives des « lectures sans fin », et de la

maison « fermé[e] » qui « sen[t] la mort » (l'anéantissement de la subjectivité libre). C'est ainsi que Christine est « assommée » et informée, qu'elle devient un « texte » humain disponible et perméable au déterminisme de la grande ville – bien avant d'incarner cette même force sur la toile de Claude Lantier.

Il s'agit, alors, d'une capture psychique totale, effectuée dans une « demeure. . . rigide » mortelle. Chez Zola, le bâtiment (cet « opérateur métaphorique privilégié », « à la fois artificiel et articulé », pour citer Philippe Hamon (39)) sert souvent à exprimer un environnement symbolique conçu pour renfermer, à la façon de la couverture d'un livre, des « textes » humains. Le grand magasin, grand « personnage » éponyme d'*Au Bonheur des Dames*, est un lieu de séduction capitaliste, d'encadrement et de claustration identitaire, et donc un exemple important dans notre propos. Les allusions à la mollesse et à la passivité dans la citation suivante indiquent le statut symbolique du Salon de Lecture et de Correspondance :

La voûte de la longue salle était chargée d'or; aux deux extrémités, des cheminées se faisaient face; de médiocres tableaux, très richement encadrés, couvraient les murs; et, entre les colonnes, devant chacune des baies cintrées qui ouvraient sur les magasins, il y avait de hautes plantes vertes, dans des vases de majolique. Tout un public silencieux entourait la table, encombrée de revues et de journaux, garnie de papeteries et d'encriers. Des dames ôtaient leurs gants, écrivaient des lettres sur du papier au chiffre de la maison, dont elles biffaient l'en-tête d'un trait de plume. Quelques hommes, renversés au fond de leurs fauteuils, lisaient des journaux. Mais beaucoup de personnes restaient là sans rien faire: maris attendant leurs femmes lâchées au travers des rayons, jeunes dames discrètes guettant l'arrivée d'un amant, vieux parents déposés comme au vestiaire, pour être repris à la sortie. Et ce monde, assis mollement, se reposait, jetait des coups d'oeil, par les baies ouvertes, sur les profondeurs des galeries et des halls, dont la voix lointaine montait, dans le petit bruit des plumes et le froissement des journaux. (269)

La médiocrité luxueuse du salon et l'anonymat uniforme de ses occupants (« des femmes », « quelques hommes ») indiquent la condition identitaire des sujets qui subissent les effets immobilisants des « lectures sans fin » dans ce milieu commercial (la lecture du Paris de Haussmann, des formes capitalistes, des structures sociales), qui sont « déposés » dans ce lieu où les normes sont consolidées, et qui y attendent « pour être repris », récupérés par le discours majeur. Chaque individu humain dans le salon est un texte, un document dont la signification a été figée comme celle des « médiocres tableaux, très richement encadrés » qui correspondent aux codes imposés et calqués d'un discours esthétique omniprésent. Les « textes » humains dans cette scène sont pris entre les deux cheminées comme le sont les pages entre les couvertures d'un dossier classé, ou même d'un livre embelli de mauvaise qualité : une fantaisie « richement

encadré[e] », un texte rempli de significations vides, qui se ferme avec une clef dorée et que personne ne pourra ramener à la vie en le relisant.

Comme le grand magasin, la vaste maison de la rue de la Goutte d'Or renferme une masse humaine, un pullulement paradoxal de sujets. Quoique cette population soit marquée, lors de la première visite de Gervaise, par l'anonymat de la multitude, le rôle de chaque habitant dans la grande danse macabre de la vie en commun est néanmoins défini d'une façon précise qui en souligne l'immutabilité. On y est pour se battre, pour causer, pour s'occuper des enfants, pour affirmer le *statu quo*:

