

Toutes à la ligne : de Arundhati Roy à Chiharu Shiota, la grammaire du fil

Elsa Sacksick

Faites rhizome et pas racine, ne plantez jamais ! Ne semez pas, piquez ! Ne soyez jamais un ni multiple, soyez des multiplicités ! Faites la ligne et jamais le point ! La vitesse transforme le point en ligne ! (Deleuze 36).



Figure 1 : Chiharu Shiota, *A Long Day*, 2015-2017, installation : fil, papier, bureau, chaise. K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Allemagne © ADAGP, Paris, 2019 et l'artiste © Avec l'aimable autorisation de la Galerie Templon, Paris-Bruxelles.

De l'artiste textile Chiharu Shiota à la romancière indienne Arundhati Roy, la ligne ne paraît ni tout à fait droite ni évidente. Il peut même paraître étonnant de comparer Shiota à Roy. Pourtant, en analysant leurs deux langages, littéraire et plastique, une grammaire commune se dessine. Cet article, né d'une intuition esthétique, propose de tisser un lien entre deux pratiques à travers la métaphore textile et à partir de la notion de ligne brisée.

Shiota, artiste japonaise contemporaine, née en 1972, vit actuellement à Berlin. Elle a exposé dans le monde entier, notamment à la biennale de Venise en 2015, au Japon, aux États-Unis, à Lyon pour la biennale d'art contemporain, à Paris à *La Maison Rouge* puis à la *Galerie Templon* en 2012, 2014 et 2017. Elle a été l'élève de Marina Abramovic, a travaillé avec Rebecca Horn, et ses premières œuvres, plus tournées vers la performance, montrent une nette influence de

Ana Mendieta, de Yayoy Kusama, ou de Louise Bourgeois. Sa pratique s'est ensuite nettement orientée autour du fil.

Arundhati Roy, écrivaine indienne, née en 1961, a connu un grand succès avec *The God of Small Things*, publié en 1997 et lauréat du Booker Prize. Ce premier roman, traduit dans de nombreuses langues, est devenu une œuvre emblématique de la littérature indienne écrite en anglais dans la lignée des *Midnight Children* (*Les Enfants de minuit*) de Salman Rushdie et un classique contemporain dans le contexte des études postcoloniales. Alors que l'auteur a publié de nombreux textes militants (altermondialistes, sur l'écologie et la justice sociale), sa trajectoire littéraire est curieusement placée sous le signe de la ligne brisée puisqu'il y a un intervalle de vingt ans entre son premier et son second roman, *The Ministry of Utmost Happiness* publié en 2018.

Le travail respectif des deux femmes convoque, certes, des thèmes communs tels que l'enfance, la mémoire ou le fil, mais il apparaît vite que le lien se situe en premier lieu dans la pratique même, dans la « fabrique » du texte de Roy comme de l'œuvre textile de Shiota qui se tissent par lignes brisées, révélant alors une connivence esthétique. Toutes deux défient la linéarité en présentant systématiquement des lignes accidentées qu'elles font en parallèle bouger et bifurquer. Toutes deux utilisent la ligne brisée pour créer un maillage, à ceci près que là où Roy trace des lignes d'écriture, Shiota tire des fils de coton et de laine. C'est donc d'abord dans la manière de faire que la comparaison est pertinente, dans la manière d'ériger la ligne brisée en véritable poétique ou « poiétique », c'est-à-dire en pratique et en processus créateur. Après avoir analysé dans un premier temps comment les lignes de l'écriture de Roy (narrative, syntaxique ou encore la ligne concrète typographique) sont des figures de l'interruption et de l'éparpillement, nous montrerons que les mêmes thématiques sont à l'œuvre dans le travail de Shiota : le revenir dans l'espace et le temps (convoquant les revenants) et la figure arachnéenne. Nous mettrons en lumière, dans un deuxième temps, de quelle manière ces lignes brisées produisent un maillage, un véritable tissage du sens et du texte qui est également opératoire sur un plan plastique dans l'œuvre de Shiota en convoquant l'image du trou et de la toile arachnéenne.

Roy : la ligne de l'écriture

Dans le premier roman de Roy, *The God of Small Things*¹, la thématique de la ligne brisée pourrait se décliner à l'infini. D'une part, les lignées familiales sont systématiquement sapées dans le roman : « [Mammachi] had *defiled* generations of breeding . . . It was all finished now » (258). La lignée familiale bifurque avec les couples qui se défont, s'éparpille avec les exils de la mère et de la fille (Ammu et Rahel), se brise avec la mort de la jeune cousine, Sophie Mol. Roy lui impose des déviations jusqu'à la déviance avec l'inceste des jumeaux comme si la lignée familiale se repliait ou se nouait sur elle-même. Les jumeaux, personnages principaux du roman, sont d'ailleurs décrits comme des « fatherless waifs » (*GST*, 45), coupés de la lignée familiale. D'autre part, les lignes de vie des personnages sont toutes brisées, qu'il s'agisse des jumeaux piégés dans le temps immobile du trauma, de leur mère Ammu qui meurt à 31 ans, de Velutha l'intouchable lynché à mort ou encore de la cousine noyée². Mais il est encore plus frappant de voir que ces lignes brisées s'inscrivent dans le *texte* même et jusque dans la *texture* de l'écriture : du déroulement narratif interrompu à la ligne diffractée de la phrase, l'écriture de Roy joue sur l'interruption et la fragmentation.

Un roman aux récits qui bifurquent

En effet, si la ligne narrative est brisée, c'est d'abord parce que le roman commence et finit par le milieu et ne se développe que par flashbacks incessants. *GST* s'ouvre en 1992 sur le retour au village natal de deux jumeaux de 31 ans (Rahel et Estha) et va narrer, par une série d'allers-retours dans le temps, le drame qui a marqué leur enfance en 1969 et qui semble avoir arrêté le fil du temps l'année de leurs sept ans : le lynchage à mort, sous leurs yeux, de leur ami Velutha, l'intouchable avec qui leur mère a une liaison. Cette scène traumatique qui reste mystérieuse jusqu'aux trois quarts du roman intervient comme le *point* de rupture dans l'intrigue, le trou noir qui hante le roman et qui brise toutes les lignes narratives et langagières, le « heart of darkness » conradien réapproprié en « dark of heartness » (306) par Roy.

La facture narrative du roman repose sur ces deux lignes temporelles de 1969 et 1992 qui s'interrompent sans cesse, et les décrochages temporels sont opératoires à chaque page³. Ainsi

¹ Le roman *The God of Small Things* sera dorénavant présenté sous l'abréviation *GST*.

² On peut aussi penser à l'exemple symptomatique du grand-père qui n'arrive pas à s'inscrire dans la lignée des grands entomologistes puisque sa découverte du papillon ne lui sera jamais attribuée et reviendra à un autre.

³ En outre, entre ces deux lignes temporelles, celle de 1969 et de 1992, demeure un trou de vingt-trois ans sur lequel presque rien n'est dit.

