

A black and white photograph of a busy subway station, likely Grand Central Terminal, with a large red text box overlaid in the center. The background shows people walking, some blurred, and signs for 'LEXINGTON AVE' and 'STREET PASSAGE SUBWAY'.

*Roman choral.  
Fiction à voix  
multiples*

Eds. José Domingues de Almeida et Fátima Outeirinho

CASSIOPEIA

## Titre

*Roman choral. Fiction à voix multiples*

janvier 2024

## Propriété et édition

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

[www.ilcml.com](http://www.ilcml.com)

Via Panorâmica, S/N 4150-564 | Porto | Portugal

[Ilc@Letras.up.pt](mailto:Ilc@Letras.up.pt)

T. +351 226 077 100

## Conseil de rédaction

Directeurs

Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida, Marinela Freitas, Pedro Eiras

## Auteurs

Emmanuel Bouju, Ana Maria Binet, Arthur Brügger, Bandhuli Chattopadhyay, Elena Mandolini, Emmanuelle Stock, Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida, Marie Pellan, Patrick Couture, Stéphane Pouyaud

## Adjointe éditoriale

Lurdes Gonçalves

## Couverture

Photo © Vítor Pinto 2022

ISBN 978-989-35462-1-5 | DOI:<https://doi.org/10.21747/9789893546215/tom>

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2024

Cette publication a été développée dans le cadre de l'Institut de Littérature Comparée, Unité R&D financée par des fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la Science et la Technologie (UIDP/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA  
MARGARIDA LOSA

## Table des matières

- 9 >> Introduction  
José Domingues de Almeida et Fátima Outeirinho
- 13 >> *Rhapsody in You*. Formes-limites de la polyphonie romanesque  
Emmanuel Bouju
- 27 >> *Gente feliz com lágrimas* (1988), de João de Melo, um arquipélago de vozes, um concerto polifónico  
Ana Maria Binet
- 37 >> Des voix en lutte ? Polyphonie et démocratie dans la parodie épique d'Ahmadou Kourouma, *Monné, outrages et défis* (1990)  
Arthur Brügger
- 53 >> La crise du moi dans un roman à trois voix. Polyphonie et internarrativité dans *La Maison et le Monde* (1916) de Rabindranath Tagore  
Bandhuli Chattopadhyay
- 63 >> Intertextualité dans *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston : penser la musicologie à travers la fiction littéraire et la choralité  
Elena Mandolini
- 83 >> Le roman choral, une ode aux luttes féministes avec *Viendra le temps du feu* (2021) de Wendy Delorme, *Avec joie et docilité* (2016) de Johanna Sinisalo et *Le Pouvoir* (2018) de Naomi Alderman  
Emmanuelle Stock
- 95 >> *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano ou de la choralité comme possibilité pour revenir sur le féminin et sur une mémoire africaine  
Fátima Outeirinho
- 105 >> Les versions de l'histoire. La technique chorale chez Geneviève Damas : *Histoire d'un bonheur* et *Patricia*  
José Domingues de Almeida
- 115 >> Face au héros : dialogisme, polyphonie et hybridation dans le révisionnisme mythologique au féminin  
Marie Pellan
- 133 >> Exploration littéraire des expériences plurielles des *backpackers* à travers le roman choral  
Patrick Couture
- 145 >> Le roman policier polyphonique : l'avènement d'un nouveau pacte de lecture  
Stéphane Pouyaud



*Roman choral.  
Fiction à voix  
multiples*

Eds. José Domingues de Almeida et Fátima Outeirinho

CASSIOPEIA



## Introduction

Ne ressortissant pas vraiment à la définition d'un « genre littéraire », la taxinomie du roman choral renvoie avant tout à une certaine construction narrative qui multiplie les personnages de telle sorte que le lecteur se voie confronté à une prolifération de points de vue. En effet, si elle peut rendre plus difficile le suivi diégétique du fait de la dispersion, l'accumulation des focalisations procure au récit une diversité de personnages, de portraits et de voix qui l'enrichit, et complexifie le rendu et la lecture du réel.

En ce sens, le roman choral s'avère extrêmement créatif, et permet aux écrivains qui, de plus en plus nombreux, empruntent cette technique narrative, d'aborder des problématiques en faisant parler, souvent de façon expressément inclusive et diversitaire, un éventail d'intervenants ou de témoins, étoffant ainsi le récit d'une dimension humaine plus profonde. L'écriture d'un roman choral se veut forcément le résultat d'un véritable travail narratif, voire d'un exercice de style, puisqu'il s'agit toujours de parvenir à ficeler des destins et des points de vue sur un même événement, à partir d'un même lieu ou en référence à la même personne ou contexte, dans le souci d'un effet cohérent, au-delà de la multiplicité des dialogues ou monologues. Elle n'est pas sans évoquer la polyphonie romanesque que Mikhaïl Bakhtine définit dans *Esthétique et théorie du roman* comme « la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes dans une œuvre » (1978 [1975] : 35).

Aussi, l'échafaudage narratif du roman choral recourt-il très librement à des strates narratives additionnelles qui s'enchaînent progressivement pour mettre une même intrigue en lumière, et ce aussi bien à partir du point focal de la première que de la troisième personne, raison pour laquelle un ensemble de voix peut s'y mêler, s'intégrer, se cacher ou se superposer dans une articulation complexe de personnages complémentaires les uns aux autres.

On comprend, dès lors, le succès des adaptations des romans choraux au cinéma, très stimulants et attrayants dans le format de diffusion sous forme de séries en *streaming*. En plus de permettre de suivre plusieurs personnages et focalisations, il a l'avantage de plus facilement donner la parole à un éventail représentatif et élargi de figurations identitaires et de contextes socioculturels, dans leurs croisements, conflits ou tentatives de faire société dans/par la fiction, contribuant de la sorte à broser un portrait inclusif d'une société ou d'une communauté donnée. Ce faisant, le roman choral se prête à l'approche comparatiste du fait littéraire car, comme le rappelle très justement Emmanuel Bouju dans sa lumineuse contribution à cet ouvrage : « (...) à dire vrai : faire entendre, distinguer ou étager la polyphonie des voix de la littérature : n'est-ce pas précisément le fait du travail de lecture comparatiste ? Quand on lit un roman, même monophonique, en comparatiste, on fait entendre la pluralité des voix qui s'inscrivent en lui. On le choralise ».

À cet égard, **Emmanuel Bouju** éclaire magistralement les modalités que la polyphonie narrative a historiquement assumées dans plusieurs littératures, exemples à l'appui, et notamment en l'articulant avec la notion d'*épimodernité* qu'il met à profit depuis quelque temps, et qui dégage la choralité inhérente à la construction du récit, des personnages, et à la présence plurielle du narrateur, pour finalement nous rappeler que ces questionnements se trouvent d'office au cœur des soucis du comparatiste.

**Ana Maria Binet**, quant à elle, s'attarde sur la structure polyphonique complexe des personnages présents dans un des romans majeurs de la littérature portugaise contemporaine, *Gente feliz com lágrimas* du romancier açorien João de Melo, pour y lire, dans le contexte insulaire propre aux Açores, une sorte de chœur d'une tragédie, d'autant plus que la mort s'y fait omniprésente.

De son côté, **Arthur Brügger** met l'accent sur l'association démocratique problématique qui est faite du roman choral dans la mesure où celui-ci démultiplie les instances narratives, permettant de construire des rapports de pouvoir entre les voix, en particulier dans les œuvres postcoloniales, ce qu'il illustre en partant de l'exemple du roman *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma.

Si pour **Bandhuli Chattopadhyay**, la roman *Ghare Baire* de l'écrivain indien engagé Rabindranath Tagore autorise une approche et une lecture polyphoniques du récit dans le contexte troublé de l'oppression coloniale britannique, et met en exergue la focalisation interne multiple traduisant la multiplicité des points de vue et le dialogisme, pour **Elena Mandolini**, *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston peut être qualifié de roman choral,

ou encore d'œuvre présentant une polyphonie romanesque au sens où l'entend Mikhail Bakhtine. En analysant de manière littéraire et musicologique trois courts chapitres qui présentent des réflexions musicales, cette critique met en lumière les dialogues entre musique et littérature au sein de l'œuvre.

Pour sa part, **Emmanuelle Stock** s'intéresse à la superposition des voix féminines subversives dans le roman polyphonique, ce qui lui inspire une sororité émancipatrice fondée sur la choralité narrative. En effet, selon elle, les dystopies féministes s'emparent de plus en plus de l'esthétique du roman polyphonique, donnant ainsi à lire une mosaïque d'héroïnes unies et révoltées, ce qu'elle illustre dans trois récits : *Viendra le temps du feu*, *Avec joie et docilité* et *Le Pouvoir*.

**Fátima Outeirinho** voit dans les deux volumes de *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano le choix explicite de la choralité pour la construction de récits portant une attention particulière au féminin et aux questions mémorielles et identitaires en contexte africain, voire *afropéen*, alors que **José Domingues de Almeida** concentre son approche de la polyphonie narrative sur deux récits de l'écrivaine belge francophone Geneviève Damas, *Histoire d'un bonheur* et *Patricia*, pour y lire l'expression de deux versions et de deux vécus, difficilement réconciliables, de l'expérience migratoire.

Par ailleurs, si **Marie Pellan** illustre, à partir de trois réécritures mythologiques chorales du début du XXI<sup>e</sup> siècle, des formes hybrides favorisant le dialogisme pour mettre en évidence les ressorts de la silenciation féminine en même temps que des voies de reconquête de la parole et de l'agentivité lectoriale, **Patrick Couture** s'attarde sur le roman choral à partir de sa propre démarche de recherche-création, cette pratique l'ayant conduit à travailler un sujet en menant simultanément un processus de recherche et de création littéraire. Pour ce faire, il part du sujet du *backpacking*, une forme de voyage ressortissant aux *Tourism Studies*. **Stéphane Pouyaud** met, quant à elle, en exergue, la vocation polyphonique du roman policier, la résolution de l'énigme naissant de la confrontation des versions d'un même événement, à travers la voix des suspects, des témoins, des enquêteurs.

On peut conclure de ces pages que la polyphonie narrative s'avère donc un ressort narratif, mais également identitaire et politique pour rendre les complexités du monde contemporain et des questions qui le traversent ; et dont les personnages choraux ne sont souvent que les subtils et utiles porte-voix.

José Domingues de Almeida  
Fátima Outeirinho



# *Rhapsody in You.* Formes – limites de la polyphonie romanesque

Emmanuel Bouju\*

Sorbonne Nouvelle – Paris

## **Introït**

Pourquoi avoir attendu le dernier moment ?

Pourquoi ce titre, pourquoi ce début ?

Pourquoi ces questions ?

Ce n'est pas ma voix qui résonne en ces questions : c'est celle de Georges Perec (1990 : 67).

Mais maintenant, c'est par ma voix que ces (ses) questions se posent.

Car je me les pose depuis que l'Institut de Littérature Comparée Margarida Losa de Porto m'a généreusement invité pour introduire les travaux de ce colloque.

Quand j'ai reçu cette invitation, j'étais justement en train de lire *Crossroads* de Jonathan Franzen (2021), un *bestseller* d'un des plus célèbres auteurs contemporains, qui se trouve être un roman choral caractérisé – roman familial et roman des croyances de la fin des années 1960 aux Etats-Unis : roman à multiples facettes, dans une parfaite géométrie des récits alternés. Un roman sans originalité particulière cependant – sinon l'habileté extrême de la narration, parangon du *Creative Writing* américain. Et un roman choral à la troisième personne (ce qui n'est pas tout à fait la même chose qu'à la première personne, j'y reviendrai). J'aurais pu être aussi bien en

train de lire *L'Arbre-Monde* [*The Overstory*] de Richard Powers (2018), autre best-seller en forme de roman choral à neuf voix (mais toujours à la troisième personne), ou plutôt dont une longue première partie juxtapose, autour des « racines » de l'arbre-monde, neuf personnages dont les rencontres, ou les alliances, reconstituent progressivement un arbre de paroles – tronc, cime, graines –, ou un arbre de communication interspéciste, une sur-histoire (*overstory*) de notre fin du monde. Mais il se trouve que non. Je n'étais pas en train de lire *L'Arbre-monde*.

J'ai donc hésité, pour l'invitation. Je n'ai aucune compétence sur le sujet. Mais juste après ce premier temps d'hésitation, a surgi la circonstance d'une autre lecture, dans le cadre d'un colloque que je viens d'organiser, avec le Centre d'histoire de Sciences Po, sur les visées fiduciaires du récit de soi : la lecture de *La Folie Élisabeth* de Gwenaëlle Aubry (2018) : une possibilité du récit de soi sous forme de roman choral – les voix alternant de quatre femmes de quatre nationalités différentes (grecque, anglaise, allemande et française), abritées, réfugiées, au moment des attentats du Bataclan à Paris, sous le même toit, celui d'une maison appelée « Folie Élisabeth », une maison-feuille (folie / *folia*), une « maison des feuilles », ou une maison-asile (puisqu'Élisabeth est l'anagramme, en miroir, d'asile) : quatre chambres d'échos et quatre chambres obscures, *camerae obscurae* d'une utopie commune, d'un élan de libération dans l'exil, qui définissent l'espace textuel d'une sorte de dialogue à quatre voix avec soi-même. Non pas un récit de soi à proprement parler, mais un récit de quatre possibilités de soi. Et une façon de commenter, peut-être, cette phrase de Levinas : « La vraie vie intérieure n'est pas une pensée pieuse ou révolutionnaire qui nous vient dans un monde bien assis, mais l'obligation d'abriter toute l'humanité de l'homme dans la cabane, ouverte aux quatre vents, de la conscience. » (1976 : 181).

J'hésitai encore, pour le colloque de Porto, mais le sujet (auquel je ne connaissais certes toujours pas grand-chose) commençait vraiment à m'intriguer. Et puis cela faisait déjà deux indices de mon inclination naissante à participer.

Or à ces deux indices s'est vite ajouté un troisième (lui-même double) : une incitation, plus forte encore, liée à deux lectures un peu plus anciennes, mais qui m'avaient frappé et qui se rappelaient désormais à moi. Celle, mémorable, des *Mémorables* [*Os Memoráveis*, 2014] de Lídia Jorge (2015) ; et celle, ravivée pour un cours, de l'œuvre de Svetlana Alexievitch, plus précisément des *Cercueils de zinc* (2016) – un texte portant sur les ravages de la pseudo-« guerre patriotique » d'Afghanistan du temps de l'URSS. Un texte redevenu, de diverses façons hélas, d'actualité.

Cette dernière incitation relevait ainsi de deux possibilités singulières de polyphonie narrative – que je prends comme point de départ de ma démonstration.

Dans *Les Mémorables*, Lídia Jorge – l'une des meilleures écrivain-es européen-nes contemporaines à mon sens – revient, quarante ans après l'événement, sur la Révolution des Œillets dont ses tout premiers romans (comme *Le Rivage des murmures* [*A costa dos murmúrios*]) explorait déjà les raisons, la portée et les limites. Dans *Les Mémorables*, le travail de démystification de l'hagiographie révolutionnaire se fait d'une façon très subtile, en explorant, pourrait-on dire, la légende d'une photographie des acteurs principaux de cette révolution très singulière, et en articulant soigneusement fiction et document : un roman choral en forme de polyphonie de la désillusion historique, que fait progressivement entendre la voix principale de la protagoniste, double fictionnel de l'autrice. C'est la réécriture à distance d'une scène révolutionnaire originelle de la démocratie portugaise, dont la *rhapsodie* (la couture vocale) des éléments épars (rassemblés dans l'artifice d'une photo de groupe) laisse voir l'envers du décor, le texte secret.