Au premier étage, Gervaise aperçut, dans l'entrebâillement d'une porte, sur laquelle le mot: *Dessinateur* était écrit en grosses lettres, deux hommes attablés devant une toile cirée desservie, causant furieusement, au milieu de la fumée de leurs pipes. Le second étage et le troisième, plus tranquilles, laissaient passer seulement par les fentes des boiseries la cadence d'un berceau, les pleurs étouffés d'un enfant, la grosse voix d'une femme coulant avec un sourd murmure d'eau courante, sans paroles distinctes; et elle put lire des pancartes clouées, portant des noms : *Madame Gaudron, cardeuse*, et plus loin: *Monsieur Madinier, atelier de cartonnage*. On se battait au quatrième : un piétinement dont le plancher tremblait, des meubles culbutés, un effroyable tapage de jurons et de coups; ce qui n'empêchait pas les voisins d'en face de jouer aux cartes, la porte ouverte, pour avoir de l'air. Mais, quand elle fut au cinquième, Gervaise dut souffler; elle n'avait pas l'habitude de monter; ce mur qui tournait toujours, ces logements entrevus qui défilaient, lui cassaient la tête. (62-3)

Cette humanité mène néanmoins la lutte constante d' » un être qui se reprend et qui s'affirme » (*Le Docteur Pascal* 57), cherchant à s'échapper aux confins d'un système hégémonique qui redouterait la force de ce désir de libération : « Du haut en bas, les logements trop petits crevaient au dehors, lâchaient des bouts de leur misère par toutes les fentes » (53-4). Lisons Jean Borie :

A la fois par sa sécheresse, par sa valeur d'abri, et par son caractère d'édifié, de construction humaine, la maison, qui semble s'échapper à l'organique, s'oppose à lui et engage avec la vie qu'elle abrite, qui s'épanouit en elle et la menace, un combat jamais résolu. (127)

Boîtes de chène

La grande maison, répertoire de documents humains, trouve son reflet symbolique à la fin de la série dans la salle de travail et la bibliothèque de Pascal Rougon. La Souleïade à

Plassans est pourtant beaucoup moins congestionnée que la grande maison de la rue de la Goutte d'Or : « La vaste pièce, longue d'une dizaine de mètres, large de six, n'avait d'autres meubles, avec l'armoire, que deux corps de bibliothèque, bondés de livres » (*Le Docteur Pascal* 55). Ici, les « vieilles boiseries » (53) laissent passer par les fentes non pas « des bouts de. . . misère » (*L'Assommoir* 54), mais des « flèches de lumière » (*Le Docteur Pascal* 53), ce qui rappelle au lecteur l'esprit d'optimisme qui doit marquer ce dernier roman de la série.

Dans la chaleur de l'ardente après-midi de juillet, la salle, aux volets soigneusement clos, était pleine d'un grand calme. Il ne venait, des trois fenêtres, que de minces flèches de lumière, par les fentes des vieilles boiseries; et c'était, au milieu de l'ombre, une clarté très douce, baignant les objets d'une lueur diffuse et tendre. Il faisait là relativement frais, dans l'écrasement torride qu'on sentait au dehors, sous le coup de soleil qui incendiait la façade.

Debout devant l'armoire, en face des fenêtres, *Le Docteur Pascal* cherchait une note, qu'il y était venu prendre. Grande ouverte, cette immense armoire de chêne sculpté, aux fortes et belles ferrures, datant du dernier siècle, montrait sur ses planches, dans la profondeur de ses flancs, un amas extraordinaire de papiers, de dossiers, de manuscrits, s'entassant, débordant, pêle-mêle. Il y avait plus de trente ans que le docteur y jetait toutes les pages qu'il écrivait, depuis les notes brèves jusqu'aux textes complets de ses grands travaux sur l'hérédité. (53).

Cet optimisme relève du grand projet de Pascal, à savoir de libérer l'humanité, d'éviter le retour des anciennes tares (ou, au moins, de lui donner les moyens d'y faire face) par la force du savoir et de la science: « tout dire pour tout connaître, pour tout guérir » (183). L'humanité et la société en général ne sont pourtant pas encore libres de la tare sociale, même après la chute du Second Empire. C'est dans la figure de « cette immense armoire de chêne sculpté, aux fortes et belles ferrures » que s'exprime, encore une fois, cette capture et le danger de sa perpétuation : de même que les murs de la grande maison renferment une humanité qui semble pulluler et déborder mais qui ne peut dépasser les limites de ses rôles préétablis à l'intérieur des métastructures majeures, l'armoire contient « un amas extraordinaire de papiers, de dossiers, de manuscrits, s'entassant, débordant, pêle-mêle » qui, en fin de compte, n'est pas l'histoire d'une société libre et bourgeoise, mais d'une répression psychique et subjective inéluctable. Il suffit d'y « remett[re] un peu d'ordre » (54) pour que cette réalité ressorte entre les flancs de cette « immense armoire » : bien que l'espoir soit fort et présent à la fin de la série, l'avenir reste ouvert et insondable.