Roy démantèle la ligne téléologique, tendue vers un but et une fin, elle lui impose des déviations qui brouillent la compréhension du lecteur. Ce dernier se retrouve perdu dans un labyrinthe temporel et dans de multiples allers-retours. Or ce processus de brouillage par allers-retours est mis en pratique concrètement par les fils de Shiota qui se croisent et bifurquent tout en brouillant la vue du spectateur. Comme nous le verrons plus loin les installations de cette dernière jouent également sur des ruptures du temps et du *telos*.

Ces bifurcations de la ligne dans *GST* sont en fait des déviations qu'il faut comprendre comme des stratégies d'évitement dans la mesure où elles diffèrent le moment de mettre en mot la scène traumatique, point central ou névralgique du roman. À chaque fois que le récit en 1969 s'approche du drame, il décroche, bifurque, pour repartir en 1992, et de manière significative les interruptions s'intensifient dans le chapitre de la révélation, comme régi par un affolement narratif. Les retours sont des *retards*, qui ralentissent le temps de la lecture comme pour approcher de l'immobilité et rester dans le non-dit. Le narrateur interrompt donc la ligne du temps et du dire avec ces allers-retours pour donner lieu à des *lignes de fuite* au sens littéral avec cette esthétique de la ligne brisée.

L'achoppement de la phrase

Or cette même dynamique d'interruption et d'achoppement est opératoire pour la ligne de la phrase. Le déroulement syntaxique est véritablement entravé par une ponctuation proliférante comme le montre l'utilisation incessante de tirets et parenthèses mais aussi par les procédés très saillants de répétition. Dans les exemples suivants, la ligne de la phrase est redécoupée par emboîtements et bégaiements jouant ainsi sur la négation de la linéarité : « Taking the boat with Things in it (so that they could (*b. Prepare to prepare to be prepared*) was » (204) ou « Margaret Kochamma (because she knew that when you travel to the Heart of Darkness (*b Anything can Happen to Anyone*) called her » (328), « past the people watching the people watching the people » (151), ou encore :

Squashed Miss Mitten-shaped stains in the Universe.
Squashed frogs-shaped stains in the Universe.
Squashed crows that tried to eat the squashed frogs-shaped stains in the Universe
Squashed dogs that ate the squashed crow-shaped stains in the Universe » (82)⁴.

⁴ Voir aussi, lors de la liaison incestueuse, le style anaphorique où « Only that » est répété sept fois dans sept phrases consécutives (328), ou encore le paragraphe : « When Mammachi decided to enclose the back verandah, it was Velutha who designed. . . . it was Velutha who reassembled. . . . It was Velutha who maintained. . . . Velutha who oiled. . . . Velutha who built » (73-74).

En outre, le fil de la phrase est littéralement coupé, voire cisailé, par l'utilisation singulière du *point final* qui tombe, tel un *point d'arrêt* en couture, au milieu des phrases et contribue à en briser l'élan :

« There was a sweaty grappling for an edge to hold on to. And a One Two and. » (202) ou « Is. That. Clear ? . . . /Yes. It's. Clear » (148-49)

Cette violence faite à la phrase par les points qui brisent la continuité pourrait renvoyer à la violence faite au corps de l'intouchable lynché par les policiers. Peter Szendy, dans son livre *La ponctuation comme un coup de point* (2013), rappelle que la ponctuation « ponctue » littéralement et parle à ce sujet de « coup de points », le pouvoir de la ponctuation étant de « piquer, tatouer, marquer d'une empreinte, contusionner, couvrir d'ecchymoses » (13-14). Le corps de la phrase serait alors à mettre en miroir avec le corps de l'intouchable. De surcroît, le déroulement linéaire de la phrase est encore miné par les innombrables répétitions internes. Qu'il s'agisse de répétitions de mots ou de sons, tout concourt à faire bégayer le texte, à créer des heurts jusqu'à en perdre le fil du sens : « he thought Two Thoughts, and the Two Thoughts he thought were these » (194), « The laws that make grandmothers grandmothers, uncles uncles, mothers mothers, cousins cousins, jam jam, jelly jelly » (31). Dans l'exemple suivant : « *finger-coloured fingers fought the ferns* » (202, c'est moi qui souligne), l'omniprésence des allitérations insuffle une saturation du son renforcée par la saturation du sens avec les « doigts couleur de doigt »⁵, procédé qui revient avec : « white egg white » (104), « bluegreyblue eyes » (238), « skyblue sky » (204). Cette saturation se retrouvera chez Shiota à un niveau plastique par exemple avec l'enchevêtrement des fils qui remplit entièrement l'espace jusqu'à la sensation de suffocation.

Par ailleurs, le fil de la phrase, comme le fil du récit et du temps, défie lui aussi la linéarité en progressant par retours en arrière. D'une part avec les chiasmes récurrents, la phrase se retourne sur elle-même jusqu'à épuisement du sens : « nothing mattered much. Nothing much mattered. And the less it mattered, the less it mattered » (19), « a viable die-able age » (3, 92), « And he waited. And waiting he wiped. And wiping he waited » (101), ou encore: « Ofcourse. Ofcourse. Orangelemon? Lemonorange? » (109). D'autre part, avec l'utilisation des inversions syntaxiques fréquentes, Roy joue aussi du retour en arrière lorsqu'elle ajoute après coup le début de la phrase. Les figures de l'anacoluthie sont fréquentes, les hyperbates proliférantes, et la parataxe, créant un rythme heurté, est omniprésente. « Only that it was a little cold. A little wet. But very quiet. *The Air* » (328, c'est moi qui souligne) et :

⁵ Cet exemple est par ailleurs déjà une reprise, il fait écho à : « Rahel took off her new fingers, and had her old finger-coloured fingers back » (198).

« it was warm. *The water.* Greygreen. Like rippled silk. With fish in it » (123, c'est moi qui souligne).

C'est la linéarité du mot qui est soumise à ce renversement avec les palindromes dont raffolent les jumeaux : « They showed Miss Mitten how it was possible to read both *Madam I'm Adam* and *I'm Malayalam* backwards as well as forwards » (60).

Tous ces effets syntaxiques donnent au roman un style très marqué et fondé sur le discontinu et le fragment. En d'autres termes, et pour citer Barthes, la romancière travaille sur « les figures de l'interruption et du court-circuit » (Barthes, 1975, 89.). Le roman tout entier est gouverné par une logique du *revenir* qui interrompt le déroulement de la ligne. Les lignes, qu'elles soient narratives ou syntaxiques se replient sur elles-mêmes à mesure qu'elles progressent sur le modèle de la boucle et du nœud nous renvoyant ainsi au procédé textile de l'artiste Shiota et ses fils de laine et de coton.

Shiota et le brouillage de la ligne

C'est également la ligne interrompue dans son trajet et sans cesse nouée sur elle-même qui, sous les mains de Shiota, donne naissance à une œuvre qui croît comme un tissu. À ceci près que chez l'artiste, la ligne est *matière* : des fils de laine noire, parfois rouge, et plus récemment blancs, que l'artiste s'emploie à nouer les uns avec les autres jusqu'à créer un réseau de fils, un espace textile en trois dimensions.