L'autrice est passée maître en cette forme de la littérature qui n'entend aucunement, pour reprendre ses termes, trahir la « joie », par elle vécue, de la révolution de 1974, mais bien faire sentir, au revers exact de cette joie, la part de « tristesse » qu'elle a engendrée et dont elle s'est même, par anticipation, nourrie – car il n'y a jamais un pur élan révolutionnaire, il s'y mêle toujours la réticence de la ruse, de l'ironie, et au pire du cynisme ; et la meilleure littérature est apte à faire voir, en même temps, ces deux, ces multiples faces de l'histoire – comme les ombres portées de la boule à facettes de la Révolution.

António Lobo Antunes l'avait fait aussi beaucoup plus tôt, dans le très grand roman du désenchantement de la révolution qu'était *Fado Alexandrino* (1998), mais d'une façon très différente sur le plan de la polyphonie, puisqu'en quatre voix entremêlées bien plus que juxtaposées. Voilà que je m'en souvenais aussi, grâce à cette invitation.

Dans un entretien pour les « Assises du roman » de la Villa Gillet de 2009, Lídia Jorge se dit sur ce plan héritière et dissidente à la fois du modernisme : « J'estime être une héritière dans ma façon de poursuivre la substance des personnages et de les faire agir à travers la pensée avant l'action, ou à la place de l'action, de les *enrober en eux-mêmes en leur donnant une voix* (2009 : 472) » Elle parle du personnage « en tant que flux d'une voix (*ibidem*) », et de l'écriture comme flux des voix. Et Lídia Jorge

de rappeler l'épigraphie de *La Journée des prodiges* [*O dia dos Prodigios* (son premier roman, que prolonge *Les Mémorables*) : « Entrez lentement. Pendant que l'un pense, parle et se déplace, que les autres attendent leur tour. Le temps bref d'une démonstration (*idem* : 473). » Et comparant la quête de « l'individu » (à la mode de Kundera) à la course d'Achille avec la tortue, elle conclut : « Ainsi, je pense qu'à la question fondamentale qui suis-je ? posée à la troisième personne, qui est-il ? ou qui est-elle ? vient s'interposer un autre principe qui s'énonce de la façon suivante : "Puisque je ne saurai jamais qui je suis, ce qui m'intéresse c'est de savoir combien je peux" (*idem* : 475) ».

Savoir combien je peux (à la fois : à quel point je peux et combien je peux être) : c'est l'une des questions fondamentales du roman choral. Et peut-être aussi de la démocratie ?

Car comme disait Jacques Rancière dans *Aux bords du politique* :

La garantie de la permanence démocratique, ce n'est pas le remplissage de tous les temps morts et les espaces vides par les formes de la participation ou des contre-pouvoirs ; c'est le renouvellement des acteurs et des formes de leurs actions, et la possibilité toujours ouverte d'émergence nouvelle de ce sujet à éclipses. (1998 : 111)

N'est-il pas un peu le sujet même du roman choral, ce sujet à éclipses de la démocratie – qu'il se tienne là, sous la boule à facettes de la joie révolutionnaire, ou bien dans l'éclairage brutal de nos temps de crise, de guerre, ou d'attentats ?

Pour ma part, j'ai travaillé sur cette question de différentes façons, et en particulier en m'intéressant à la transition démocratique en Espagne – laquelle a souffert (et fait souffrir), on le sait bien, contrairement à l'exemple portugais, d'une absence de révolution, d'un passage progressif mais lacunaire à la démocratie. Travaillant sur le genre particulier de la fiction d'autobiographie des témoins historiques (que j'appelle « roman istorique »), j'ai étudié par exemple l'*Autobiografía del General Franco* de Manuel Vázquez Montalbán (1992), laquelle comprend, dans sa fiction d'écriture, une forme minimale de roman choral, si l'on veut, puisque le terrible (et interminable) monologue de Franco est régulièrement barré d'incises de la voix de l'écrivain fictif, Pombo, qui doit rédiger cette fausse autobiographie : c'est plus une fiction de dialogue avec le dictateur mort qu'un roman choral, il est vrai, mais l'on comprend bien, au terme du roman, qu'il importait surtout, dans cette *polyphonie adversative*,

de permettre à Pombo, et avec lui à Manuel Vázquez Montalbán, non seulement de rappeler aux générations nouvelles, susceptibles de l'avoir oublié, qui exactement a été Franco, mais aussi d'avoir le privilège – ce rêve des *vencidos* – de faire taire une bonne fois pour toutes Franco, de lui arracher le privilège de raconter sa mort en laissant son pays « tout bien ficelé ».

J'ai bien conscience d'avoir dérivé à partir de l'explicitation de ma troisième incitation à accepter cette invitation. Je mentionnai, à son propos, non seulement la lecture de Lída Jorge, mais aussi celle de Svetlana Alexievitch et *Les Cercueils de zinc*. Certes il ne s'agit pas cette fois de « roman » au sens où nous l'entendons ici, mais d'autre chose (*Non-Fiction Novel* peut-être) qui touche au rapport entre la « littérature » et ce que les anglo-saxons appellent *Narrative*. L'œuvre d'Alexievitch est un cas extraordinaire de polyphonie des voix ordinaires : ce qui importe de saisir dans la multiplicité des sujets à éclipse du discours (sur la guerre d'Afghanistan pour *Les Cercueils de zinc*, sur Tchernobyl pour *La supplication*, sur la fin de l'Empire soviétique pour *La fin de l'homme rouge*), c'est la « tessiture », ou la texture collective, la consistance d'une voix populaire, transpersonnelle (dirait Annie Ernaux), contre le discours officiel et le récit national : il s'agit, sinon d'un « roman », du moins d'une contre-fiction caractérisée – y compris dans la mise à nu des discours qui contaminent les voix individuelles, qui les habitent, ou les étouffent... Comme le dit l'autrice à l'introduction de *La fin de l'homme rouge* : « Je suis à la recherche d'une langue » (Alexievitch 2016) : et cette langue n'est pas établie avant sa mise en voix collective.

Cette mise en abyme du conflit entre voix collective et discours officiel, langue vivante et langue morte, à l'intérieur même de chaque voix, n'en fait certes pas une « fiction à voix multiples » (comme l'appelle le descriptif du colloque), mais peut-être bien la « voix multiple d'une fiction » – la fiction du moins d'un régime, qui oblitère le réel. Par la maïeutique et la collection des témoignages conçues comme recomposition d'une texture collective des voix, l'autrice se fait « témoin de témoins » : une instance destinataire (et non destinatrice) des discours, voire même une instance *dépositaire* de ces discours (au double sens, juridique et chrétien, de la déposition, puisque la dimension confessionnelle est souvent sensible, même au moule « autocritique » du soviétisme). Mais elle est aussi (et c'est ce qu'on lui a parfois vertement reproché) une très puissante *instance de régie* (*implied author* de Wayne Booth) dans ce « genre des voix » : « j'organise la matière que me fournit la réalité » (*idem* : 351) ; c'est la voix

rhapsode qui fabrique la texture, la tessiture collective, en faisant de la collection des voix une voix unique aux modulations diverses.<sup>1</sup>

J'insiste un peu sur ce point, car il aide à comprendre ce qui se joue dans *l'égalitarisme de la polyphonie* : une forme d'autorité plus implicite, plus secrète mais non moins puissante que dans des genres a priori moins pluralistes. L'orchestration des voix repose sur un processus de sélection, de réécriture et de disposition volontaire, orienté (notamment ici par un hypotexte évangélique) : un processus de « composition » de l'archi-vocalité du témoignage, liée à l'impossible objectivité du témoignage historique ; un processus politique aussi, qui prétend reconstituer dans l'espace du texte une sorte de *forum* (alternatif, dissident). C'est l'orchestration des « parties » du discours et la « transcription » de l'expérience vécue (selon un modèle musicologique), qui doivent faire entendre vraiment ce qu'a été la guerre, dans le souci d'une « histoire des sentiments » plutôt que dans la logique du jugement.

D'où la deuxième épigraphe tirée de Shakespeare dans *Les Cercueils de zinc* : « L'affliction a cent reflets ». Une épigraphe en forme de boule à facettes de discothèque abandonnée dans l'effort de guerre, et qui pourrait servir à nombre de roman choraux.

J'étais donc de plus en plus tenté d'accepter l'invitation qui m'était faite de participer au colloque de Porto. Et puis, me suis-je dit alors, ce pourrait être l'occasion d'une réflexion sur la forme d'auctorialité singulière que définit la polyphonie, et que vient éclairer, me semble-t-il, la distinction entre *rhapsodie* et *polyphonie*. Car la rhapsodie, étymologiquement, c'est une forme de ravaudage, d'assemblage de morceaux décousus, c'est la texture (la couture) qui unifie les chants : le rhapsode est celui qui lie entre elles, et pour lui-même, les voix désassemblées, quand la polyphonie les rassemble sans qu'il y ait besoin (en principe du moins) d'une instance unitaire. Ainsi peut-être peut-on éclairer la différence très sensible entre un (faux ?) roman choral à la troisième personne et un (vrai ?) à la première personne (ou à plusieurs premières personnes). Mais peut-être cette distinction elle-même est-elle un leurre, car comme on l'a vu avec Svetlana Alexievitch, il y a auteur-implicite malgré tout : même dans la juxtaposition des voix à la première personne (voire peut-être surtout), l'instance de « régie » s'établit comme instance rhapsodique, et son autorité, son « agentivité » importe, que ce soit pour conforter ou pour fléchir la démocratie directe de la polyphonie égalitaire. En particulier en fiction.

J'en étais là de ma réflexion-hésitation quand je décidai d'observer, avant d'accepter tout à fait cette invitation, quelques formes-limites du roman choral, ou plutôt de la « choralité » littéraire. En commençant par le roman choral à une seule voix, conçu comme dialogue avec soi-même.

### **Le roman choral à une seule voix**

Impossible de ne pas considérer le roman choral sous l'angle de la polyphonie bakhtinienne : la polyphonie intérieure, la voix rhapsodique en et par elle-même.

On l'a déjà un peu dit : la pluralité chorale des discours est présente en chaque voix. Les discours hérités, les langues même, peuplent la voix de chaque sujet, qu'il soit supposé consistant ou à éclipses, et en font une voix chorale par ventriloquie. Ce que Severo Sarduy, autrefois, appelait « polylogue extérieur » pour contester l'unicité du « monologue intérieur » : « multiplicité mélodique de timbres, de diction, d'accents » et « pulvérisation du sujet » in *Barroco* (1991 [1974]).

Comme disait aussi Roberto Bolaño, prolongeant à sa manière la cabane aux quatre vents de Levinas : « Nous croyons que notre cerveau est un mausolée en marbre, alors qu'en réalité c'est une maison faite de cartons, une baraque perdue entre un terrain nu et un crépuscule sans fin » (2004 : 189).

Cette fois, c'est la voix d'Elfriede Jelinek qui s'est imposée à moi – alors que je venais de voir l'adaptation théâtrale, très spectaculaire, de *Sur la voie royale* (2019) – un texte furieux, inspiré de l'irruption de Trump (et autre Bolsonaro) sur la scène du monde, et donc aussi sur la scène même du théâtre, où leur langage, leur rhétorique ignoble, leur masque obscène et cynique barrent régulièrement la voix même de l'unique actrice.

Ce n'est certes pas – encore une fois – un roman, mais cela reprend un procédé mis en évidence dans l'œuvre romanesque, comme par exemple dès le terrible *Enfants des morts* (2007) [*Die Kinder der Toten*, 1995]. Comme l'a dit Jelinek dans son extraordinaire discours du prix Nobel, « à l'écart » [*Im Abseits, Sidelined*] : « De quantité de gorges s'exhalent des chants comme une mauvaise haleine, mais encore plus fort. C'est ce qui pourrait être vu sur le chemin, si on s'y trouvait encore. On va son chemin hors du chemin.<sup>2</sup> » On marche et parle à l'écart, pour parvenir, coûte que coûte, à expulser de soi les exhalaisons de la langue héritée et de la bonne pâte de la domination qui l'encombre, qui l'alourdit – pour reprendre la métaphore centrale de ce discours.<sup>3</sup>

La polyphonie intérieure de Jelinek dit ainsi le conflit intérieur avec les discours hérités, les discours de la domination. Il s'agit de s'autoriser (la littérature), à l'écart, contre l'autorité des pouvoirs : s'autoriser une autorité (*authorship*, auctorialité) contre une autre (l'*authority* des pouvoirs, des économies et des lois, et leur violence concrète) ; s'autoriser même, peut-être, une puissance d'*augmentation* contre une autre – puisque l'*auctoritas* est, originellement, le fait d'« augmenter » : d'autoriser (au sens d'accorder un supplément de validité) ou de promouvoir, sinon même de créer une légitimité, selon l'étymologie que commente Benveniste dans son *Vocabulaire des institutions indo-européennes* (1969 : 148-151) (insistant sur l'*augere* poétique, sa portée créatrice, sa dimension judiciaire et prophétique).

C'est bien ce que nous dit À l'écart : un geste d'*engagement littéraire* qui s'ancre dans sa propre énonciation pour mener contre les pouvoirs un conflit voix contre voix (qui remonte, pour elle, à Karl Kraus et à Elias Canetti<sup>4</sup>) : un conflit d'*otorité*, pourrait-on dire en démarquant Derrida : qui consiste à reconnaître, à l'oreille, qui est « le plus otorisé ».

Je résume : ce qui se joue dans le « polylogue extérieur » de Jelinek, c'est la possibilité de s'autoriser à l'oreille, au tympan de l'oreille, contre le bruit des discours imposés ; faire entendre le *Hörroman*, le roman des voix, le roman à l'oreille, le *roman acoustique*, contre le *storytelling* de la domination et de la morale héritée.

Cela peut prendre des formes plus subreptices, plus discrètes et légères : comme par exemple dans *69 tiroirs* de Goran Petrović (2021), fondé sur l'idée (à la Calvino) d'un roman hanté par les voix de ses lecteurs – « réfugiés politiques » poursuivis par la police dans l'espace même du récit.

On pourrait aussi prendre l'exemple de *Hammerstein ou l'intransigeance. Une histoire allemande* (2010) de Hans Magnus Enzensberger (récemment disparu), dans lequel l'écrivain et essayiste allemand reprend son principe ancien d'un récit des voix témoins en forme de roman biographique choral : héritier du modèle moderniste du collage, et de l'idée que « s'y cache à l'insu des "raconteurs" la vérité qui motive le récit » (*idem* : 18), Enzensberger conserve dans *Hammerstein* une même pratique de la récollection des témoignages en forme de « fiction collective » (un peu à la manière d'Alexievitch), mais l'assortit exemplairement d'une autorité d'un autre ordre : désormais, le texte ne se contente plus de border les témoignages de scolies interprétatives (de « gloses ») : il leur associe l'invention acoustique de dialogues posthumes de l'auteur avec les voix mêmes des témoins disparus (dont Hammerstein

lui-même) – comme dans une nouvelle version de l’entretien avec les morts de la haute tradition renaissantiste.

### **Le roman choral des voix posthumes**

Cela existe et prolonge la piste offerte par Jelinek – d’un chœur des morts qui retentit dans la ventriloquie d’un auteur implicite. Un peu comme dans cette tradition sicilienne, à la Toussaint, des *Pupi di Zuccherò*, ces poupées de sucre qui symbolisent les disparus (et qu’ils sont eux-mêmes censés apporter aux enfants pendant la nuit) : des poupées qui permettent – du moins dans la très belle pièce d’Emma Dante, *Pupo di Zuccherò. La festa dei morti* – de faire résonner les voix des morts à l’intérieur de soi-même.