Car ce sont, ultimement, « les mêmes rangées de volumes » (413), les mêmes textes humains, les mêmes documents qui peuplent l'armoire, les corps de bibliothèque et les « demeures closes » où la subjectivité est déterminée dans *Les Rougon-Macquart*. Malgré l'espoir que représente le projet (anti)généalogique de Pascal, cette boîte de « chêne sculpté » pourrait facilement évoquer, comme les autres espaces clos, les « couvercle[s] de chêne » (*L'Œuvre*, 398) sous lesquels sont « cloué[s] » les sujets anéantis dont les rôles sont fixés, une fois pour toutes, dans la mort.

Les gens qui allongeaient le cou purent croire que maman Coupeau était sautée d'elle-même dans la boîte. Elle avait glissé là comme chez elle, oh! tout juste, si juste, qu'on avait entendu son frôlement contre le bois neuf. Elle touchait de tous les côtés, un vrai tableau dans un cadre. (*L'Assommoir* 346)

Nous avons discuté la nature de la capture psychique telle qu'elle s'exprime dans la représentation et la mise en relation de certains espaces clos particuliers, espaces qui renferment la subjectivité humaine et ses avatars. Il ne s'agit, ici, que d'une contribution limitée aux grandes enquêtes sur l'espace zolien ; nous nous sommes efforcés, pourtant, de mettre en exergue la valeur de micro ou macrocosme psychique non seulement de certains *espaces* sociaux ou domestiques particuliers dans le contexte de la claustration subjective, mais également de l'*objet* domestique (l'armoire de Pascal), objet qui devient une présence lourde de signification symbolique et paradigmatique dans ces espaces (« certains objets, d'abord innocents en apparence, peuvent ainsi être entraînés dans une série qui en force le sens », comme le constate Claude Duchet⁵). Il nous reste, bien sûr, à analyser la spécificité des autres objets domestiques zoliens selon la perspective particulière qui a été la nôtre dans cette discussion. Les bois de lit, des cadres et d'autres constructions domestiques en bois ou en acier se prêtent à la lecture de la capture psychique chez Zola, et feront l'objet de nos analyses à venir.

Bibliographie

- Borie, Jean. Zola et les mythes, ou de la nausée au salut. Paris : Seuil, 1971.
 Duchet, Claude. « Roman et objets ». Travail de Flaubert, ed. R. Debray-Genette et al. Paris: Seuil, coll. Points, 1983, 11-43.
 Hamon, Philippe. Expositions, Paris : Corti, 1989.
 Kristeva, Julia. Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection. Paris : Seuil, 1980.
 Stendhal. Le Rouge et le Noir. Paris : Gallimard, 2000 [1830].
 Tiffin, Helen. « Postcolonial literatures and Counter-discourse ». The Postcolonial Studies Reader, ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. Londres : Routledge, 1995, 95-9.
 Zola, Émile. Correspondance, éd. B.H. Bakker et al. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1979 - 1985. Dix volumes.
 ---. Germinal, Paris : Fasquelle, 1983 [1885].
 ---. L'Assommoir, Paris : Fasquelle, 1983 [1877].
 ---. Au Bonheur des Dames, Paris : Flammarion, 1971 [1883].
 ---. Le Docteur Pascal, Paris : Gallimard, 1993 [1893].
 ---. « Les romanciers Naturalistes ». Œuvres complètes, 15 vols, Paris : Tchou, 1968, XI, 13-155.

¹ Emile Zola, Le Docteur Pascal, p.413.

² « [J]'ai essayé. . . de donner une idée de l'effroyable borborygme dans lequel la France se noyait [...] ». Lettre de Zola à Louis Ulbach (6 Novembre 1871). Correspondance, t. II : 304.

³ Pour une discussion de « la structuration spatiale propre à la fiction zolienne et son évolution au fil des romans » (15), voir le livre de Chantal Bertrand-Jennings. Espaces romanesques : Zola. Québec: Naaman, 1987.

⁴ Nous devons l'expression à Helen Tiffin. "Postcolonial literatures and Counter-discourse" : 97 (ma traduction).

⁵ Claude Duchet, "Roman et objets" : 37.