Figure 2 : Chiharu Shiota, *Stairway*, 2012, installation : bloc, laine noire, Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Kunsthalle zu Kiel, Kiel, Allemagne. Photo de Sunhi Mang © ADAGP, Paris, 2019 et l'artiste © Avec l'aimable autorisation de la Galerie Templon, Paris-Bruxelles.

Dans le film *Em busca do destino*⁶, qui montre l'artiste en train d'installer une œuvre dans une galerie, le déplacement de l'artiste dans l'espace d'avant en arrière et dans tous les sens selon une sorte de chorégraphie donne déjà à voir une performance de lignes brisées. Cette vidéo révèle comment la toile se tisse avec une même pelote que Shiota dévide. Elle noue le fil à un autre et le fait repartir dans une autre direction si bien que le fil qu'elle tient dans sa main fait lui aussi des allers-retours sur lui-même. L'artiste lance des fils et trace des lignes en trois dimensions dans l'espace pour les interrompre aussitôt par des nœuds. À l'instar de Roy, elle impose des bifurcations à la ligne, visuelles cette fois, qui diffractent les lignes de fuite.

À partir des allers-retours du fil, s'étoffe une toile de plus en plus épaisse qui brouille la vue et crée un labyrinthe de fil dans lequel le spectateur se perd, à l'image du labyrinthe temporel de *GST* qui désorientait le lecteur et que le narrateur annonçait dès l'incipit avec la phrase emblématique : « boundaries blur » (*GST* 9). Si le spectateur peut pénétrer dans certaines œuvres de Shiota, il est souvent maintenu à distance de l'espace de fils et est confronté à un brouillage spatial très graphique. Ainsi la phrase de Roy, « The machine drawing began to blur. The clear lines to smudge » (*GST* 285 c'est moi qui souligne) pourrait aussi illustrer le travail de Shiota.

À l'instar de *GST*, l'œuvre de Shiota est sous-tendue par une logique du revenir, non seulement dans l'espace, par le retour du fil sur lui-même et de l'artiste sur ses pas, mais aussi dans le temps. Le revenir du fil est à mettre en relation avec le travail sur la mémoire qui nourrit toute son œuvre et se lit dans les titres mêmes des installations comme « Home of Memory » ou « Labyrinth of Memory ».



Figure 3 : Chiharu Shiota, *Labyrinth of Memory*, 2012 installation : fil, robes, La Sucrière, Lyon, France © ADAGP, Paris, 2019 et l'artiste © Avec l'aimable autorisation de la Galerie Templon, Paris-Bruxelles.

⁶ La vidéo est consultable sur ce site internet : <https://www.youtube.com/watch?v=EPgHrV>

Dans ses toiles surgissent des objets du passé tels que les grandes robes blanches qui semblent sorties du XIXème siècle, ou les robes de poupées anciennes liées à l'enfance (voir les œuvres « State of Being » ou « Infinity ») qui évoqueront au lecteur averti de *GST* la petite fille dans son cercueil, en robe d'enfant, dans la deuxième scène du roman. Il faut également mentionner ici le piano recouvert de fils noirs comme une épaisse fumée que Shiota attribue explicitement à un souvenir d'enfance dans l'œuvre « In Silence » (2008) :

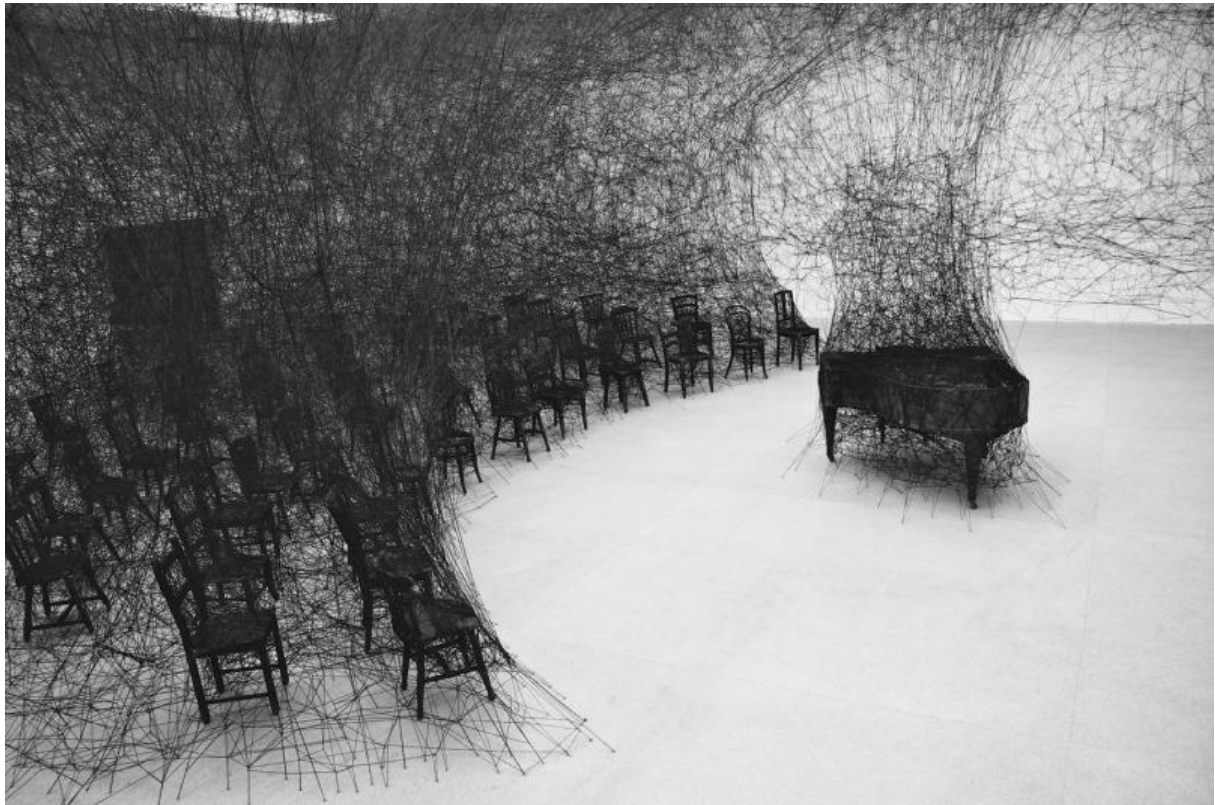


Figure 4 : Chiharu Shiota, *In Silence*, 2002-2013, installation : fil, chaises, piano, Art Unlimited 2013 © ADAGP, Paris, 2019 et l'artiste © Avec l'aimable autorisation de la Galerie Templon, Paris-Bruxelles.