Le roman choral des voix posthumes s’inspire ainsi parfois du *Bardo Thödol*, le livre des morts tibétains, supposé être lu dans le temps du passage de la mort à la résurrection – ou dans le temps du purgatoire : comme par exemple *Lincoln au Bardo* de George Saunders (2019) – qui retentit, dans la nuit du 25 février 1862, des voix alternées des défunts prisonniers des sépultures dans le cimetière de Oak Hill à Washington, après que Lincoln, éperdu de chagrin, y a enterré son fils, Willie : la démocratie radicale, hurlante et grinçante, des voix défuntes retentissant dans l’esprit de Lincoln, le prépare paradoxalement à faire de la guerre de Sécession à venir l’occasion d’une bataille politique à laquelle il n’était a priori pas destiné. C’est une façon très originale, pour Saunders, de pratiquer en fiction le geste historiographique, jusqu’à littéraliser les lois du genre – « autopsie » et « acoustique ».

On pourrait aussi évoquer, en ce sens, *Bardo or not Bardo* d’Antoine Volodine (2004). Mais plus que d’un roman choral, Volodine fait de toute son œuvre une polyphonie, en pratiquant ouvertement l’écriture sous hétéronymes – Manuela Draeger, Lutz Bassman, Elli Kronauer, Marina Soudaïeva, etc. – et orthonyme – Volodine lui-même (au demeurant un pseudonyme). Il prétend ainsi déployer, à la dimension d’une bibliothèque (49 livres prévus, dont déjà 46 écrits), la polyphonie des voix d’une communauté dite « post-exotique », héritière en droite ligne des échecs des utopies révolutionnaires du siècle dernier. Ici, le « roman choral » est un « archi-roman » choral, qui transcende les identités auctoriales, et prétend contrarier la vectorisation téléologique des temps (ou en réaménager dans l’espace littéraire la version révolutionnaire).

C'est précisément ce qui se passe, dans la littérature que j'appelle « épimoderne » (2020), quand s'entrelace la voix de l'auteur à celle d'auteurs du passé, et plus singulièrement aux grands auteurs du modernisme : Kafka, Proust, Joyce, Woolf, Pessoa, etc. Enrique Vila-Matas, dans *Le mal de Montano*, cite Ricardo Piglia disant que « se souvenir avec une mémoire étrangère est une variante du double, mais aussi une métaphore parfaite de l'expérience littéraire » (2003 : 15). Se souvenir avec la mémoire de Conrad – comme Eduardo Berti dans *Un padre extranjero* (2016) – ou celle de Melville – comme Rodrigo Fresán dans *Melvill* (2022) – est donc une expérience littéraire au carré : dans ces deux cas, la contamination des mémoires et des voix (celles des auteurs avec les pères et les fils, Allan et Herman Melville / Apollo et Joseph Korzeniewski) touche directement aux ambivalences de la patrimonialisation de la littérature, et à la possibilité de sa remobilisation critique comme moyen paradoxal de l'invention d'une voix propre.

### **Rhapsody in K. minor**

Dans *Épimodernes*, je me suis intéressé, dans cette perspective, à la figure de la “choralisation” de Kafka, avec les *Études de silhouette* de Pierre Senges (2010) : une Rhapsodie en K mineur, si l'on veut, comme forme-limite du roman choral qui alterne la voix de Kafka et celle de l'auteur, sur le principe d'un prolongement des fragments épars, des débuts de récit, écrits puis abandonnés par Kafka. La note d'intention définit la poursuite des « petits papiers abandonnés là, dans un coin, en l'état » par Kafka, comme « souci d'harmoniser un ensemble hétéroclite sous une figure unique » : plutôt que promis au feu du repentir posthume, ce Kafka-de-papiers est prolongé par l'empire de « deux lois irréfutables : 1) la nature a horreur du vide, 2) notre désir de récit est impossible à rassasier » ; et donc, plutôt que de simplement « admirer ces restes, malingres, pleins d'espérance », « on n'a pas pu s'empêcher de poursuivre ce qui a été commencé, sur trois lignes, sur trente ou cent, afin d'en savoir un peu plus, à l'issue de ces cent, sur l'envoûtante impossibilité d'aboutir » (*idem* : 9).

Ainsi par exemple :

**Tout ce que j'ai hérité de mon père, c'est une boîte à épices en argent** – de ma mère, rien de mieux sinon deux tiges en métal sans identité ni usage précis, peut-être une paire de tuteurs. [...] (Tout ce que j'ai hérité de mon père, c'est une boîte à épices en argent ; et encore, je ne suis pas sûr, pas tout à fait sûr, qu'il s'agisse d'argent, façon pour moi de regretter une fois encore de n'avoir pas pu faire ces études d'ingénieur

chimiste, elles m'auraient rendu capable maintenant de distinguer au toucher l'argent du fer-blanc – peu importe au fond, il ne s'agit peut-être pas d'une boîte à épices, mais d'une boîte à outils, ou à couture, ou à rien du tout, une boîte simplement boîte, c'est-à-dire un contenant sans contenu, idéal pour servir de lot d'héritage – mais à bien y réfléchir, et comme je m'appête à mon tour à faire inscrire *boîte à épices en argent* sur mon propre testament, je ne suis pas certain qu'il s'agisse d'un héritage, mon père, si j'ai bien eu affaire à lui, était bien trop pingre pour se défaire de quoi que ce soit). (*idem* : 104-106)

On voit bien ici la boîte originelle défaite progressivement de ses attributs : héritage entièrement allégé (comme pour prolonger la *Lettre au Père*), « dissout en entités impalpables » (*idem* : 33), par l'exercice de la précision et de la détermination. Senges (ne) remplit par *rien* le vide de la boîte en argent de Kafka, ou de sa phrase ; il ne l'alourdit en rien ; il en montre au contraire l'infinie légèreté énigmatique, il en déplie l'absence.<sup>5</sup>

Le « dialogue avec Kafka » est ainsi devenu forme minimale d'un roman choral idéal et impossible à la fois : chaque prolongement (parfois dédoublé, quadruplé) est une forme d'impasse, parfois même un simple aller-retour à la voix source, après que la suite inventée, texte possible, s'est consumée elle-même ou a tourné court ; mais c'est le seul moyen d'être fidèle à Kafka tout en le prolongeant. Se nicher dans le creux du texte manquant sans pour autant le combler ; lui faire écho sans l'effacer. Kafka lui-même est réputé, dès le départ, « patron infiniment discret, infiniment léger, quoi qu'on en dise » : patron discret pour employé aux écritures, ou plutôt – dira-t-on guidé par le goût des romans choraux – patron léger de haute couture pour rhapsodie intérieure.

Or c'est de cette rhapsodie en K qu'est né – dernier temps de mon récit génétique – la décision de me rendre à Porto et de confier finalement le soupçon qu'en réalité, la littérature comparée elle-même est un roman choral.

### ***La littérature comparée est un roman choral***

*Je suis un malade de littérature. [...] Penser, à cinquante-[six] ans, que mon destin est de me transformer en un dictionnaire ambulante de citations m'angoisse.*

(Enrique Vila-Matas, *Le mal de Montano*)

A dire vrai : faire entendre, distinguer ou étager la polyphonie des voix de la littérature : n'est-ce pas précisément le fait du travail de lecture comparatiste ? Quand on lit un roman, même monophonique, en comparatiste, on fait entendre la pluralité des voix qui s'inscrivent en lui. On le choralise.

C'est d'abord une sensibilité à la polyphonie intertextuelle. Puis, c'est une décision qui touche à l'idée même de littérature.

Faire de la littérature un roman choral : pour rien ? pour le seul plaisir de la couture ? pour l'aristocratie des références ? ou pour le prurit démocratique du dialogue horizontal entre les auteurs et les textes ?

Quelle est la politique de la littérature comparée : celle d'une forme, et d'une discipline, par définition pluralistes, voire révolutionnaires ? Ou bien : promesses au désenchantement de la fausse démocratie formelle ?

Est-ce, comme le voulait pour elle-même Lída Jorge, une façon d'être « témoin du temps » ?<sup>6</sup>

Vous me direz peut-être : pourquoi avoir attendu le dernier moment pour poser ces questions ?

Parce qu'elles touchent au fait même d'accepter cette invitation, et d'emprunter, sous forme de rhapsodie des voix, à Georges, Jonathan, Richard, Gwenaëlle, Lída, António, Svetlana, Manuel, Enrique, Elfriede, Goran, Hans-Magnus, Antoine ou Pierre...

C'est pour moi le moyen de considérer la bibliothèque comparatiste elle-même comme un roman choral : de montrer que c'est dans la disposition des voix de la littérature, et dans la libre écoute que cette disposition engendre, que la comparaison peut faire sens.

Et ainsi, comme autrefois Derrida voulait (dans *Marges de la philosophie*, 1972) « Tympaniser – la philosophie » – où l'on pouvait entendre que la philosophie est le complément d'objet de « tympaniser », aussi bien qu'elle en serait le synonyme, par apposition : tympaniser, (c'est) la philosophie même<sup>7</sup> –, il s'agit pour nous, ou vous désormais, au tympan de l'oreille comparatiste, de choraliser – la littérature.

Car s'il y a rhapsodie, elle est en vous.

## NOTES

\* Emmanuel Bouju est Professeur de littérature comparée à la Sorbonne Nouvelle, directeur du CERC et membre senior honoraire de l'Institut Universitaire de France. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, parmi lesquels *Réinventer la littérature. Démocratie et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste, La transcription de l'histoire*. Essai sur le roman européen de la fin du vingtième siècle et *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman / Epimodernism. Six Memos for Literature Today* (Palgrave-MacMillan, 2023). Il a dirigé plusieurs collectifs (du Groupe phi) sur les notions de contrat, d'engagement, d'autorité, d'exemplarité et de pouvoir. Derniers livres parus : *Titres d'impropriété. Dette, imposture, désappropriation* (avec Loïse Lelevé et Mazarine Pingéot), 2022. Et *Nouveaux fragments d'un discours théorique. Un lexique littéraire*, 2023.

<sup>1</sup> Peut-être même la voix de l'Homo Sovieticus dans *La Fin de l'homme rouge* : avec « qui sommes-nous ? » comme question propre du livre, reprise au qui suis-je de Lídia Jorge ?

<sup>2</sup> Elfriede Jelinek, « à l'écart » [Im Äbseits] – Conférence Nobel : À l'écart<sup>9</sup>. Nobelprize.org. <[http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-f.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-f.html)>

<sup>3</sup> « Combattre le pouvoir en Autriche, c'est comme vouloir retirer un à un les ingrédients d'une pâte déjà préparée. On ne peut plus rien séparer. » (*ibidem*)

<sup>4</sup> « C'est maintenant un tel cliché que de parler d'un écrivain comme d'une voix, que l'on risque de ne pas percevoir toute la force de ce que Canetti veut dire, et qu'il faut entendre, comme de juste, au sens littéral : voix, pour lui, signifie présence irréfutable ; traiter quelqu'un de voix, c'est l'investir d'une autorité ; affirmer que quelqu'un entend, c'est dire qu'il entend ce qui doit être entendu. » (Susan Sontag, « De l'esprit considéré comme une passion. Elias Canetti », *Sous le signe de Saturne. Œuvres complètes IX*, éditions Bourgois, Titres 166, 2013 ; p. 195).

<sup>5</sup> Un peu comme le regretté Christian Boltanski – qui, lors d'une conférence à laquelle j'ai assisté (à Harvard le 15 novembre 2012), avait évoqué, non pas une boîte à épices en argent, mais « une boîte à biscuits » en fer blanc, expliquant : « Giacometti, plus il vieillissait, plus il ressemblait à un Giacometti ; Bacon, plus il vieillissait, plus il ressemblait à un Bacon ; et moi, plus je vieillissais, plus je ressemble à une boîte à biscuits ».

<sup>6</sup> « Je n'écris jamais rien d'historique, j'écris et peux écrire sur ce qui devient histoire, ce qui est bien différent, n'est-ce pas ? Parce que ce qui m'intéresse, c'est d'être témoin du temps ». J'aime le « n'est-ce pas ? » qui modalise l'extraordinaire profondeur du propos, en rappelant la modestie : écrire sur ce qui devient histoire dépend aussi d'un accord avec qui lit sur ce que peut être « l'histoire » (dans un entretien paru dans le numéro 1105 (mai 2021) de la revue Europe consacrée à l'actualité du roman européen.

<sup>7</sup> Cf Peter Szendy, *À coups de points. La ponctuation comme expérience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013 : 79 : « tympaniser » (dont on ne sait pas très bien, d'ailleurs, s'il a pour objet la philosophie ou si celle-ci, apposée à lui par un tiret muet, est la tympanisation même)

## Bibliographie

Alexievitch, Svetlana (2006), *Les Cercueils de zinc*, trad. W.Berelovitch et B. Le Crest, Paris, Bourgois.

-- (2016), *La fin de l'homme rouge*, trad. Sophie Benech, Arles, Actes Sud.

Antunes, António Lobo (1998), *Fado Alexandrino* [1983], Paris, Métailié.

- Aubry, Gwenaëlle (2018), *La Folie Élixa*, Paris, Le Mercure de France.
- Benvéniste, Emile (1969), *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, tome 2. Pouvoir, droit, religion, Paris, Editions de Minuit.
- Berti, Eduardo (2016), *Un padre extranjero*, Impedimenta.
- Bolaño, Roberto (2004), « Les mythes de Cthulhu », dans *Le gaucho insupportable*, Paris, Bourgois.
- Bouju, Emmanuel (2020), *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur.
- Derrida, Jacques (1972), *Marges – de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit.
- Enzensberger, Hans Magnus (2010), *Hammerstein ou l'intransigeance. Une histoire allemande* [2008], trad. B. Lortholary, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier ».
- Franzen, Jonathan (2021), *Crossroads: A Novel*, New York, Farrar, Straus & Giroux.
- Fresán, Rodrigo (2022), *Melvill*, Literatura Random House.
- Jelinek, Elfriede (2019), *Sur la voie royale* [*Am Königsweg*, 2017], Paris, Arche éditeur.
- (2007), *Enfants des morts* [*Die Kinder der Toten*, 1995], Paris, Seuil, Points.
- Jorge, Lúdia (2015), *Les Mémorables* [*Os Memoráveis*, 2014], trad. Geneviève Leibrich, Paris, Métailié.
- (2009), « Dissidence », dans *Les Assises internationales du roman de la Villa Gillet. Le roman : hors frontières*, Paris, Bourgois.
- Levinas, Emmanuel (1976), *Noms propres*, St-Clément de Rivière, Fata morgana.
- Perec, Georges (1990), « Les gnocchis de l'automne, ou Réponse à quelques questions me concernant » dans *Je suis né*, Paris, Seuil, 1990, p. 67
- Petrović, Goran (2021), *69 tiroirs*, trad. G. Lukic, Paris, Zulma.
- Power, Richard (2018), *L'Arbre-Monde* [*The Overstory*], trad. Serge Chauvin, Paris, Éditions du Cherche-Midi. Le roman choral de l'écopoétique contemporaine.
- Rancière, Jacques (1998), *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique.
- Sarduy, Severo (1991), *Barroco* [1974], trad. J. Henric, Paris, Gallimard, Folio essais.
- Saunders, George (2019), *Lincoln au Bardo*, trad. P. Demarty, Paris, Fayard.
- Senges, Pierre (2010), *Études de silhouette*, Paris, Verticales.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1992), *Moi Franco* [*Autobiografía del General Franco*], Paris, Seuil.
- Vila-Matas, Enrique (2003), *Le mal de Montano*, trad. André Gabastou, Paris, Bourgois.
- Volodine, Antoine (2004), *Bardo or not Bardo*, Paris, Seuil.