L'artiste raconte à ce propos que, après avoir vu la maison de ses voisins brûler, elle a trouvé un piano noir calciné dans la rue, une image si forte qu'elle ne l'a jamais quittée depuis. Ce piano brûlé de Shiota, vestige et souvenir du passé, fait étrangement écho au passé décrit par Roy : « those few dozen hours, like the salvaged remains of a burned house – the charred clock, the singed photograph, the scorched furniture – must be resurrected from the ruins and examined. Preserved. Accounted for » (*GST* 32). C'est exactement ce que semble produire cette œuvre, l'image d'un objet calciné qui convoque le passé, préservé dans la mémoire et revisité par l'art. Le fil noir de l'artiste fait le lien avec le passé et matérialise le *fil* de la mémoire. Le

medium textile, ainsi que l'aspect éphémère de l'œuvre tissée⁷, rendent compte de la fragilité des souvenirs tandis que les allers-retours dans le temps sont matérialisés par les allers-retours du fil dans l'espace, renvoyant à cette citation de Woolf sur le travail de la mémoire : « memory runs her needle in and out, up and down, hither and thither » (Woolf, 55)

Dans les œuvres des deux femmes, le réseau de lignes entremêlées se brise sur le présent et emprisonne le temps, imposant une sorte de stase, à l'image de la montre enterrée dans *GST* « something lay buried in the ground . . . a child's plastic watch with the time painted on it » (*GST* 127). Le futur est d'ailleurs le grand absent du roman de Roy : « they [les jumeaux] had nothing. No future » (*GST* 338). Aucune référence à un futur potentiel n'est faite, mis à part le dernier mot « *Naaley. Tomorrow* », empreint d'ironie dramatique puisque le lecteur sait, par le jeu des prolepses, que juste après cette scène le personnage sera tué. La ligne du temps semble s'être figée dans le roman pour les jumeaux comme pour le lecteur, les flashbacks empêchent la progression narrative et ralentissent le temps de la lecture.

De même, le travail de Shiota convoque l'arrêt du temps avec des pièces entières figées dans un « frozen time » (*GST* 160)⁸, et comme couvertes de toiles d'araignées évoquant les pièces de maisons abandonnées.



Figure 5 : Chiharu Shiota, *Sleeping is Like Death*, 2016. Installation : fil, lit, Galerie Templon, Bruxelles © ADAGP, Paris, 2019 et l'artiste © Avec l'aimable autorisation de la Galerie Templon, Paris-Bruxelles.

⁷ Une fois démontée, l'œuvre de Shiota ne peut pas en effet être reproduite à l'identique.

⁸ On peut aussi citer ses œuvres composées de valises ou de chaussures, objets qui portent la mémoire de leurs propriétaires.

Dans « A Long Day » (2014) ou « The Crossing » (2018), le tourbillon de papiers pris dans les fils est figé en l'air, dans l'espace et le temps.



Figure 6 : Chiharu Shiota, *A Long Day*, 2015-2017, installation : fil, papier, bureau, chaise. K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Allemagne © ADAGP, Paris, 2019 et l'artiste © Avec l'aimable autorisation de la Galerie Templon, Paris-Bruxelles.

Les escaliers de « Stairway »⁹, suspendus, sans attache au sol ou au plafond et qui ne mènent nulle part, rendent bien compte de cet espace limnique propre à ses œuvres où les souvenirs restent piégés, sortis hors du temps. À ce titre, les grandes robes blanches et suspendues qui flottent dans l'espace dans la série intitulée « After the Dream » ou « Dress », ne peuvent manquer d'évoquer des figures fantomatiques qui hantent également *GST*.



Figure 7 : Chiharu Shiota, *After the Dream*, 2016, installation : robes blanches, laine noire, Toyota Municipal Museum of Art, Aichi, Japon. Photo de Kazoo Fukunaga © ADAGP, Paris, 2019 et l'artiste © Avec l'aimable autorisation de la Galerie Templon, Paris-Bruxelles.

⁹ Voir reproduction ci-haut.

Ces robes vieillottes et vieilles, un peu sales, évoquent des fantômes du passé de jeunes filles, robes de mariées ou des chemises de nuit sorties tout droit d'un ancien pensionnat.

Dans le roman de Roy, les jumeaux sont aussi présentés comme des revenants, au sens littéral et figuré car ils font retour dans l'espace (leur village d'enfance) et dans le temps : « unable to . . . exorcize the memories that *haunted* them » (191). Ils errent : « We belong nowhere. We sail *unanchored* on troubled seas. We may *never be allowed ashore* » (53, c'est moi qui souligne), ils sont eux aussi piégés dans les limbes et dans le temps immobile du traumatisme : « in the penumbral shadows between two worlds », décrits comme « Frozen two egg fossils » (236, 20, 327, 328), « not old, not young » (164), « A viable diable age » (3, 92, 327), « not death, just the end of living » (321). Estha en particulier est une figure fantomatique : « he had acquired the ability to blend into the background . . . to appear almost invisible to the unstrained eye » (10) qui pourrait trouver son équivalent dans l'œuvre de Shiota où l'on distingue l'artiste elle-même, nue et presque invisible dans le brouillage de lignes brisées dans « During Sleep »¹⁰.

La ligne arachnéenne

L'espace limbique et statique, créé par lignes brisées dans le travail de Roy comme de Shiota, appelle le motif de la toile arachnéenne qui piège le lecteur autant que le spectateur.

Chez l'artiste plasticienne, le patient tissage de lignes qui s'entrecoupent à quelque chose d'organique et donne naissance à un brouillage visuel hypnotique qui captive le regard du spectateur. Ses œuvres sont saisissantes, elles sidèrent le spectateur, en écho à la sidération des jumeaux de Roy lorsqu'ils assistent au meurtre de leur ami. La vidéo de Shiota au travail, *Em Busca do Destino*, renforce cette image de l'artiste qui tisse une toile arachnéenne. L'atmosphère parfois sombre ou angoissante de ses pièces, ainsi que les objets comme des souvenirs englués dans les fils, nous ramènent à cette image d'un espace mortifère, transparent et opaque à la fois. Il pourrait être décrit par cette phrase de Roy lorsque Velutha comprend qu'il est pris au piège : « darkness grew dense. Glutinous » (285).

Dans « Infinity » (2015), la noirceur des fils crée un brouillard gris percé de temps en temps par la blancheur des robes qui flottent au milieu comme des cocons ou par des ampoules qui clignotent, comme des lucioles, évoquant le battement cardiaque des proies dans la toile.

¹⁰ Voir la reproduction de l'œuvre un peu plus loin.



Figure 8 : Chiharu Shiota, *Infinity*, 2015 Installation : laine noire, Espace Louis Vuitton, Paris, Photo de Sunhi Mang © ADAGP, Paris, 2019 et l'artiste © Avec l'aimable autorisation de la Galerie Templon, Paris-Bruxelles.

Dans le roman de Roy, le trope de l'araignée est également décliné, notamment avec la tante Baby Kochamma. Trônant au centre de son jardin circulaire, « she raised a fierce, bitter garden that people came all the way from Kottayam to see. It was circular. . . with a . . . driveway looping around it. Baby Kochamma turned it into a lush maze » (26), elle trame : « spinning his nasty web » (102) toute l'histoire qui va piéger les jumeaux justement appelés trois fois « stick insect » (139, 179, 300)¹¹. En jouant sur les mots en anglais, on peut dire que la « spinster » (vieille fille) « spins a yarn » (raconte ou invente des histoires). Elle tire les ficelles autour de la grand-mère qu'elle manipule : « She swivelled her around. . . she said nothing, but used her hands to modulate Mammachi's fury » (284). Velutha, l'intouchable, « locked into a physical impregnable cocoon » (256), intervient aussi comme la proie principale des femmes-araignées. Pris au piège de Baby Kochamma, il est ensuite attaqué : « Mammachi spewed her

¹¹ « She spent her afternoons in her garden. . . She wielded an enormous pair of hedge shears » (26), phrase qui introduit l'image de mandibules.

blind venom » (283)¹². Le champ lexical de la salive et du crachat vient renforcer cette connotation : « She . . . dislodged her dentures with her tongue, *severing the strands of saliva* that attached them to her gums » (298, c'est moi qui souligne). Il est alors anesthésié : « He just stood there. Stunned [...] he felt his senses had been honed [...] as though everything around him had been flattened into a neat illustration » (284) et finit englué dans la toile : « darkness grew dense. Glutinous [...] More than anything else that body wanted to sleep. Sleep and wake up in another world » (285).

Le lecteur lui aussi est ballotté d'avant en arrière, et se perd ou s'englué dans le labyrinthe narratif tissé par Roy où tout converge vers le centre et le drame. Il est jusqu'au schéma narratif qui reprend l'organisation concentrique de la toile, tandis que le déplacement du narrateur par allers-retours sur la trame du récit rappelle celui de l'araignée.

GST est un *texte-toile*, ou *texte étoile* dans lequel tous les fils sont connectés les uns aux autres par une cohérence organique ainsi que le révèlent les innombrables échos et le réseau de leitmotifs qui traversent le roman et participent de son architecture. Chez Roy, c'est l'écriture dans son ensemble (la phrase comme le récit) qui s'élanche dans une « ligne arachnéenne ». Avec sa notion d'hyphologie, Barthes peut nous éclairer avec l'idée que le texte se fabrique comme la toile d'araignée :

[T]exte veut dire *tissu*, mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néo-logismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos* c'est le tissu, la toile d'araignée). (Barthes, 1973, 85-6)

Texte/textile : le tissage par lignes brisées

C'est précisément la manière dont le texte et les œuvres se font et se génèrent par lignes brisées ou entrelacs qui semble sceller le lien entre la romancière et l'artiste. Chez Roy, comme chez Shiota, ces lignes brisées qui s'enchevêtrent, s'interrompent et qui bifurquent créent de fait un maillage par leurs allers-retours. Plus encore que l'araignée, ce procédé renvoie à l'image de la navette sur le métier qui fabrique le tissu par allers-retours, par interruptions régulières et cadencées. Roy elle-même utilise cette métaphore du tissage et du retour pour la fabrique de

¹² Voir aussi : « Mammachi spat into Velutha's face. Thick spit. It spattered across his skin. His mouth and eyes » (284).

son texte : « I didn't write the chapters in order, I'd weave the threads backwards »¹³. Et le travail de Shiota élabore un tissage en trois dimensions d'une toile proliférante.

Dans ce sens, ces lignes brisées ne donnent pas uniquement naissance à un brouillage et à une stase mais participent en sous-main de la fabrique d'un véritable tissu narratif ou visuel. En d'autres termes, l'apparent chaos dû à l'interruption systématique de la ligne est aussi à interpréter comme un dessin ou dessein qui nous ramène à la métaphore textile de la fabrique de l'œuvre. Dans *GST*, la compréhension du lecteur s'étoffe petit à petit, grâce aux allers-retours entre le passé et le présent construisant le tissu narratif. A chaque aller-retour, l'intrigue progresse et dévoile de nouveaux éléments.

Qui plus est, en dépit des apparences, les lignes narratives de Roy ne sont absolument pas emmêlées mais entrecroisées avec régularité. D'une part, la ligne narrative de 1969 s'étire sur deux semaines, quand les enfants ont sept ans, et raconte *chronologiquement* comment leur vie bascule avec le double drame de la noyade de leur cousine et le meurtre de Velutha. D'autre part, la ligne de 1992 se déroule sur trois jours et raconte *chronologiquement* aussi le retour des jumeaux au village et leurs retrouvailles. À chaque fois que la ligne narrative en 1992 est interrompue, elle reprend toujours au point exact où elle s'est arrêtée, de même pour la ligne de 1969. Par exemple, la scène qui esquisse la liaison incestueuse entre Rahel et Estha reprend exactement au même endroit, malgré une interruption de vingt-neuf pages, avec la même phrase « It was a little cold. A little wet. A little quiet. The Air. But what was there to say? » (299 et 328). Même si les interruptions brouillent le développement de l'intrigue, il y a donc deux lignes de récits qui progressent chacune chronologiquement selon un schéma organisé qui évoque un *tressage* narratif très régulier.

Ce procédé est analysé par Roland Barthes dans *S/Z* à travers une autre image textile, celle de la dentellière, pour rendre compte d'un récit dans lequel « plusieurs actions restent engagées » comme celles de 1992 et de 1969 dans *GST* :

Le texte, pendant qu'il se fait, est semblable à une dentelle de Valenciennes qui naîtrait devant nous des doigts de la dentellière : chaque séquence engagée pend comme le fuseau provisoirement inactif qui attend pendant que son voisin travaille ; puis, quand son tour vient, la main reprend le fil, le ramène sur le tambour ; et au fur et à mesure que le dessin se remplit, chaque fil marque son avance par une épingle qui le retient et que l'on déplace peu à peu. (165-66)

Le travail de Roy peut à ce titre évoquer une pièce de dentelle dans la mesure où son « ouvrage » est minutieusement élaboré et repose sur un savant agencement des vides avec les pleins. D'un point de vue thématique d'abord, le motif du trou et du vide est omniprésent : le « cœur des

¹³ *The Guardian Weekly*, 25 mai 1997, p. 18.

ténèbres » qu'est le meurtre et qui reste longtemps non-dit, hante aussi les personnages, laissant un vide chez les jumeaux: « a hollow where Estha's words had been » (*GST* 19, 20), ils sont désignés comme « Emptiness and Quietness » (*GST* 20, 328) , « the *emptiness* of one twin was only a version of the *quietness* in the other » (20), ou décrits comme « an absence rather than a presence » (*GST* 291).

De plus, le leitmotiv du trou noir est obsédant comme en témoignent ces citations : « black holes in the universe » (82, 118, 191, 307), « A Joe-shaped hole in the Universe » (118), « a yawning, gaping hole. A History hole. A History-shaped hole in the Universe » (307), « God-shaped hole in the Universe », « He left behind a hole in the Universe through which darkness poured like liquid tar. Through which their mother followed. She left them behind, spinning in the dark, with no mooring, in a place with no foundation » (191-92)¹⁴.