# *Gente feliz com lágrimas* (1988), de João de Melo, um arquipélago de vozes, um concerto polifónico

Ana Maria Binet\*

Universidade Bordeaux Montaigne

## Introdução

Autor açoriano, João de Melo viveu a infância nessas ilhas, misto, na sua época (nasceu em 1949), de beleza fascinante e de miséria, de mito e de dura realidade. Marcadas por uma emigração importante, frequentemente para os Estados Unidos e Canadá, mas também para Portugal continental, elas tiveram uma influência fundamental na obra deste autor, não a encerrando contudo num regionalismo, que de certo modo a limitaria, mas dando-lhe uma dimensão universal, por vezes de escopo trágico-dramático, que marca a sua linguagem, cujas características barrocas são de assinalar.

*Gente feliz com lágrimas*,<sup>1</sup> publicado em 1988, é, creio eu, e não só eu, claro, um dos grandes romances da nossa modernidade, uma daquelas obras cuja leitura nos marca indelevelmente, cujas imagens permanecem na nossa mente e fecundam para sempre o nosso imaginário.

Começando em *media res*, o romance lança-nos imediatamente para o meio dos elementos que serão constitutivos da narrativa (e, quiçá, da história do país): a viagem, o mar, as lágrimas das partidas, que sempre foram uma constante da vida de um povo que nunca se ficou pela sua terra natal, as ilhas, núcleos protetores, mas também prisões.<sup>2</sup>

À excepcional força pictórica do estilo, que corresponde à memória onisciente do narrador, à qual se associam, como é imediatamente referido, a de um certo número de membros da fratria dos Botelhos (em primeiro lugar, Nuno Miguel e Maria Amélia), responde o realismo da descrição, que começa por trazer à superfície o sofrimento de uma viagem até Lisboa, que não é de forma nenhuma uma travessia turística. A distância entre as classes sociais é logo sublinhada pela referência à 1ª Classe, para a qual Amélia olhava com justificada inveja, por os seus ocupantes, e particularmente as religiosas à guarda das quais ela viajava, acederem a condições de viagem muito longe das que ela tinha de suportar. Depois dessa “morte iniciática”<sup>3</sup> que fora a travessia, a chegada a Lisboa, com dezasseis anos de idade, é vivida como uma ressurreição.

Nuno embarca para Lisboa muito novo, com dez anos, e lembra-se sobretudo da espera em Ponta Delgada, onde o pai o leva para apanhar o barco para o continente. Ele fala da viagem como de uma “morte marítima” (GFL: 14), ou “morte do mar” (GFL: 17) e dos barcos como “túmulos de vivos” (GFL: 13). Votado ao seminário (“um túmulo em ponto grande” (GFL: 23)), como a irmã tinha sido ao convento, vítimas ambos das “atrozes solidões atlânticas” (GFL: 16), representam, não só a ligação estreita dos açorianos com as instituições religiosas, mas também a porta de saída que estas constituíam para fugir de um destino de miséria e ignorância.

A omnipresença da morte, a ausência de uma verdadeira infância (“a maldição da minha infância na Ilha” (GFL: 19), dirá Amélia, Nuno falando “duma infância descalça, fria e aflita” (GFL: 20)), se considerarmos os critérios atuais, são elementos fundamentais desta saga familiar açoreana.

Face ao destino inescapável da obrigação de partir das Ilhas, temos desde o princípio do romance uma visão plural, a dos vários elementos da fratria, que se associa à fala do narrador homodiegético.

## **I – Um Arquipélago de vozes**

A pluralidade das vozes corresponde à das memórias, constituindo um arquipélago de vozes, que descobrimos pouco a pouco desde o início do romance: Maria Amélia, Nuno Miguel, Luís, Domingas, Linda e Flôr, Jorge, mas também o narrador, que é o corifeu de todas essas memórias.

A partida de Amélia para Lisboa vai ficar gravada nas memórias como sendo seguida por um grande vazio, acompanhado, segundo os casos, de sentimentos de perplexidade, raiva perante o que consideravam por vezes, sobretudo as raparigas, como uma fuga

da irmã aos trabalhos a que estavam condenadas. Mais tarde, Nuno partirá para o seminário, como já referimos, e ainda mais tarde Luís para a guerra na Guiné, a história do país desenrolando-se, em ponto pequeno, no sofrimento e nas esperanças de um futuro melhor de uma família insular.

O primeiro capítulo intitula-se “*Um qualquer de nós*”, o narrador homodiegético colocando-se lado a lado com a referida fratria, como se houvesse uma coincidência entre as várias memórias familiares.

O segundo capítulo inicia-se com um sub-capítulo intitulado “*Nuno Miguel*”, e é este quem toma a palavra, dialogando com o narrador, em primeiro lugar para evocar a figura, tenebrosa para ele, do pai – a distância dele, a sua “crueldade moral” e “falta de escrúpulos” (GFL: 48).

A miséria e o atraso são o cenário diante do qual as personagens se movem, agem, sobrevivem. É também aquele que *Maria Amélia* evoca no segundo sub-capítulo, onde é ela que toma a palavra. A casa escura, a fome dos animais, que atravessavam a casa, deixando-a cheia de moscas, a sua cama colocada no sótão invadido pelos ratos, a fome, a responsabilidade de criar os irmãos mais novos, a violência dos pais, a vontade de morrer. E, como referimos, a ausência de infância... O discurso de *Maria Amélia* é entremeado de palavras em inglês, sinais de uma vida que se acaba por ancorar no Canadá.

*Luís Miguel* é a terceira voz deste “arquipélago de vozes”, arquipélago marcado pela violência da miséria, fonte das outras formas de violência daquela família de nove filhos.

A mesma estrutura se vai repetir no capítulo terceiro: *Nuno Miguel* retoma o seu solo, recorda as férias longe do seminário, em que voltava à Ilha do Rozário, cada vez mais diferente dos outros membros da sua família, nem que fosse pela língua que passara a falar, o português continental. *Maria Amélia* insiste sobre a dificuldade em ser-se feliz quando se carrega toda a vida o fardo de uma tal infância. Permite-nos conhecer mais intimamente a personagem de *Nuno Miguel*, o que constitui uma forma de olhar cruzado. A onnipresença do trabalho infantil (“aos sete anos, trabalhávamos oito horas por dia; aos nove, não menos do que dez”) (GFL: 96), permite-nos medir o traumatismo que esse período da vida provocou neles.

*Luís Miguel* é a voz seguinte, recordando a volta à aldeia depois do exame da terceira classe, exame que passou com distinção, o que não o impediu de ir logo trabalhar para os campos, catorze horas por dia e apenas com onze anos, como ele sublinha, debaixo da

autoridade do pai, que ele define como “um escravo de si mesmo” (GFL: 100) .

A proximidade com os animais, que todos referem, torna-os conscientes da sua própria animalidade, de forma degradante, pela total falta de higiene em que vivem e trabalham. De qualquer forma, têm de pagar a dívida de terem nascido: “nascer, naquela casa, era uma espécie de dívida que vencia juros e seria preciso saldar o mais depressa possível” (GFL: 101). Para quê o saber da escola, quando se é escravo dos animais, da terra, com chuva ou com vento, dias úteis ou domingos? De qualquer modo, “estando nós separados do mundo por este mar arisco e intransponível, o saber dos livros acabava por ser um luxo” (GFL: 104). Por isso, iam todos esquecendo o pouco que tinham aprendido, tentando apenas guardar o mais importante, “a preciosa arte de assinar um nome” (GFL: 105) – sobretudo para partir para a América, a terra prometida, a quase única esperança...

A mesma estrutura vai-se repetir na *capítulo quarto*, com a voz de *Nuno Miguel*, queixando-se de uma angústia crónica, herdada daquela infância infernal, a que ele volta sem cessar. Os pormenores escatológicos do trato com os animais são absolutamente terríveis, como se o narrador quisesse que o leitor entrasse por força nessa realidade, que provavelmente desconhece, e como uma forma de catársis daquele sofrimento, desumano para qualquer um, mas sobretudo para uma criança de sete anos, que ia a seguir para a escola a cheirar, como ele diz, a reses e a bosta. Esse cheiro ficou-lhe agarrado, mesmo depois de ter vencido as múltiplas barreiras e se ter tornado professor universitário (GFL: 112).

*Maria Amélia* toma em seguida a palavra, para falar também da escola, da felicidade de ir para a escola para escapar “à casa, às terras, aos maus tratos e à violência de lidar com os animais” (GFL: 123). E também para tentar fugir da ilha prisão, o que ela fará um dia, para ir para um convento em Lisboa, de onde ela partirá para estudar para enfermeira. Depois de uma passagem por Luanda, que deixou na altura da independência, acabou por partir para o Canadá, onde trabalhou e sofreu bastante, antes de poder exercer o seu ofício de enfermeira e aceder a um conforto de vida que nunca conhecera.

*Luís Miguel* lembra por sua vez a vaga de habitantes da ilha partindo para o estrangeiro, para fugirem a miséria e a falta de empregos. Critica o padre da freguesia que rouba o que pode e não mostra o mínimo sentimento de caridade para com os necessitados. Estes são muitos, e sobrevivem roubando os que têm um pouco mais – todo um sistema mental e social nascido da miséria...

O capítulo quinto abre com a fala de *Nuno Miguel*, evocando a violência contra os animais, mas também a violência de *Luís Miguel* para com ele, menosprezando-o pela sua falta de força. A omnipresença da ideia da morte, a insegurança criada pelo desprezo contínuo de que foi objeto, marca o seu monólogo de forma dramática. *Maria Amélia* toma em seguida a palavra para evocar a morte dos avós, sublinhando ao mesmo tempo a falta de assistência médica. O vento e a chuva, omnipresentes no romance, marcarão o enterro do avô, que, por sua vez, vai marcar *Maria Amélia*, e o leitor, graças a uma descrição do padre fustigado pela chuva que é uma obra-prima:

o padre enganava-se e corrigia um latim apedrejado pela chuva. Ainda que abrigado pela umbrela da igreja, a água cavalgava as suas espáduas, fustigava-lhe o rosto quase quadrado e ia ensopando as folhas transparentes do missal. O vento, que continuamente mudava de direcção, punha em desordem as suas cãs habitualmente fixas ao crânio e iluminadas pela brilhantina; fazia balões por dentro da batina e obrigava-a a bater, com um som drapejado, contra as suas canelas engrossadas pelo reumatismo. (GFL: 157)

O clima agreste dos Açores acompanha o enterro como uma música fúnebre, tirando toda a solenidade da função sacerdotal, reduzindo o padre à sua frágil condição humana, igual à dos outros membros da comunidade. A esta cena, segue-se a das partilhas da pobre herança do defunto, “a segunda morte do morto” (GFL: 162), como diz *Maria Amélia*.

Neste coro em que cada um “canta” a quadra que fala das memórias que mais o tocaram, *Luís Miguel* relembra o peso nos Açores da religião católica e das suas instituições: uma religião marcada pela superstição, a incompreensão dos complexos mistérios que a constituem, a submissão às autoridades religiosas – e a Salazar, que era considerado como uma delas...Também a violência da guerra colonial na Guiné é evocada, como sendo um eco, muito aumentado, daquela que caracterizava por vezes as relações dos habitantes do Rozário. Contudo, segundo *Luís Miguel*, “em Portugal, todos os dramas terminam numa grande festa e no perdão dos copos de vinho. [...] é um país feliz com vinho” (GFL: 173-174).

No capítulo sexto, e segundo a estrutura escolhida pelo autor, *Nuno Miguel* volta a intervir. Antes de morrer, e já no Canadá, o pai deixa-lhe a casa da ilha do Rozário, justificando a escolha pelo facto de *Nuno* viver em Lisboa, em território português, portanto. Uma casa povoada de mortos, onde *Nuno*, que carrega pela vida uma forma

de morte psicológica, não tem vontade de voltar. *Maria Amélia* fala dessa melancolia crônica, provável fruto do desprezo e da violência do pai, da sua expulsão do seminário, e da sua entrada na oposição política. Refere ainda uma vez a terrível crueldade do pai, sobretudo com os rapazes, Nuno e Luís, o papel que ela tivera de protetora dos irmãos. A terceira voz, a de *Luís Miguel*, evoca a chegada ao Canadá, o frio, a dureza dos trabalhos, o desconhecimento da língua.

O canto do sétimo capítulo abre com “o pranto heróico dos mártires” (GFL: 209-210) de *Nuno Miguel*, evocando uma tarefa dada pelo pai, terrivelmente violenta, que o deixara às portas da morte, agonizando durante dez dias. *Maria Amélia* lembra-se das visitas das freiras à Ilha, da estranheza que causavam os seus hábitos, dos seus esforços para aliciarem a gente nova para a vida religiosa. Fascinada por esse estatuto, que lhe parecia tão superior ao seu, Amélia entrevê nele a possibilidade de ter uma educação permitindo-lhe aceder mais tarde ao curso de enfermagem, que é a sua verdadeira vocação. *Luís Miguel* retoma o seu lugar no coro de irmãos afirmando a sua rejeição total da violência na educação dos filhos. Lembrando também a ida para a tropa, onde vai encontrar o mesmo desprezo e violência que sofria da parte do pai (e que ele relembra também com os mesmos termos de Nuno). Alto e forte, Luís torna-se cada vez menos dependente dos mandos do pai e “o homem mais forte do Rozário” (GFL: 238). Na guerra da Guiné, pratica o ódio como uma terapia, num estado de loucura criminoso, embora legal.

No “Livro Segundo” passamos do *Tempo de Todos Nós* do “Livro Primeiro” para a 3ª pessoa do singular. A distância instala-se através do olhar de um narrador, que conta uma das experiências marcantes de Nuno Miguel no seminário, a da entrevista final com o provincial, que lhe traz à mente abusos sexuais perpetrados no âmbito do seminário e marca o fim da sua vida aí, e a sua expulsão – por razões que ele não percebe bem, mas que têm a ver aparentemente com a sua falta de assiduidade à missa e à confissão, a sua tendência para se isolar e, *last but not least*, o facto de escrever poesia ! Mas também, afirma o provincial, a sua angústia, que o leva a contestar a religião, e mesmo a tentar subverter a política, o que lhe fez perder a vocação para o sacerdócio (GFL: 263). Mesmo que as memórias de Nuno Miguel sejam sempre marcadas pela sombra da morte, não temos a certeza de que essa angústia essencial esteja na origem da sua falta de vocação, ou da sua tendência para a contestação política. Parece-nos, sim, que a vocação nunca existiu, foi apenas uma maneira de escapar à tortura da violência paterna e da miséria. Mas a revolta contra o desprezo com que fora tratado, por ser pobre, mantém-se, a humilhação da troça de que fora alvo por causa da sua pronúncia açoriana, o abandono

a que fora votado, faziam parte da maldição da miséria. Com dezoito anos, restavam-lhe duas perspectivas, qual delas a pior: voltar para os Açores, partir para a guerra nas colónias. E arcar com o desprezo da gente do Rosário pela sua derrota... Finalmente, fica com Amélia em Lisboa, sem diploma, visto não haver equivalência entre os estudos no seminário e o curso do liceu. Alguns anos mais tarde, Amélia acaba por partir para Luanda, o que dá lugar a uma terrível descrição da partida dos barcos para o Ultramar durante os anos de guerra colonial. Voltará de lá com o marido, amarga e desiludida, aquando da descolonização. Pouco tempo depois, partem para o Canadá. Os pais também lá estão, e Nuno Miguel fará a viagem para ver a mãe agonizante, o que permitirá a descrição absolutamente terrível da maneira como eram tratados os emigrantes açorianos ao chegarem ao Canadá (e a outros países onde tentavam escapar à miséria): “O espírito de Nuno divide-se entre a sua humilhação de homem açoriano e uma ternura aflita, feita de mágoa e paixão, por essa pobre gente que ali vem para ser feliz [...] o murmúrio desse povo errante que desliza, cantado às vezes pelo silêncio dos seus poetas...” (GFL: 330).