D'un point de vue textuel également, *GST* présente une structure « évidée », construite autour d'un trou de vingt-trois ans dans la trame temporelle mais aussi sur des trous dans la phrase laissés par les ellipses de verbe. À l'image d'Estha qui perd le verbe (il devient mutique) les phrases perdent leurs verbes et sont ponctuées de trous. Ces accrocs dans la syntaxe brisent la ligne de la phrase et l'omniprésence de phrases nominales instaure un rythme heurté et syncopé, en miroir de la syncope mentale (c'est-à-dire une absence, un blanc) qui saisit les jumeaux pendant la scène de lynchage :

The Kottayam Police. A cartoonplatoon. New-Age princes in funny pointed helmets. Cardboard lined with cotton. Hairoil stained. Their shabby khaki crowns.
Dark of Heart.
Deadlypurposed » (304),

Past butterflies drifting through the air like happy messages.
Huge ferns.
A startling shoeflower.
The scurry of grey jungle fowl running for cover.
The nutmeg tree that Vellya Paapen hadn't found.
A forked canal. Still. Choked with duckweed. Like a dead green snake (305).

Roy nous donne à lire un texte lacunaire à plus d'un titre. Le vide qui hante les personnages et creuse la phrase et le blanc s'installe aussi à l'intérieur du mot, comme si même le corps des mots se disloquait :

A Wake
A like
A Lert (238).

Ei. Der. Down (105).

¹⁴ Voir aussi « Black cat-shaped holes in the universe » (82), « The grey, elephant-shaped hole in the Universe » (235).

Avec cette segmentation de la ligne des mots comme des phrases, il semble que la langue perde son pouvoir cohésif, ce morcellement du dire renvoie à l'état mental des protagonistes pour qui le réel ne fait plus sens. Les mots tombent en lambeaux, ils se délient phonétiquement et se délitent visuellement, ils sont « décomposés », au sens linguistique comme organique, par les oreilles d'enfants non anglophones : « Dus to dus to dus to dus to dus » (7), ou :

Nictitating
ictitating
itating
tating
ating
ting
ing. (189)

Ces derniers exemples montrent comment le vide devient visible sur la page avec les blancs typographiques en écho aux trous noirs évoqués plus haut :

« once upon a time, there lived a » (192).

C'est ainsi une dernière ligne qui se brise graphiquement : celle des lignes noires sur la page.

Nothing.
On Rahel's heart Pappachi's moth snapped its sombre wings.
Out.
In.
And lifted its legs.
Up.
Down (293).

Little Girls Playing.
Sweet.
One beach-coloured.
One brown.
One Loved.
One Loved a Little Less. (186)

Les indentations brisent la linéarité du texte sur le même modèle que la parole de Rahel qui est « *jagged like a piece of tin* » (29, c'est moi qui souligne). À la page 54, seule une phrase sur l'espace vide de la page est soutenue par les points de suspension qui, ici, se mettent en ligne : « HOWEVER, for practical purposes, in a hopelessly practical world..... » (54).

À l'inverse, Roy joue aussi sur les pleins avec des déversements de verbes soudains, sans pause ni blanc ou ponctuation : « Scurrying hurrying buying selling luggage trundling porter paying children shitting people spitting coming going begging bargaining reservation – checking ».

La romancière propose donc un agencement graphique de vides et de pleins, et l'on pourrait presque dire que, en véritable dentellière, elle insère des « jours » dans la trame du texte, terme qui désigne en couture l'ouverture décorative produite dans le tissu en tirant les fils.

Si Roy nous donne à lire un texte ajouré, Shiota donne à voir une trame tissée de vides et de pleins dans la fabrique de son œuvre autant que d'un point de vue thématique. À ce titre, ses œuvres les plus récentes, notamment celles exposées au Bon Marché à Paris, « Where are we going » (2017), renvoient plus explicitement à la dentelle car l'artiste utilise du fil blanc et les trames sont circonscrites dans des cadres ajoutant à ces pièces un aspect plus délicat.

La part laissée au vide peut évoquer la dentelle et pourrait aussi se lire comme la trace d'une esthétique japonaise où tout est question d'épure, d'équilibre entre le vide et les éléments. Shiota, qui emplit l'espace d'un enchevêtrement de fils jusqu'à saturation, (notion présente dans *GST* comme déjà évoqué plus haut), elle laisse aussi jouer le vide dans l'espace d'exposition, non seulement entre les fils mais encore avec les tunnels tracés dans l'espace rempli de fils noirs, qui laissent passer l'air et qui fonctionnent comme des trous noirs aspirant notre regard comme dans « Infinity » présenté précédemment.

Enfin tout son travail tourne autour de la question soulevée dans *GST* : « an absence rather than a presence » (*GST*, 291). Shiota semble tisser le vide et remplit l'espace avec l'immatériel pour convoquer ce qui n'est plus – enfance, souvenirs, rêves – et leur donner corps. Ses œuvres dévoilent un espace mental visualisé comme si elle nous montrait les images qui peuplent son esprit, et les titres sont évocateurs (« After the Dream », « During Sleep » ou « Dialogue with Absence ») d'une tentative de rendre une matérialité à l'absence.

Ses installations soulèvent de manière récurrente la question de la représentation du corps et surtout de son absence puisqu'il y a peu de corps humains dans ses œuvres, renvoyant d'une certaine manière à cette phrase de *GST* : « the loss of Sophie Mol stepped softly... Like a quiet thing in *socks* » (15). C'est précisément l'utilisation de vêtements vides qui matérialise en creux un corps absent (les petites robes blanches légèrement ornées de dentelle par exemple) dans « Infinity ». Dans un entretien à la Maison Rouge, Shiota explique à propos de l'utilisation des robes, « the person is not here but her presence is », et elle renforce cette interprétation en comparant les vêtements à une seconde peau : « The dress is a second skin, the second skin has more memories for the person¹⁵. » Ce lien qu'elle établit entre le fil, la mémoire et le corps absent met inévitablement l'artiste dans la lignée de Pénélope. Le travail de Shiota qui tisse l'absence jusqu'à en faire une présence de fils, qui utilise les vêtements pour représenter le corps absent, renvoie à cette figure qui maintient vivants la mémoire et la présence d'Ulysse par les retours inlassables de la navette sur son métier et la production d'un linceul.

¹⁵ Voir l'entretien à la Maison Rouge : <https://archives.lamaisonrouge.org/fr/expositions-archives-detail/activites/chiharu-shiota-home-of-memory/> (consulté le 22 octobre 2019)

Dans les rares œuvres-performances où le corps est présent, il est brouillé derrière un écran de fils.

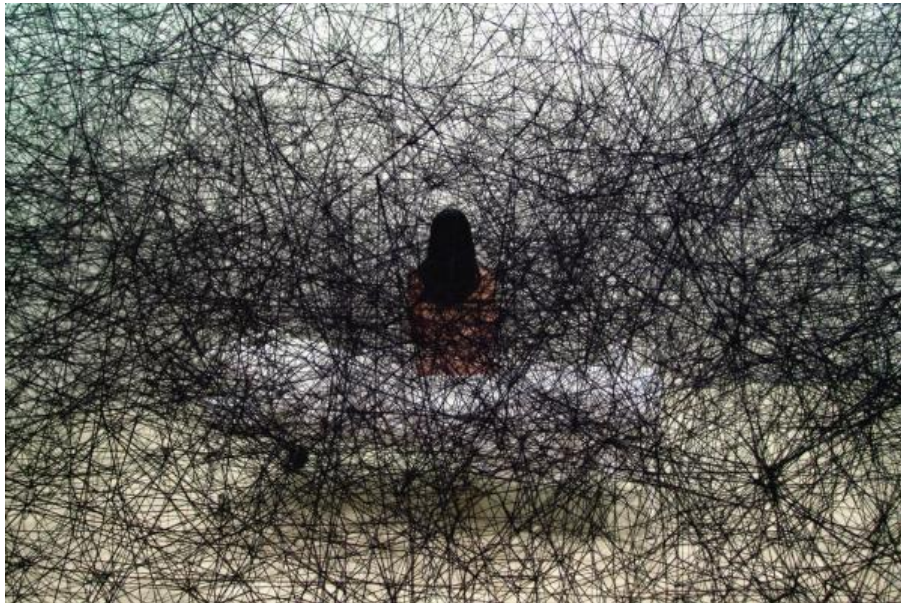


Figure 9 : Chiharu Shiota, *During Sleep*, 2004, Performance/Installation : lit métallique, literie, laine noire, Herzliya Museum of Contemporary Art, Herzliya, Israël, Photo de Sunhi Mang© ADAGP, Paris, 2019 et l'artiste © Avec l'aimable autorisation de la Galerie Templon, Paris-Bruxelles.

Dans quelques œuvres, le corps organique est représenté par une inversion intérieur-extérieur avec les fils rouges, évoquant un réseau sanguin ou des viscères qui tombent, comme dans « Dialogue with Absence » (2010) :



Figure 10 : Chiharu Shiota, *Dialogue with Absence*, 2010, Installation : pompes, trépieds, robe, tubes, câbles électriques de couleur, tubes à essai, liquide rouge, Christophe Gaillard Pop-up Gallery, Berlin, Photo de Sunhi Mang © ADAGP, Paris, 2019 et l'artiste © Avec l'aimable autorisation de la Galerie Templon, Paris-Bruxelles.

Enfin, la plupart du temps, le corps de l'artiste est présent mais en *creux* par le travail de performance et de fabrication de la toile. Dans une logique arachnéenne ou hypologique, les fils sont la trace du corps absent de l'artiste qui s'est dissout dans l'œuvre, ils matérialisent et conservent les trajets du corps et de la main. C'est ce que retient aussi le conservateur de la galerie Templon lorsqu'il dit à propos de l'exposition « Infinity » : « Shiota transforme l'œuvre d'art en extension de son propre corps absent – à l'image de la toile d'araignée produite par l'insecte ».

Face aux œuvres de Shiota l'interprétation n'est pas aisée, d'abord parce que l'œuvre semble se donner d'emblée, trop facile parce que visuellement impressionnante, mais aussi parce que son travail semble régi par des souvenirs et des significations personnels. Shiota nous fait franchir la ligne de son imaginaire, dans un monde onirique et intérieur, de l'ordre de l'intime, à la manière de Louise Bourgeois. S'il est aussi difficile de savoir dans « quel sens » lire la toile, c'est en premier lieu à cause de *l'indirection* constitutive de ses œuvres.

Les papiers figés dans le réseau de fils tombent-ils ou s'envolent-ils ? Les escaliers suspendus de « Stairway » montent-ils ou descendent-ils ? L'ambiguïté constitutive que Shiota cultive sciemment intervient notamment dans son œuvre « Sleeping is like Death » où les lits d'hôpitaux recouverts de fils noirs évoquent pour elle à la fois l'endroit où l'on naît et celui où l'on meurt.

Comment interpréter le rapport à la mémoire ? Les toiles tissées sont-elles des cocons mortifères et les souvenirs au centre de la toile sont-ils en train de disparaître, enfouis sous le brouillage et sur le point d'être aspiré dans l'oubli ? Ou les toiles sont-elles des chrysalides dans lesquelles les objets sont préservés de l'oubli, telles des reliques, exposées et précieusement enveloppées pour être mieux conservées ? Le conservateur de la Maison Rouge pose la question centrale : « Les robes blanches sont-elles protégées comme dans un cocon ou sont-elles prises au piège telles des insectes ? » (*Petit journal de la Maison Rouge*). Il rejoint alors le conservateur de la Galerie Templon sur la question de l'ambivalence : « Les souvenirs nous construisent-ils ou nous empêchent-ils d'avancer » ?

Si l'on veut tisser un lien avec *GST*, les toiles noires seraient plutôt un écrin pour les souvenirs : « those few dozen hours like the salvaged remains of a burnt house (...) must be *resurrected from the ruins* and examined. *Preserved*. Accounted for » (32, c'est moi qui souligne). Cette dernière question est en effet fondamentale dans *GST* fondé sur les souvenirs d'un traumatisme enfoui qui resurgit à tous les niveaux du réseau textuel.

L'indirection des fils qui repartent en tous sens sans plan ni dessin/dessein prédéterminé renvoie à l'indirection de l'interprétation qui prolifère, elle aussi régie par le va-et-vient entre absence et présence, visible et invisible, opacité et transparence, matériel et immatériel.

Cette indirection des lignes du fil et du sens qui semblent proliférer au hasard, ce jeu d'oscillation de l'interprétation sur le mode du « ou » mais aussi du « et » mène la réflexion vers ce réseau de fils sur lequel Deleuze et Guattari ont tant écrit : le rhizome qui infuse toute l'œuvre de Shiota et trouve sa réalisation dans la langue de Roy.

Le texte de *Mille Plateaux* est troublant en regard de la toile de Shiota : « Il n'y a pas de points ou de positions dans le rhizome, il n'y a que des lignes » (15).

Le travail de Shiota s'organise sur des lignes de fuite, loin de la racine, de l'arbre et de la logique binaire, de l'un qui se ramifie en deux selon le principe de hiérarchie. Rien d'arborescent dans sa toile, mais des nœuds et des ruptures de lignes qui repartent en sens inverse et de manière aléatoire.

Le principe de « connexion et d'hétérogénéité » qui définit le rhizome est opératoire dans le travail de l'artiste japonaise. D'une part, la ligne (du fil comme du sens) en se brisant et en se nouant sur elle-même, se multiplie et s'éparpille en une multitude de trajets et de directions. Elle renvoie alors au rhizome comme système racinaire sans ramification ni hiérarchie organisée : « la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité : vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement » (Deleuze, 1980, 12) ou « n'importe quel point du rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être » (13).

D'autre part, le « principe de rupture assignifiante » devient un véritable *modus operandi* dans le traitement du fil et de la ligne chez l'artiste : « Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend, suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes ... reprendre la ligne interrompue, ajouter un segment à la ligne brisée... là où elle s'était arrêtée. » C'est ainsi que procède l'artiste qui rompt la ligne, entrecroise ses fils et les fait repartir ailleurs à l'infini. L'injonction de Deleuze : « Faites rhizome et pas racine ! Ne semez pas, piquez ! » (36) trouve sa réalisation plastique dans le travail de Shiota qui « repique » son fil sur la même ligne mais aussi un écho textuel chez Roy qui revient en arrière et elle aussi pique et fait des trous.