Nuno Miguel apresenta finalmente ao leitor o seu duplo, Rui Zinho, o seu pseudónimo (GFL: 317). Faz também ele parte do coro, como aquele que assume a autoria do romance, João de Melo (GFL: 318): “Esse trocou todos os nomes, inventou fisionomias, reuniu em Nuno e em Rui Zinho a mentira da sua despersonalização e vai deixar outro nome escrito na capa deste livro...”.

Marta, a mulher de Nuno Miguel, é a voz do “Livro Quarto”. Evoca a dificuldade de viver com um escritor, solitário, ocupado com o que ela chama “a sua gloriuzinha literária” (GFL: 389), “longínquo” e “depressivo” (GFL: 393). Nuno Miguel responde-lhe e encetam um diálogo de surdos, uma música escrita em ponto e contraponto.

O romance termina com a volta de Nuno Miguel / Rui Zinho à ilha do Rosário, e à casa da sua infância, num movimento narrativo circular (“a viagem primordial”) (GFL: 486). O olhar é de Nuno Miguel, Rui Zinho escreve os pensamentos e as reações dele, mas também os supostos pensamentos e comentários de Marta.

Todas estas vozes estão, pois, ligadas, mas possuem uma autonomia narrativa em relação ao narrador, embora Nuno Miguel seja claramente o porta-voz do autor. Definido por este último como “um pêndulo que oscila entre a fantasia e a vida” (GFL: 483), *Gente Feliz com Lágrimas* é também uma tentativa de reconstrução de si próprio, através da multiplicidade de vozes.

## **II – Um Concerto polifônico**

A estrutura deste romance de João de Melo evoca a influência mais do que provável de Mikhail Bakhtin, através dos conceitos de dialogismo e polifonia (Todorov 1981). O diálogo entre os discursos das personagens, que verificamos neste romance, enquadra-se perfeitamente no conceito de dialogismo, em que a interação entre as personagens participa na definição da identidade de cada uma. A multiplicidade das vozes, que expressam os seus próprios pontos de vista sobre a realidade da vida deles, e fundamentalmente da infância, forma um conjunto polifônico, dirigido pelo escritor, que toma nota dos elementos trazidos por cada uma das vozes – uma delas, a do Nuno Miguel, representando provavelmente a do autor, o que torna extremamente complexa, subtil e ambígua a estrutura deste romance.

Mantendo uma melodia principal, o “canto” das personagens é de carácter modal, diríamos, muito reiterativo, inserindo-se numa estrutura repetitiva, como já referimos. O tempo é por vezes circular, mas a coerência textual é respeitada, assim como o sentido global do texto.

## **Conclusão**

Este romance é de certo o da “paixão segundo João de Melo” – a da miséria, da violência, que são obsessivamente repetidas dentro de uma estrutura narrativa que é ela própria de certo modo repetitiva. Essa paixão inspira uma verdadeira obra-prima que permite ao leitor penetrar no mundo açoriano entre os anos 50 e 70, através de uma linguagem rica de regionalismos, de um poder de evocação excepcional, de uma profundidade de análise dos sentimentos e das emoções fora do comum, deixando ver como pano de fundo a angústia, o sofrimento, a omnipresença da morte, frutos de uma infância marcada pela violência nascida da miséria de um povo.

## NOTAS

\* Ana Maria Binet est professeur des universités émérite (Université Bordeaux Montaigne). Jusqu'en septembre 2017, elle a été responsable du Département d'Etudes Lusophones, du groupe de recherches G.I.R.L.U.F.I. (Groupe Interuniversitaire de Recherches Luso-Françaises sur l'Imaginaire), au sein de l'Equipe de Recherche AMERIBER, et Vice-Présidente déléguée aux Relations Internationales. Ses recherches portent sur la littérature portugaise contemporaine, l'histoire des idées religieuses (mouvements messianiques, ésotérisme occidental) l'histoire et la littérature de l'Al-Andalus, la thématique du vin dans la littérature. Elle a créé, toujours au sein de l'Université Bordeaux Montaigne, le Master pluridisciplinaire Les Andalus. Elle dirige actuellement plusieurs thèses de doctorat, ainsi que plusieurs projets de recherche, en France et au Portugal, comme les « Vendanges du Savoir », avec d'autres Universités bordelaises et la Cité du Vin de Bordeaux, et « Culturas da Vinha e do Vinho » avec plusieurs universités portugaises, l'Instituto da Vinha e do Vinho de Lisboa et plusieurs universités espagnoles et italiennes. Elle participe régulièrement à des colloques et congrès internationaux.

<sup>1</sup> Será doravante referido como *GFL*.

<sup>2</sup> “redoma invisível, de onde apenas se viam o mar, as nuvens paradas e a distância infinita” (*GFL*: 22).

<sup>3</sup> A « morte iniciática “tinha começado na véspera da partida para Lisboa, numa noite de “vigília”, a “derradeira noite açoriana”, pontuada pelos ruídos que povoavam a mesma, comparada com a noite da paixão do Cristo (*GFL*: 28)

## Bibliografia

Melo, João de (1988), *Gente feliz com lágrimas*, Lisboa, D. Quixote.

Todorov, Tzvetan (1981), *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Le Seuil.



# Des voix en lutte ? Polyphonie et démocratie dans la parodie épique d'Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis* (1990)

Arthur Brügger\*

Université de Lausanne

Puisqu'il donne à entendre une pluralité de voix, le roman à narrateurs multiples est souvent associé à l'idée de *démocratie*. La polyphonie narrative serait ontologiquement « démocratique » en ce qu'elle donnerait la parole alternativement à une multiplicité d'instances, se contredisant le plus souvent entre elles. Ce présupposé critique, régulièrement réactivé depuis Mikhaïl Bakhtine, renvoie au fond à la question du *pouvoir* en général, dans la fiction contemporaine, mis en relation à la représentation de la parole<sup>1</sup> : représenter des points de vue antagonistes serait le propre du roman moderne. Pourtant, la démultiplication des instances narratives n'implique presque jamais un traitement équitable des voix au cours du récit. Il semble donc propice, et judicieux, d'interroger la manière dont la polyphonie romanesque peut aussi être un espace privilégié pour l'expression d'une lutte inégale pour la reprise d'un pouvoir (symbolique et réel) par celles et ceux qui en seraient a priori dépourvus, et ce en particulier dans un roman historique consacré à la colonisation, à l'instar de *Monnè, outrages et défis* (1990) d'Ahmadou Kourouma.

Si Kourouma est incontestablement reconnu comme un « classique » de la littérature africaine, ce deuxième roman est peut-être aussi le moins connu ou le plus

boudé de son auteur, à la fois par la critique et par le grand public. On a bien davantage commenté son premier roman, *Les Soleils des indépendances* (1970), et le succès public sera essentiellement au rendez-vous de ses œuvres plus tardives, en particulier *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) et surtout *Allah n'est pas obligé* (2000).

*Monnè, outrages et défis* n'est pas à proprement parler un roman choral,<sup>2</sup> car il ne repose pas sur un principe de multifocalisation d'ordre thématique ou structurel, mais se concentre au contraire a priori sur un seul personnage principal, le chef Djigui Keita. En revanche, il s'agit bien d'un roman *polyphonique*, au sens où il donne la parole alternativement à différents personnages à la première personne, mais aussi à la quatrième : la plus grande partie du roman est ainsi racontée du point de vue du peuple de Soba, au *nous*.

Or c'est précisément cette perspective inversée, un roi raconté par son peuple, qui a poussé un certain nombre de critiques à désigner ce roman de « parodie épique ». Parodie épique aussi bien sûr vis-à-vis du caractère antihéroïque de ce chef de tribu qui se compromet à l'envahisseur colonial. *Monnè, outrages et défis* raconte ainsi le basculement d'un royaume immuable vers le chaos. C'est le récit de la chute du peuple de Soba, à partir de l'arrivée des colons français et de la collaboration meurtrière du roi Djigui Keita avec l'occupant. Cette honte originelle confère son titre au roman, par cette série de termes presque synonymes dont l'explication est livrée en épigraphe. Le mot « monnè » issu du malinké est réputé intraduisible en français, si ce n'est par cette suite de termes l'approchant : « outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise véritablement ». La démultiplication des synonymes, dès le titre, constitue déjà un trait caractéristique du style pluraliste de Kourouma, qui naît paradoxalement d'une forme de frustration, comme il le confiait à Yves Chemla dans un entretien en 1990 : « Il y a toujours une recherche lorsque je veux nommer. Rarement je trouve le mot qui dit exactement ce que je veux exprimer. C'est pourquoi j'emploie plusieurs synonymes pour signifier mon embarras, mon insatisfaction ».<sup>3</sup>

### **Une réception décalée**

Dans un article dédié à la réception de ce roman, Claire Ducournau analyse longuement le décalage entre les propos de l'auteur autour de son livre et les discours critiques qu'on pouvait lire au moment de sa parution : « Si, d'après les déclarations de Kourouma, c'est la volonté de dénoncer le colonialisme qui l'a guidé dans cette écriture,

il déplore que celle-ci ne soit pas reconnue » (Ducournau 2010 : 83-84)

En effet, la critique française aura eu tendance à retenir du roman avant tout une forme de réquisitoire à l'encontre de la collaboration des colonisés plutôt que de la violence des colonisateurs : Djigui Keita et son entourage ont ainsi été perçus tour à tour comme les principaux responsables de leur propre chute, aussi tragique que burlesque. Or, si le roman donne sans équivoque à voir et à lire cette compromission et si l'ironie, voire la dénonciation à leur égard est manifeste, cette lecture est pourtant nécessairement réductrice. Sa prédominance dans le discours critique des années 1990 s'explique sans doute par deux raisons contextuelles : d'une part le rapport problématique qu'entretient la France avec son passé colonial, d'autre part les liens qui auront pu être faits au moment de la réception avec le roman précédent, *Les Soleils des indépendances*, paru quinze ans plus tôt et qui s'attaquait explicitement aux désillusions liées à cette période post-indépendance.

En effet, une partie de la critique aura pu se laisser biaiser à la fois par ses propres préjugés idéologiques, mais aussi par ses attentes vis-à-vis d'une œuvre en devenir, et de l'image qu'aura déjà forgé Kourouma dans l'imaginaire du public français. Ainsi, de nombreuses lectures actualisantes auront vus dans Djigui une forme d'avatar de Fama, le héros des *Soleils des indépendances*, voire d'Houphouët-Boigny, président-dictateur après l'indépendance ivoirienne. On lira ainsi dans ce roman qui s'inscrit pourtant explicitement dans la période coloniale non pas une dénonciation de la colonisation, mais plutôt une nouvelle critique des régimes postindépendances, en particulier dans une remise en cause d'un retour à une « authenticité ancestrale » qui pouvait être alors en vogue chez certains penseurs ou intellectuels africains. De ce point de vue, il est intéressant de constater que le dernier paragraphe, le seul qui annonce sur le mode prophétique les indépendances comme une forme de nouvel échec, ait aussi été l'un des plus cités du roman.

Cette « réception décalée » peut également s'expliquer, malgré tout, par la complexité effective d'une fiction qui manifeste bien une véritable « ambiguïté idéologique », relevée d'ailleurs dès sa parution. De fait, le roman n'a de cesse de jouer sur des stéréotypes racistes et colonialistes détournés : ainsi de l'incipit qui s'ouvre sur un véritable bain de sang, mettant en avant la violence inouïe du régime du tyran africain. Plus loin, au moment de la capitulation forcée de Djigui, manipulé par l'interprète Soumaré, ce sont les stéréotypes du « noir fabulateur » et de l'absence de résistance du colonisé face au colonisateur, accueilli à bras ouvert, qui sont tour à tour

réactivés (bien qu'une nouvelle fois détournés). Ces motifs concordent non sans raison avec une certaine écriture de l'histoire par les colons, et avec cette vision d'une Afrique comme d'un territoire vierge de tout passé, où régnait la sauvagerie avant que n'arrivent les bienfaits de la « civilisation ». Le texte joue ainsi à dessein avec ces multiples points de vue et réalités qui s'entrechoquent et rendent ainsi caduque toute tentative de cerner une vision unilatérale de l'Histoire.

Trois phénomènes narratifs au moins permettraient néanmoins d'approcher au mieux le tissage complexe de *Monnè, outrages et défis* pour démêler cette prétendue « ambiguïté idéologique » : l'usage et le fonctionnement de l'ironie, le mélange du français à la langue *malinké* et la polyphonie énonciative. Si je choisis de me focaliser ici sur le tissage polyphonique complexe du roman, c'est parce que je suis convaincu que cette répartition des voix est la donnée essentielle à partir de laquelle il est possible de rétablir les enjeux de pouvoir que le roman scénographie, comme le postule d'ailleurs Claire Ducournau :

L'attention à la répartition de l'autorité de parole dans cette fiction où l'originalité de son statut en révèle l'importance, semble donc susceptible de lui rendre, à un second niveau, sa dimension engagée, au service de la nécessité d'un témoignage situé sur le colonialisme, restituant la vision des vaincus, et la valeur de la culture malinké. (*idem*: 95)

### Une inégale répartition des voix

Dans l'étude qu'elle consacre au roman, Madeleine Borgomano (1998) distingue (au moins) cinq voix dans *Monnè, outrages et défis* : un « narrateur-régisseur » (hétérodiégétique), un « narrateur collectif » (le « nous », prétendument homodiégétique) et enfin, trois narrateurs occasionnels qui prennent la parole à la première personne : Djigui Keita (multiples occurrences) et, à une seule reprise, deux de ses proches : Fadoua, le « sicaire » et « sacrificateur » (p. 173-174) et le griot Djéliba Diabaté (p. 186-188). Si elle consiste en un bon point de départ pour appréhender le roman de Kourouma, cette répartition est néanmoins contestable. En effet, le roman tout entier peut être lu sans la nécessité d'inventer un prétendu « narrateur-régisseur » absent de la diégèse ; a contrario, la présence d'un nous narrateur offre la perspective d'attribuer l'ensemble de la narration – y compris les passages supposément homo- ou hétérodiégétiques – à cette instance collective, en ce que la spécificité des narrations à la quatrième personne réside précisément dans la manière dont elles procèdent d'une superposition de ces

deux modalités narratives opposées et *apparemment* incompatibles, d'après le modèle genettien.<sup>4</sup>

Je propose donc de considérer plutôt que le roman entier est assumé, très majoritairement, par cette voix collective, qui peut à la rigueur être scindée en deux instances en fonction des référents auxquels elle renvoie : on peut ainsi identifier d'une part un premier *nous* très général, qui se rapporte au « peuple fictif de Soba », et un deuxième *nous* plus restreint, désignant explicitement, dans certains épisodes, les proches suivants du roi Djigui Keita.