La remarque : « le rhizome ne se laisse ramener ni à l'un ni au multiple... il n'est pas fait d'unités mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement pas de fin mais toujours un milieu par lequel il pousse et déborde » (31), décrit autant le réseau de fils rhizomorphe de Shiota que la ligne narrative de *GST* enroulée sur elle-même puisque le

roman commence et se termine par le milieu, donnant l'impression que la narration « pousse par le milieu ». La structure narrative et syntaxique de Roy autant que les structures textiles de Shiota témoignent bien d'une « autre manière de voyager, de se mouvoir, partir au milieu, partir par le milieu, entrer et sortir, non pas commencer ni finir » (37).

Chez Roy, c'est la langue qui emprunte les chemins du rhizome et qui crée des lignes de fuite hors de la langue anglaise, sur le principe énoncé par Deleuze : « Écrire, faire rhizome, accroître son territoire [...], étendre la ligne de fuite [...]. » (19) Grâce à sa position liminale, ou « d'écrivain mineur » (c'est-à-dire d'Indienne qui écrit en anglais), et à travers ses locuteurs (des enfants qui parlent le malayalam), Roy brise la ligne du langage et de la langue anglaise pour mieux la faire bifurquer vers d'autres contrées. Elle redécoupe la ligne orale pour créer par agglutination de nouveaux mots et nouer les fils autrement : « 'He's a filmactor she explained' . . . making Adoor Basi sound like a Mactor who did occasionally Fil » (144).

O young Lochin varhas scum out of the vest
Through wall the vide border his teed was the bes ;
Tand savissgood broadsod heweapon sadnun,
Nhe rod all unarmed, and he rode all lalone (271)

La perception orale de la langue anglaise induit ainsi une langue anamorphique, ou rhizomatique, qui se déforme et fluctue pour offrir d'autres sens et un nouveau lexique. Roy invente une écriture phonétique qui fait surgir d'autres mots dans le flux de la parole. Les enfants, dans *GST*, forgent une seconde langue à partir de la première, qui s'y superpose et la déborde, par un procédé que Jean-Jacques Lecercle nomme « traducson » et qu'il définit par « la traduction selon le son, non le sens » (Lecercle, 78). « Prer Nun sea Ayshum » (36), un mot articulé à outrance par Baby Kochamma, surgit à partir de « pronounciation ».

Les jumeaux ne cessent de réinventer le sens à partir du son : « Jolly Well was a deeply well with larfing dead people in it » (148), « boot was a lovely word/ Sturdy was a terrible one » (153), « Estha always thought of Pectin as the youngest of three bothers with hammers, Pectin, Hectin and Abednego » (195). Au cours de cette approche subjective et étrangère de l'anglais, le fil qui relie le signifiant et le signifié est coupé, le signe se découpe pour être recousu autrement. Roy fait fructifier et proliférer la langue. Elle fait bouger les lignes jusqu'à déborder des lignes orthodoxes de la grammaire avec ses folles créations verbales et grammaticales. Elle fait littéralement délirer la langue puisque « délirer, c'est sortir du sillon » (Deleuze, 1993, 9) : « to separate Meeters from the Met, Greeters from the Gret » (142), « Margaret told her to stoppit. So she Stoppitted » (141, 300), « the yellow wasp wasping » (201).

Comme le révèlent par exemple l'adverbialisation des adjectifs– « a redly dead » (31), « a sadly swirl » (194), « roos moved cemently » (139), « quiveringly silent » (46) –, Roy crée une autre langue qui se superpose à la langue anglaise dans la lignée des écrivains anglophones selon Deleuze : « Ils font fuir la langue, ils la font filer sur une ligne de sorcière et ne cessent de la mettre en déséquilibre, de la faire bifurquer. » (Deleuze, 1993, 138)

Roy fabrique une langue de l'excès, qui passe de l'autre côté de la ligne, et de la langue, qui la fait fuir, dévier vers d'autres contrées grammaticales. Shiota pour sa part fabrique un espace proliférant qui diffracte la ligne du regard et crée des lignes de fuite pour transporter les spectateurs dans un espace onirique (parfois cauchemardesque) ou dans un autre temps.

A l'instar du tissage, la ligne brisée de la navette sur le métier, interrompue par les allers-retours, constitue en même temps cela même qui crée le tissu et fait surgir du continu à partir du discontinu. C'est là le point commun le plus significatif entre les deux femmes dans leur traitement de la ligne, cette dernière en se brisant ne s'arrête pas, n'achoppe pas mais bifurque pour mieux s'éparpiller et proliférer. La langue de Roy, comme le fil de Shiota, est une ligne qui devient buissonnante, foisonnante. Les deux femmes ouvrent une ligne de fuite¹⁶ qui « donne » au sens de « yield » (produire, faire pousser ou fructifier) et représente une véritable poïétique, ainsi que l'énonce Deleuze : « Partir, s'évader c'est tracer une ligne... fuir c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. On ne découvre des mondes que par une longue fuite brisée » (Deleuze, 1977, 47). Terminons en suivant les lignes brisées du vers de Ponge dans le poème sur l'araignée qui joue à nier au lecteur toute ligne de fuite :

De rien d'autre que de salive propos en l'air mais authentiquement tissus – où j'habite avec patience
sans prétexte que mon appétit de lecteurs.
À son propos ainsi – à son image – me faut-il lancer des phrases [...] en lancer d'autres en sens
divers – et même en sens contraire par quoi soit si parfaitement tramé mon ouvrage . . . que je puisse
y convoquer mes proies – vous lecteurs, vous attention de mes lecteurs – afin de vous dévorer ensuite
en silence (ce qu'on appelle la gloire) ...
Oui, soudain d'un angle de la pièce me voici à grands pas me précipitant sur vous, attention de mes
lecteurs prise au piège de mon ouvrage de bave, et ce n'est pas le moment le moins réjouissant du
jeu : c'est ici que je vous pique et vous endors !

Références

Barthes R., *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

Barthes R., *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

Barthes R., *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Barthes R., *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1975.

¹⁶ On peut penser à ce sujet à la « fuite » des boccoux de l'usine de confiture des jumeaux.

Deleuze G., *Dialogues. Entretiens avec Claire Parnet*, Paris, Flammarion, 1977.

Deleuze G., *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

Deleuze G., et Guattari F., *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Lecerle J. J., *La Violence du langage*, Paris, 1996.

Ponge F., *Pièces*, Paris, Gallimard, 1962.

Roy A., *The God of Small Things*, Londres, Flamingo, 1997.

Roy A., *The Ministry of Utmost Happiness*, Londres, Flamingo, 2018.

« Chiharu Shiota: Infinity », exposition de la Galerie Templon, Paris, 7 janvier-18 février 2012,
https://www.templon.com/new/artist.php?la=fr&artist_id=280&display_press=1

Interview Shiharu Chiota/Home of Memory, *Petit journal de la Maison Rouge*, février-mai 2011, <https://archives.lamaisonrouge.org/fr/expositions-archives-detail/activites/chiharu-shiota-home-of-memory/> et <https://archives.lamaisonrouge.org/documents/doclepetitjournal1895.pdf>

Szendy P., *A coups de points : la ponctuation comme expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.

Woolf V., *Orlando*, (1^{ère} éd. 1928), Londres, Grafton books, 1977.