Or, en termes de proportions, cette voix collective, aussi mouvante et indécidable soit-elle, assume à elle seule la narration près de 90% du roman, contre un peu plus de 10% pour les voix individuelles de trois figures de pouvoir : Djigui Keita lui-même, le chef déchu (9%) ; son griot et fidèle conseiller, Djéliba Diabaté (1%) ; enfin le sicaire Fadoua (1%).<sup>5</sup>

## Répartition des voix (texte intégral)

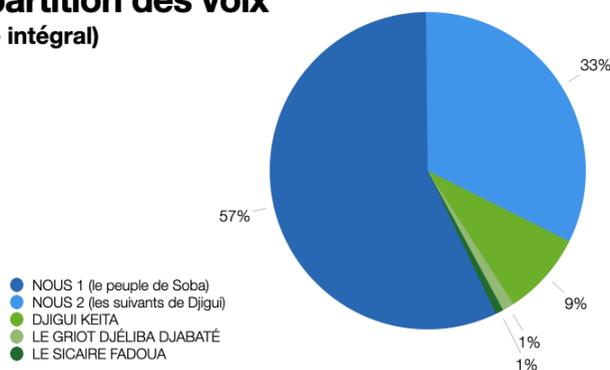


Fig. 1

On remarquera tout d'abord que toutes les voix sans exception qui prennent en charge la narration sont *malinkés* ; le point de vue des Blancs n'est jamais asserté directement, les paroles des « Toubabs » étant systématiquement transmises par le biais de discours direct ou indirect, *via* l'instance de narration. En outre, il est manifeste que les trois narrateurs individuels, largement sous-représentés, sont aussi trois figures de

pouvoir : Djigui comme figure centrale et représentant du pouvoir exécutif ; le griot, par son rôle de proche conseiller du roi, incarnant une forme de pouvoir législatif ; enfin le sicaire Fadoua, bras armé de Djigui, comme avatar du pouvoir judiciaire et répressif.

Le peuple de Soba, durant tout le roman, ne fait que subir les exactions commises contre lui. Victime permanente qui n'a jamais le droit à la parole, c'est paradoxalement lui qui, par l'énonciation collective au *nous*, reprend très largement le pouvoir sur l'histoire racontée. Kourouma le disait d'ailleurs explicitement dans un entretien qu'il donnait au moment de la parution du roman :

Le premier personnage de mon roman est le peuple de Soba. Le romancier présente le monde qu'il dit sous plusieurs angles comme le cinéaste montre son monde sous différentes vues. Le narrateur doit changer pour donner tous les aspects d'une réalité ; le romancier ne peut pas s'interdire de participer. Le cinéaste cherche la meilleure vue, le romancier prend comme narrateur celui qui peut donner la meilleure présentation de la situation selon le style qu'il a décidé d'adopter.<sup>6</sup>

Il me semble intéressant en particulier qu'il caractérise « le peuple de Soba » comme le *personnage principal de [son] roman*. La volonté ici est manifeste de faire de l'instance de narration avant tout le *protagoniste* de l'histoire racontée : c'est en ce sens que ce roman est au fond une anti-épopée puisque c'est un collectif qui, au contraire d'un individu, est remise *in fine* au centre du récit.

L'évolution de la polyphonie au fil des six parties du roman (fig. 2) permet en outre de constater que la voix du peuple domine très largement tout au long du texte ; les voix individuelles, présentes par intermittence dans les quatre premières parties, disparaissent complètement dans les deux dernières ; mais l'alternance entre un point de vue proche et plus distancié vis-à-vis de Djigui demeure, et dit aussi quelque chose de l'ambivalence de ce nous multiple et insaisissable, tantôt louangeur, tantôt explicitement critique de ce roi déchu.

## Évolution de la polyphonie au cours du roman (en nombre de pages)

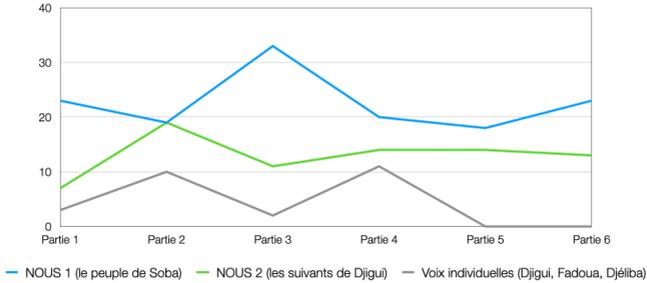


Fig. 2

On notera en outre que les principales prises de parole de Djigui Keita dans le roman correspondent paradoxalement à trois humiliations suprêmes pour ce dernier : à la fin de la première partie, il raconte sur quelques pages, non sans burlesque, son serment d'allégeance aux colons, monnè inaugural qui scelle déjà son destin et celui de son peuple ; dans la deuxième partie, ses prises de parole concernent l'envoi d'une partie de son peuple aux « travaux forcés » et à la guerre, comme tirailleurs ; enfin, dans la quatrième partie, il devient narrateur au moment d'une nouvelle humiliation dont il tente, en vain, de se tirer : l'arrestation de Yacouba, l'un de ses proches, par le commandant Bernier, symbolise ici la perte définitive de son pouvoir sur les siens, « suprême monnè » (*idem* : 174)

De la même façon, les prises de parole de Fadoua et de Diabaté, dans cette même quatrième partie, scellent leur fin, au moment où l'ancien monde achève peut-être sa lente agonie. En d'autres termes, l'énonciation procède systématiquement par renversements et réempuissantement symbolique : ceux qui parlent sont paradoxalement toujours ceux qui perdent. La répartition de la parole dans le roman est ainsi inversement proportionnelle au pouvoir réel des personnages ou collectifs décrits.

Ces prises de parole (et donc, *a priori*, de pouvoir) de Djigui Keita ou de ses suivants sont donc paradoxalement autant d'occasion de tourner leurs figures en ridicule et d'illustrer la perte progressive d'influence et le dépérissement du roi déchu. À l'inverse, les prises de parole du narrateur collectif, toujours impuissant dans le roman, agissent

comme une forme de renversement de l'équilibre des pouvoirs en jeu dans la fiction elle-même : en dernière instance, c'est le peuple qui a le dernier mot. Sa position dominante dans le récit apparaît comme une revanche symbolique pour tous les *monnew* subis. En un sens, et selon cette lecture, le titre du roman pourrait ainsi être relu de façon subversive comme un ultime défi, un outrage renvoyé à la face des « Français », pour leur faire comprendre et ressentir cette humiliation que supposément « ils ne connaissaient pas » (épigraphe). Au bout du compte, et rétrospectivement, l'ultime *monnè* est bien, pour les descendants des colons, la colonisation elle-même. En cela, l'entreprise romanesque de *Monnè, outrages et défis* peut être lue comme un geste de traduction, au sens le plus noble du terme, la volonté d'un lien, tout autant qu'une demande de reconnaissance. A minima, les principales victimes anonymes – le peuple de Soba – deviennent les narrateurs collectifs majoritaires d'un récit qu'en racontant, elles se réapproprient.

### L'accès à la parole comme enjeu central du roman

Au-delà de ses enjeux structurels et énonciatifs, la parole agit également comme un enjeu de pouvoir capital dans le roman : c'est parce qu'il est privé de sa parole que Djigui subit sa première défaite, face à l'arrivée des colons, alors même que l'interprète Soumaré, par sa maîtrise des langues malinké et française, détient le véritable pouvoir de décision sur la situation : c'est lui seul qui décidera du statut quo à l'origine de la capitulation du chef de Soba face aux « Nazarréens ».

Cet enjeu de la parole, de la traduction et des malentendus ou mensonges qu'elle sous-tend apparaît d'ailleurs dès l'épigraphe, déjà évoqué, et se manifeste encore à de nombreuses reprises, par exemple autour de la définition de la notion de liberté, vraisemblablement intraduisible en *malinké* : « L'interprète a dit *gnibaité* pour liberté ; dans les commentaires du griot, cette *gnibaité* est devenue *nabata* qui littéralement signifie "vient prendre maman" » (*idem* : 211). D'une manière plus décisive encore, dans les derniers chapitres, le roman manifeste une révolte explicite à l'encontre des « mensonges » que représentent le discours dominant de l'histoire coloniale écrite par les vainqueurs :

Nous ne gagnâmes jamais chez nous ; tous ceux qui moururent en mâles sexués furent oubliés. Ce furent les autres, ceux qui se résignèrent et épousèrent les mensonges, acceptèrent le mépris, toutes les sortes de *monnew* qui l'emportèrent, et c'est eux qui

parlent, c'est eux qui existent et gouvernent avec le parti unique. On appelle cela la paix, la sagesse et la stabilité. (*idem* : 276)

Ici, l'instance de narration montre bien l'ignominie du détournement du sens même des mots, constitutif des discours totalitaires. C'est toute la différence avec le « mensonge » des griots : celui-ci est avoué, il s'assume comme fiction : « il est impossible d'écrire une histoire vraie du Mandingue. » (*idem* : 83). C'est au fond pour redonner aux mots leur sens, pour rétablir de la complexité, que se tisse cet *interlangue*<sup>7</sup> de Kourouma autour des subjectivités multiples que son roman met en scène : la seule « vérité » à déceler se cache peut-être dans la sincérité fondamentale de ce pacte de lecture.

Car le roman pousse ainsi à réévaluer toute prétention d'autorité définitive : en faisant se croiser les points de vue, Kourouma montre qu'il s'agit avant tout d'univers de croyances incompatibles. Le débat sur l'âge de Djigui au cours du texte illustre encore cette incompréhension fondamentale : pour les Malinkés, Djigui atteint l'âge immuable de cent-vingt-cinq ans, et ce dès le milieu du roman – âge qui sera le sien jusqu'à sa mort. Le médecin blanc, gardien d'un savoir rationaliste, estime au contraire que le roi « a au plus soixante-quinze ans ; ce qui, pour un indigène n'est pas rien » (*idem* : 98) Pris entre ses deux visions du monde, le lecteur occidental pourrait en déduire, comme le « toubib », que les « Nègres sont des menteurs » (*ibidem*) ; ou il peut remettre en perspective ses propres schémas de pensée et comprendre, en suivant les explications offertes par l'interprète, qu'il s'agit simplement d'une autre manière de compter, souple et variable, d'après « le nombre d'exploitations mises en jachère depuis la naissance de l'individu » (*ibidem*). L'âge de Djigui prend en soi une dimension symbolique : elle donne au roi son surnom, « le Centenaire », et fait de lui l'incarnation même de la vieillesse et de la tradition.

### Une narration complexe et polymorphe

Mon découpage pourrait donner l'impression que les voix sont très clairement identifiées au fil du roman, mais c'est en réalité très loin d'être le cas au sens où le texte s'autorise une très large variation des points de vue, dans une plasticité énonciative tout à fait singulière. En effet, les changements énonciatifs *observables* interviennent souvent à l'intérieur d'un chapitre, d'un paragraphe et même, dans quelques cas, d'une seule phrase :

L'interprète, au garde-à-vous, écouta religieusement le capitaine blanc ; puis exécuta un salut, un demi-tour, trois pas cadencés, s'arrêta à deux pas du roi, s'esclaffa de la façon dont l'hyène, dans les nuits de la lointaine brousse, ricane en sortant de la caverne ; puis m'apostropha. (*idem* : 53 ; je souligne)

Ici, le « roi » désigne explicitement Djigui, à la troisième personne, qui reprend pourtant la parole à la première personne à la fin de la phrase. Le même phénomène réapparaît plus loin :

Ces préparatifs exigèrent des palabres que suivirent des palabres, du temps qui s'ajouta à des demi-journées et retardèrent le déplacement au point qu'à la fin des fins, lorsque Djigui se décida et sortit du Bolloda, monta à cheval, démarra, il n'alla pas loin, même pas jusqu'à Tombou, quand un garde nous rejoignit et nous annonça que la guerre en France était finie, que les nôtres avaient été défaits et que le commandant m'appelait. (*idem* : 109 ; je souligne)

Ici encore, Djigui est sujet de la phrase à la troisième personne, alors même qu'un *nous* collectif apparaît, qui semble logiquement ne pas provenir de Djigui en tant que locuteur, jusqu'à ce que, dans la dernière proposition, la première personne apparaisse en position de complément d'objet direct. Ces deux exemples montrent bien la difficulté de découper le texte en fonction des différentes voix narratives à l'œuvre, tant le roman semble s'offrir des libertés sur ces changements de voix.

Je fonde l'hypothèse que cette grande plasticité de l'énonciation est ici permise notamment par l'ambiguïté énonciative du pronom pluriel. La narration fait ainsi alterner a *minima* une voix « pro-Djigui », celle d'un de ses proches conseillers, et une voix « anti-Djigui », celle d'un enfant du Mandingue, témoin et victime des exactions commises par le tyran et par les colons. Postuler l'existence de ces deux locuteurs anonymes qui prendraient la parole alternativement en disant *nous* permettrait d'expliquer les changements de positionnements idéologiques et d'extensions du pronom au cours du texte. Mais à ce titre, on pourrait même aller un cran plus loin et envisager que ce *nous* ou ces *nous* soi(en)t en réalité distribué en davantage de locuteurs encore, à mesure que le texte ferait alterner une multitude de personnages-griots qui prendraient la parole, l'un après l'autre, tantôt louangeurs ironiques, tantôt critiques

assumés, pour tisser le récit de Soba, tous inclus dans ce *nous*, sans qu'aucun ne dise jamais *je* pour se désigner et se distinguer des autres. À cet égard, le passage suivant prendrait alors une valeur métalittéraire éclairante :

C'est pour rapetisser et éclipser la quarantaine d'hivernages vécus au service de la colonisation par le roi, que les griots qui, plus tard, diraient l'histoire du "siècle de Djigui" consacreront de longs chapitres aux saisons d'amertume. (*idem* : 190)

Ici, « les griots » qui racontent « l'histoire du "siècle de Djigui" » sont peut-être bien, au fond, les narrateurs du livre lui-même, qui consacre effectivement de longs chapitres à ces *saisons d'amertume*.

Et cette difficulté à identifier nettement l'instance ou les instances d'énonciation de ce roman me paraît résonner de manière tout à fait probante avec la poétique d'Édouard Glissant, en particulier dans son roman *Tout-Monde* (1995), dont la forme est assez proche de celle de *Monnè, outrages et défis* puisque la polyphonie narrative y donne également une large place à un *nous* communautaire.

Or Glissant confiait justement à Lise Gauvin dans un entretien à propos de ce texte sa volonté explicite de brouillage énonciatif :

Le livre est fait de telle manière qu'on ne peut pas dire qui parle. D'abord on a dit l'auteur parle. Ensuite on a dit : "Quelqu'un parle." Ensuite on a même dit "ça parle" au sens psychanalytique du mot "ça". Et il y avait toujours eu cette individuation ou cette neutralisation de celui ou de celle qui parle. Je crois que le problème est que celui qui parle est multiple. [...] Quand on dessine une poétique de la diversité comme je prétends le faire, on ne peut pas parler du point de vue de l'unicité. C'est pour cela qu'il y a cette multiplicité de parleurs. Le paradoxe est que cela part d'un lieu et y revient, en circularité.

Cette multiplicité de parleurs dont parle Glissant ne suppose pourtant pas nécessairement une égale représentativité des voix dans le roman, et c'est bien cela que je voulais mettre en évidence. Le *nous* de Glissant renvoie bien à un référent *antillais*, celui de Kourouma à un référent *africain*. Or il me semble en particulier que dans les œuvres postcoloniales, les points de vue certes démultipliés ne *se valent pas*, ne peuvent évidemment pas se valoir, puisque les réalités décrites reposent précisément sur des systèmes de domination tout à fait concrets qu'il s'agit, par la fiction, de venir subvertir.

À ce titre, on peut mettre en relation la dynamique polyphonique chez Kourouma avec celle qui est réalisée par exemple dans *Beloved* de Toni Morrison, où l'autrice manifeste ici une volonté tout à fait explicite et revendiquée de donner la parole *exclusivement* à celles et ceux qui se taisent dans l'ordre social. Or, ce geste de « redonner la voix aux sans-voix » consiste précisément, pour Morrison, à investir dans la forme polyphonique le refus d'une parole monolithique, et à agir sur les rapports qui unissent (ou opposent) l'individu au groupe social. On pourrait faire le même type d'observations avec les œuvres de Patrick Chamoiseau, en particulier dans son roman polyphonique *Texaco*, récompensé du prix Goncourt en 1992.

### **Les voix qui manquent**

S'intéressant aux enjeux esthétiques et politiques de la forme polyphonique, Aurore Touya mettait en évidence cette particularité intrinsèque du roman à narrateurs multiples de s'opposer à toute forme de discours totalitaire ou totalisant par l'éclatement des voix représentées :

Choisir le roman polyphonique en tant que procédé d'éclatement, c'est présupposer que l'histoire que l'on raconte ne peut être résumée sans ambiguïté, et ne connaît pas de version exclusive des autres : une autre interprétation de la situation, figurée par un autre personnage-narrateur, est toujours possible ; toute vérité est relative aux versions qui en rendent compte. (Touya 2015 : 548)

Si je me range bien volontiers à cette assertion, il m'importait de montrer ici que la polyphonie romanesque n'implique pas nécessairement pour autant une mise à égalité de ces différentes versions ou points de vue, ni une attribution équitable en termes de valeur ou de légitimité. Au contraire, par toutes sortes de procédés narratifs, les voix sont le plus souvent hiérarchisées ou mises en concurrence les unes vis-à-vis des autres ; et il est particulièrement intéressant de s'interroger en cela systématiquement sur les *voix qui manquent* en tant qu'elles signifient précisément par leur absence : figurons-nous ainsi un instant, par pure spéculation, *Monnè* raconté prioritairement ou exclusivement du point de vue du commandant colonial Bernier. On aurait alors un tout autre récit, qui aurait pu sans peine figurer parmi la bibliothèque déjà bien fournie des œuvres coloniales du premier XXe siècle. En somme, donner la parole à certains types de voix et la refuser à d'autres apparaissent comme autant de choix absolument significatifs. Les

rendre visible me semble permettre de restituer au roman polyphonique sa potentielle dimension proprement engagée et située : la polyphonie narrative et son caractère supposément « démocratique » n'empêche donc pas un discours critique, malgré toute la complexité et la nuance dont est porteuse la fiction, sur le monde social et ses enjeux.

## NOTES

\* Arthur Brügger est assistant diplômé à la Section de français de l'Université de Lausanne. Il prépare une thèse intitulée « Le Style pluriel. Narrations polyphoniques et collectives dans le roman francophone contemporain », sous la direction de Christine Le Quellec Cottier et Gilles Philippe. Son mémoire, qui portait sur la narration au *nous*, a donné lieu à un article dans le no 191 de la revue *Poétique* (« Narrer au *nous* ») et fait l'objet d'une publication dans la collection Archipel Essais en décembre 2022 (<https://wp.unil.ch/archipelessais/>).

<sup>1</sup> Sur l'intérêt (voire la nécessité) de rendre compte des dimensions éthiques et politiques de la notion de «voix» dans les études littéraires, voir l'article récent de Philippe Roussin (2022) paru sur *Fabula*.

<sup>2</sup> Sur la distinction entre « roman choral » et « roman polyphonique », je renvoie à l'importante étude d'Aurore Touya consacrée à la polyphonie romanesque au XXe siècle : « Le roman choral [...] ne correspond pas tant à un mode de narration qu'à un principe de découpage et à un agencement d'histoires séparées, juxtaposées les unes aux autres, mais régies par un même type de narration extérieure, et prises en charge par un narrateur hétérodiégétique qui épouse successivement les perspectives des différents personnages représentés, éventuellement au moyen d'outils narratifs indiqués, comme le discours indirect libre, le "récit de paroles", etc. Le roman choral fonctionne donc davantage selon un principe que l'on pourrait nommer de *polyscopie* – multiplicité des points de vue – que selon celui de la polyphonie, entendue comme multiplicité des voix. » (Touya2015 : 39).

<sup>3</sup> Yves Chemla et Lise Gauvin, « Entretiens avec Kourouma. "C'est une autre histoire qui a alors commencé..." », *Société Roman 20-50*, no 73, 2022, p. 146. Dans un autre entretien mené par Lise Gauvin en 1997, Kourouma se confie également sur le rôle décisif joué par son éditeur dans le choix du titre démultiplié : « Parce que j'ai voulu mettre simplement "Monnè" et mon éditeur m'a dit que les gens ne sauraient pas ce que c'est. Il aurait fallu mettre un « w » car le pluriel, en malinké, se fait avec w. Mon éditeur a suggéré alors de mettre le mot malinké et sa traduction. Mais comme je ne trouvais pas de mot français qui corresponde exactement au sens de "monnè", il a fallu inscrire deux mots au lieu d'un. » (*idem* : 156).

<sup>4</sup> Sur les spécificités de la narration à la quatrième personne, je renvoie aux travaux (en anglais) d'Uri Margolin, Brian Richardson et Natalya Bekhta, ainsi qu'à mes propres recherches sur le sujet (Brügger 2022).

<sup>5</sup> Ces chiffres ont été obtenus à partir d'un relevé minutieux sur le texte intégral. Ils rendent compte de la proportion en termes de nombres de pages durant lesquels chaque voix assume la narration dans le roman.

<sup>6</sup> Propos d'Ahmadou Kourouma issus d'un entretien mené par Chemla 1990 : 144.

<sup>7</sup> J'emprunte ici le concept à Jean-Marc Moura 2013: 83-118.

## Bibliographie

- Bakhtine, Michail (1987), *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria Olivier, Paris, Gallimard, TEL [1978].
- (1998), *La Poétique de Dostoïevski (1929)*, trad. par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, Points [1970].
- Borgomano, Madeleine (1998), *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier » griot*, Paris, L'Harmattan, coll. « Classiques pour demain ».
- Brügger, Arthur (2022), « Narrer au nous », *Poétique*, n° 191, Paris, Seuil.
- (2022), *La Quatrième Case. Essai sur le roman au nous*, Lausanne, Archipel Essais.
- Diop, David (2011), « La Conquête territoriale de l'Afrique par les Européens dans Monnè, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma », in Albert, Christiane *et al.*, *Littératures africaines et territoires*, Editions Karthala : 141-154.
- Ducournau, Claire (2010), « Mélancolie postcoloniale ? La réception décalée du roman *Monnè, outrages et défis*, d'Ahmadou Kourouma (1990) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 185, Seuil : 82-95 [en ligne : <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2010-5-page-82.htm>].
- Fludernik, Monika (1996), *Towards a "Natural" Narratology*, Londres / New York, Routledge.
- Guédalla, Oumar (2013), « Les mythes colonialistes et les résistances africaines dans *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma », *Magma*, Vol. 11, no 2. [en ligne : [www.magma.analisiqualitativa.com/1102/article\\_10.htm](http://www.magma.analisiqualitativa.com/1102/article_10.htm)]
- Koné, Amadou (2007), « Discourse in Kourouma's Novels: Writing Two Languages to Translate Two Realities », *Research in African Literatures*, Vol. 38, n° 2. [en ligne : <https://www.jstor.org/stable/pdf/4618378.pdf>]
- Kourouma, Ahmadou (1990), *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil (Points).
- Le Quellec Cottier, Christine (2008), « Le romanesque africain sous le signe de la ruse : L'étrange destin de Wangrin d'Hampaté Bâ et *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma », *Études de Lettres*, Vol. 1, n° 279: 103-118.
- Lievois, Katrien (2007), « *Monnè, outrages et défis*. Kourouma entre traduction et création », *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 22, No 2 : 44-57.
- Mas, Marion (2025), « Épique et travestissement burlesque dans *Les Soleils des Indépendances* : valeurs politiques de la bâtardise », in Voisin, Patrick (dir.), *Ahmadou Kourouma, entre poésie et littérature politique*, « Rencontres », n° 129,

- Classiques Garnier : 309-326 [en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01995344/document>].
- Moura, Jean-Marc (2013), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Presses universitaires de France, coll. Quadrige. [en ligne : <https://www.cairn.info/litteratures-francophones-et-theorie-postcoloniale-9782130620570.htm>].
- Ouédraogo, Jean (2001), « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *The French Review*, Vol. 74, no 4 : 772-785.
- (dir.) (2010), *L'Imaginaire d'Ahmadou Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique*, éd. Karthala, coll. Lettres du Sud. [en ligne : <https://www.cairn.info/l-imaginaire-d-ahmadou-kourouma-9782811103552.htm>].
- Perrin, Laurent (2004), « Polyphonie et autres formes d'hétérogénéité énonciative : Bakhtine, Bally, Ducrot, etc. », *Pratiques*, no 123-124, Metz, CRESEF.
- Richardson, Brian (2006), *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press.
- Roussin, Philippe (2022), « Voix, polyphonie, démocratie », *Fabula / Les colloques, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie*. [en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document8077.php>].
- Touya, Aurore (2015), *La Polyphonie romanesque au XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier.



# La crise du moi dans un roman à trois voix. Polyphonie et internarrativité dans *La Maison et le Monde* (1916) de Rabindranath Tagore

**Bandhuli Chattopadhyay\***

Université de Strasbourg

*La Maison et le Monde* (*Ghare Baire*) est un roman sociopolitique écrit par l'auteur indien Rabindranath Tagore. Poète, compositeur, dramaturge, peintre et philosophe, Tagore a une grande influence sur la littérature et la musique du Bengale.<sup>1</sup> Son œuvre est profondément appréciée par ses contemporains partout dans le monde, y compris le monde littéraire européen, qui commence à le connaître en 1912, un an avant qu'il ne devienne le premier non-Européen à recevoir le Prix Nobel de littérature. Connu comme le défenseur de la fraternité universelle, Tagore professe, tout au long de sa vie, le féminisme et l'humanisme. Il cherche à construire une nouvelle civilisation mondiale fondée sur la tolérance.

Le roman *Ghare Baire* est publié au Bengale en 1916, durant une période tendue dans l'histoire du pays, lorsque le mouvement pour l'indépendance de l'Inde gagne du terrain. L'année 1916 marque le début du mouvement pour l'autonomie politique en Inde (*Indian Home Rule movement*), qui dure deux ans. Dans *Ghare Baire*, le mouvement *Swadeshi* constitue le cadre du récit. Décrit comme « la tempête passionnée qui soufflait à travers tout le pays » (Tagore 2002 : 105) par l'un des personnages du roman, le

*Swadeshi* prône le boycottage des biens étrangers, et la promotion de la production nationale.

L'histoire dans *Ghare Baire* se compose des récits narrés à la première personne par les trois personnages principaux, dont Nikhil, propriétaire terrien pacifiste, sa femme, Bimala, et Sandip, un ami de Nikhil qui est chef révolutionnaire extrémiste. Dès que ce dernier s'installe chez Nikhil, Bimala succombe à ses discours nationalistes. En conséquence, les vies de tous ces trois personnages sont bouleversées pour toujours. L'écrivain bengali choisit soigneusement le titre « *Ghare Baire* » (« La Maison et le Monde » en français) pour évoquer l'existence d'un dialogue constant entre le monde intérieur et le monde extérieur.<sup>2</sup> Conséquemment, tout au long du roman, les deux mondes, celui dans la maison et celui dehors, se heurtent sans cesse l'un à l'autre. Alors que le pays est ébranlé par les cris du mouvement *Swadeshi*, les personnages cherchent chacun à construire son moi. Dans le cadre de cette étude, nous définissons le moi comme l'ensemble des éléments qui permettent à une personne de définir son individualité, et de se distinguer des autres.

Notre objectif est d'explorer comment un écrivain indien utilise la construction narrative du roman choral, au début du XXe siècle, afin de narrativiser la crise du moi. L'analyse se déploiera en deux temps. Nous examinerons en premier lieu la pluralité des voix narratives. En second lieu, c'est le croisement des récits dans l'ouvrage du corpus qui focalisera notre attention.

### **Le personnage en dialogue avec son double**

Le théoricien littéraire Mikhaïl Bakhtine écrit dans *Esthétique et théorie du roman* (1924) : « [D]ans le roman [...] le plurilinguisme est toujours personnifié, incarné, dans les figures des êtres humains aux désaccords et aux contradictions individualisées » (1978 : 146). Tel est exactement le cas dans *Ghare Baire*. La question brûlante du nationalisme y est soulevée à travers les débats animés entre les personnages doubles. D'un côté, Sandip, le chef révolutionnaire du *Swadeshi*, déclare son amour aveugle pour l'Inde ; de l'autre côté, Nikhil, l'humaniste pacifiste, dénonce cet amour effréné pour la patrie qui menace de détruire la fraternité universelle définissant l'humanité. Les conflits d'opinions entre eux mettent l'accent sur l'antagonisme idéologique entre le nationalisme aveugle et l'humanisme conscient. Il s'agit ici de la polyphonie, une notion définie par Bakhtine comme « la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes » (1970 : 32).

Nikhil et Sandip s'engagent tout au long du récit dans de nombreuses batailles des mots. Voici un extrait de l'un des premiers débats entre les deux amis :

[Sandip] : [V]ous croyez que, dans cette œuvre patriotique, il faut s'interdire tout appel à l'imagination ?

[Nikhil] : Certes non, Sandip ; l'imagination y a sa place ; mais elle ne saurait prendre toute la place. Je veux connaître mon pays dans toute sa réalité ; et c'est pourquoi j'ai peur et honte à la fois de faire usage de forces hypnotiques en faveur de la patrie.

[Sandip] : Ce que vous appelez forces hypnotiques, je l'appelle, moi, vérité. [...] (Tagore 2002 : 31)

Ce dialogue révèle tout le contraste entre les philosophies de vie des deux personnages. La distinction explicite entre les pronoms personnels « vous » et « je », ou « vous » et « nous », resurgit tout au long du roman, chaque fois que les doubles antagonistes s'expriment. Comme le remarque Michel Aucouturier dans la préface de l'ouvrage de Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, le principe du « roman polyphonique » est le dialogue. Il écrit : « Loin de faire du personnage un "il" enfermé dans un réseau de déterminations (la nature humaine, le type social, le caractère psychologique), il [Dostoïevski, qui est, selon Bakhtine, le créateur du roman polyphonique] en fait un "tu", une liberté. Au lieu de le déterminer, il l'interroge, le provoque, l'écoute » (Bakhtine 1978 : 14).

À la lumière de cette citation, examinons un autre débat philosophique entre Nikhil et Sandip, qui est narré du point de vue de ce dernier. Tandis que l'humaniste marche, la tête haute, sur le chemin de la vérité et de la vertu, le nationaliste, recroquevillé dans son monde d'illusions, se perd dans les mirages du nationalisme, avide de tout, et jamais rassasié.

[Nikhil] : N'usons pas [...] d'illusions pour avancer la cause que nous croyons juste.

[Sandip] : Les illusions sont nécessaires aux esprits inférieurs, [...] et c'est à cette classe d'esprits qu'appartient la grande majorité des hommes. C'est pourquoi, dans tous les pays, on imagine des divinités pour maintenir le peuple dans ses illusions.

[Nikhil] : Non, [...] Dieu est nécessaire pour dissiper nos illusions. Les divinités qui nous abusent sont de faux dieux.

[Sandip] : Qu'importe ? S'il est nécessaire, on doit inventer même les faux dieux. [...]  
(Tagore 2002 : 141)

La source du désaccord entre les personnages est la forte conscience morale de Nikhil, et justement, son absence chez Sandip. Ce dernier la dénonce sans vergogne quand il dit à son ami : « Ce sont vos scrupules intellectuels qui vous poussent à cette délicatesse morale et vous empêchent de reconnaître le côté sauvage de la vérité » (*idem* : 62).

La polyphonie et le dialogisme sont omniprésents dans le roman de Tagore. Les répliques entre Sandip et Nikhil permettent la juxtaposition des opinions idéologiques et philosophiques opposées, et dès lors, servent à démontrer la polarisation entre les discours humaniste et nationaliste. Il est intéressant de noter à cet égard ce que remarquent les critiques Todd Davis et Kenneth Womack dans leur analyse du texte de Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), qui traite de la distinction entre monologisme et dialogisme. Ils écrivent : « In Bakhtin's terminology, monologic works are dominated by single, controlling voices or discourses. [...] Dialogic texts allow for the existence and convergence of a wide range of disparate voices and discourses » (Davis / Womack 2002 : 49). Ce qui fait le dialogisme bakhtinien, c'est la non résolution des multiples voix contradictoires, dont aucune n'est endossée par le narrateur. C'est exactement le cas dans le roman de Tagore, où il n'y a pas de narrateur externe ; le lecteur y entend uniquement les voix des trois personnages principaux.

Les personnages masculins dans *Ghare Baire* sont aux antipodes l'un de l'autre. Leurs principes et valeurs fondamentaux sont complètement différents et, par conséquent, ils n'ont pas la même vision, ni pour leurs vies ni pour leur pays. Ce sont principalement leurs échanges qui les établissent comme les doubles antagonistes parce qu'ils s'appuient sur leurs différences idéologiques et philosophiques pour se définir. Notons l'une des remarques de la critique Cécile Kovacsazy dans son ouvrage consacré au personnage double dans la littérature du XXe siècle. Elle écrit à propos d'*Orlando*, roman de l'écrivaine anglaise Virginia Woolf : « [...] l'entité existentielle qu'on appelle moi dut se confronter à une extériorité pour acquérir une densité. Hors du monde, sans le miroir que représente le regard de l'autre et qui réfléchit mon image, je n'ai pas conscience de moi-même » (Kovacsazy 2012 : 217).

Considérons, à l'aune de cette citation, les personnages doubles dans le roman de Tagore. Nikhil définit dans une large mesure sa propre identité en se distinguant de

Sandip, son double nationaliste. De même, aux yeux de Sandip, le fait qu'il n'est pas, et ne sera jamais Nikhil, constitue une grande partie de son identité. Cela évoque la notion d'« Alter » que le critique Jean-Marc Moura définit dans *L'Europe littéraire et l'ailleurs* (1998) comme « l'autre d'un couple, pris dans une dimension étroitement relative où se définit une identité et donc son contraire » (Moura 1998 : 53). Dans *Ghare Baire*, la compréhension par un personnage de sa propre identité découle de ses rapports avec son double, son contraire. Le dialogue avec autrui, qui détermine en grande partie le processus d'altérisation, ou de production de l'altérité (« *othering* » en anglais), aboutit donc à la construction du moi. Alors que Nikhil et Sandip effectuent cette démarche en se livrant à des duo verbaux, Bimala, qui est déchirée entre ces deux hommes, traverse une véritable crise du moi. Cela nous amène à la seconde partie de notre analyse, qui porte sur les rapports entre l'identité et le croisement des récits des personnages.

### Identité et récits croisés

Comme nous l'avons déjà constaté, les récits dans *Ghare Baire* sont narrés à la première personne par chacun des trois personnages principaux — Nikhil, Sandip et Bimala. Dans la version originale bengalie de ce roman, Tagore intitule ces « récits »<sup>3</sup> individuels : « আত্মকথা » (« *atmakatha* ») ou « autobiographie ». Il s'agit ainsi d'une focalisation interne. Le lecteur perçoit, à un moment donné, les événements et les autres personnages uniquement à travers la conscience du personnage qui raconte l'histoire à ce moment-là. Parfois, le même événement, qui a déjà été raconté par un personnage, est repris ultérieurement par un autre, ainsi dépouillant la trame narrative de toute linéarité.

Prenons un exemple. Vers la fin de l'histoire, Nikhil passe sur le balcon au milieu de la nuit et y trouve sa femme étendue à terre. Bimala est pleine de remords. Elle regrette de s'être laissée emporter par l'ivresse du nationalisme et par son obsession pour Sandip, et ainsi d'avoir blessé son mari, qui a tout supporté sans colère, ni reproche. Nikhil et Bimala n'échangent aucun mot sur le balcon ; pourtant, tout ce qui importe est communiqué dans le non-dit. Lorsque Nikhil raconte cet événement, il dit : « Quand cette nuit-là, debout sous les étoiles silencieuses, je contemplai cette forme étendue, j'eus l'esprit frappé de terreur et je me dis à moi-même : Que suis-je pour la juger ? [...] Je m'assis par terre à côté de Bimala et posai la main sur la tête. À ce contact, tout son corps se raidit ; mais bientôt je la sentis faiblir et ses larmes recommencèrent de couler » (Tagore 2002 : 199). Nikhil a pitié de Bimala, dont la souffrance l'émeut. Il essaie donc

de la soulager en passant sa main sur son front. Bimala, qui raconte sa version de cet événement plus tard, interprète le geste de Nikhil selon le code culturel indien, c'est-à-dire, comme une bénédiction. Elle dit : « Il vint, il s'assit près de ma tête. [...] Au premier geste qu'il fit pour me toucher, il me sembla que j'allais m'évanouir. Mais aussitôt la peine de mon cœur éclata en un irrésistible torrent de larmes, qui me semblait s'élaner à travers mes nerfs et mes veines. [...] Il me caressa tendrement ma tête. Je reçus sa bénédiction » (*idem* : 224-225). La honte et le remords éprouvés par cette femme qui a failli tromper son mari, la font renaître. Bimala comprend combien son délire nationaliste et son engouement pour Sandip lui ont coûté cher. Grâce au pardon de Nikhil, elle se retrouve, et ose se demander : « Dieu peut créer des choses nouvelles. Mais lui-même a-t-il le pouvoir de recréer ce qui a été détruit ? » (*ibidem*). La scène sur le balcon marque ainsi un nouveau commencement pour ce couple dont la vie conjugale a été brusquement perturbée à l'arrivée de Sandip. Le fait qu'elle soit abordée deux fois dans le récit, par les personnages qui y sont impliqués, sert à renforcer son importance dans la trame narrative.

Outre les parallélismes des scènes, le croisement des récits se manifeste d'une autre manière dans *Ghare Baire*. L'interaction entre les récits autobiographiques des personnages permet au lecteur de construire l'identité de chacun des personnages. C'est parce que, pour chaque personnage, le lecteur a l'accès à son image de soi propre à lui-même, ainsi qu'à celles brossées par les deux autres personnages. La multiplicité des points de vue renvoie à la notion de « *wandering viewpoint* » dont parle Wolfgang Iser, théoricien littéraire, dans *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response* (1978) : « The switch of viewpoints brings about a spotlighting of textual perspectives, and these in turn become reciprocally influenced backgrounds which endow each new foreground [in this case, each individual narrative as well as each character] with a specific shape and form » (Iser 1001 : 116). Cette perspective nomade amène le lecteur à effectuer ce que les critiques René Audet et Thierry Bissonnette appellent, dans leur étude sur le recueil littéraire, la « lecture narrativisante » (2004 : 19). Il s'agit du « potentiel interprétatif de l'acte de lecture » (*ibidem*). En d'autres termes, c'est au lecteur de se frayer un chemin parmi les plusieurs points de vue.

Par exemple, considérons l'hypertrophie des sentiments nationalistes chez Bimala. Sandip la constate dans l'un de ses récits lorsqu'il dit : « Ma pauvre petite Reine Abeille [Bimala] vit dans un rêve. Elle ne sait où la portent ses pas » (Tagore 2002 : 55). Le chef révolutionnaire utilise consciemment son charme et son éloquence

pour convaincre Bimala qu'elle représente, pour lui, la déesse de la Patrie, dont il est un fervent dévot. Absolument entichée de Sandip, Bimala se délecte de sa nouvelle identité, comme elle l'avoue : « Mes rapports avec le monde tout entier avaient changé. [...] Une force divine m'avait été donné. C'était une force telle que je n'en avais jamais imaginé auparavant, et qui me venait de plus loin que moi-même. [...] Elle semblait m'appartenir et cependant me dépasser » (*idem* : 49). Bimala jouit de son nouveau moi dont Sandip, en tant qu'ardent patriote, chante les louanges. Le critique Ashis Nandy observe à cet égard dans *The Illegitimacy of Nationalism: Rabindranath Tagore and the Politics of Self* (1994) : « Bimala's identification with the country becomes a literal one; the destruction of her home and her world foreshadows the destruction of the society » (Nandy 1994 : 12). La vie intime de Bimala se trouve ainsi déstabilisée par la tempête du monde extérieur. Elle ne se reconnaît plus, et se demande donc sans cesse : « Où était le "moi" que j'avais cru connaître ? » (Tagore 2002 : 48). Comme l'Inde qui a été témoin d'une série d'invasions au cours des siècles, ce personnage éprouve la sensation « [d'] avoir traversé toute une série d'existences » (*idem* : 161). À plusieurs reprises tout au long du roman, Bimala s'identifie à la patrie, ce qui déclenche chez elle une crise du moi.

Les récits de Bimala sont conçus comme le lieu où se déploie sa quête identitaire. Elle s'efforce de reconstituer son moi par le biais de ces récits. Comme le note le philosophe français Paul Ricœur dans le troisième tome de *Temps et récit* : « [...] un sujet se reconnaît dans l'histoire qu'il se raconte à lui-même sur lui-même » (1985 : 357). Bimala essaie de se comprendre tout au long du récit. Par exemple, lorsqu'elle découvre la nature égoïste et manipulatrice de Sandip, elle repère le schisme identitaire qui la déchire, et elle le constate sans ambages : « Il faut qu'il y ait en nous deux personnes différentes. L'un de ces "moi" comprend que Sandip cherche à me tromper ; l'autre est heureux qu'on le trompe » (Tagore 2002 : 176). Elle se répète plus tard dans le récit, quand elle admet au lecteur : « Je ne puis m'empêcher de reconnaître qu'il y a deux êtres en moi. L'un recule devant l'aspect terrible et chaotique de Sandip, l'autre s'y complaît comme à une vision charmante » (*idem* : 214). Voilà donc un personnage qui tente de se découvrir et de se redéfinir à travers ses récits. Notons à cet égard ce que Jerome Bruner, psychologue américain, écrit dans *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?* (2002) : « Se raconter, c'est en quelque sorte bâtir une histoire qui dirait qui nous sommes, ce que nous sommes, ce qui s'est passé, et pourquoi nous faisons ce que nous faisons » (Bruner 2002 : 58). C'est donc cette opération de la constitution, voire, la reconstitution du moi, qui se réalise à l'intérieur des récits de Bimala.

## Conclusion

Nous avons examiné les deux procédés narratifs sur lesquels repose le roman de Tagore, dont le premier, la polyphonie, est plus prononcé dans le cas des personnages masculins. C'est parce que Nikhil et Sandip essaient de définir leur moi en se différenciant l'un de l'autre. Quant à Bimala, sa crise du moi se manifeste dans l'interaction de ses récits propres à elle, avec ceux des deux hommes entre qui elle se sent déchirée. Rappelons-nous pourtant qu'il ne s'agit tout simplement pas de trois récits isolés qui se croisent. Le récit autobiographique de chacun des personnages est façonné par ceux des deux autres. Autrement dit, les récits individuels ainsi que les personnages s'influencent mutuellement tout au long du roman. Cette caractéristique, qui constitue l'essence même du roman choral de Tagore, peut être qualifiée d'« internarrativité ». Définissons ce terme comme la présence d'un récit au sein d'un autre récit, que ce soit dans le même texte ou dans plusieurs textes différents, de sorte que le sens d'un récit soit construit ou enrichi par l'autre.

Dans *Ghare Baire*, les différents récits se complètent comme les pièces d'un puzzle. En tant que lecteur, c'est à nous d'assembler ces pièces et, par voie de conséquence, d'accéder à l'image d'ensemble. Un tel procédé narratif permet de se débarrasser de toute médiation externe entre personnage et lecteur. Faute de narrateur omniscient, le lecteur voit de près chaque événement vécu par les trois personnages. Il s'agit d'une focalisation interne multiple, étant donné que c'est un « récit en "monologue intérieur" » (Genette 1966 : 210) narré des points de vue des personnages principaux. Le lecteur peut pénétrer dans leurs esprits, en conservant en même temps une distance par rapport à chacun d'eux, puisqu'il s'agit d'une perspective nomade.

Outre la prolifération des perspectives narratives, les parallélismes de scènes et l'absence de linéarité dans la trame narrative font de *Ghare Baire* ce que le narratologue Raphaël Baroni nomme un « récit immersif ». C'est un récit qui s'attache à « immerger le lecteur dans une expérience [subjective] simulée et de nouer une tension orientée vers un dénouement éventuel » (Baroni 2018 : 114). Le lecteur peut « se situer imaginativement dans le plan de l'histoire racontée » (*idem* : 112). Il semblerait que Tagore rédige son roman choral dans le but d'intriguer le lecteur et de lui faire vivre la démarche de la construction du moi entreprise par chacun des trois personnages, et surtout, la crise du moi vécue par Bimala. Le choix d'une narration à la première personne, prise en charge par chacun des personnages et qui se poursuit tout au long du roman, est ici de première importance. L'incertitude et les lacunes caractérisant ces

réécits subjectifs obligent le lecteur à effectuer une lecture narrativisante, et dès lors, d'actualiser l'histoire.

Nous pouvons ainsi conclure que dans le roman *Ghare Baire*, qui repose sur la polyphonie et l'internarrativité, la crise du moi est narrativisée comme un récit immersif. Les récits autobiographiques des personnages relèvent d'une double odyssée. D'un côté, les personnages errent sans cesse dans deux mondes irrévocablement bouleversés, tel qu'indique le titre même du roman. À la recherche de la paix à l'intérieur et à l'extérieur de la maison, ils s'efforcent en même temps de se retrouver. De l'autre côté, nous avons les errances du lecteur d'un point de vue narratif à l'autre, lorsqu'il suit de près les périples intérieurs de chacun des personnages. Il s'y lance et se trouve inéluctablement affecté par la tension narrative. De cette façon, grâce à la narrativisation du roman choral de Tagore comme un récit immersif, le lecteur vit par procuration la crise du moi des personnages.

## NOTES

\* Bandhuli Chattopadhyay est doctorante en littérature comparée. Elle poursuit une cotutelle de thèse sous la direction du professeur Guy Ducrey (Université de Strasbourg, France) et du professeur Brad Kent (Université Laval, Québec, Canada). Elle est titulaire d'une licence en lettres modernes avec spécialisation en littérature anglaise de St. Xavier's College, Mumbai (Inde), ainsi que d'un master en littérature française, générale et comparée de l'Université de Strasbourg. Ses recherches doctorales interrogent l'imaginaire de la crise, notamment politique, dans l'Europe et l'Inde du premier XXe siècle. Sa thèse, qui porte pour titre provisoire *La Grande Guerre et l'entre-deux-guerres. Crise historique et devenir du personnage chez Rabindranath Tagore, Romain Rolland et leurs contemporains*, se déploie auprès des œuvres de cinq écrivains engagés (ces deux derniers, ainsi que George Bernard Shaw, H. G. Wells et Stefan Zweig). Bandhuli Chattopadhyay est chargée d'enseignement à l'Université de Strasbourg depuis l'automne 2021.

<sup>1</sup> C'est une région à l'est de l'Inde.

<sup>2</sup> Le mot « baïre » en bengali se traduit littéralement par « dehors ».

<sup>3</sup> C'est le mot utilisé dans la traduction française du roman.

## Bibliographie

- Audet, René et Thierry Bissonnette (2004), « Le recueil littéraire, une variante formelle de la péripétie » dans René Audet et Andrée Mercier [dir.], *La narrativité contemporaine au Québec*. vol. 1, *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval : 15-43.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard.
- (1970), *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil.
- Baroni, Raphaël (2018), « Face à l'horreur du Bataclan : récit informatif, récit immersif et récit immergé », dans *Questions de communication* [en ligne], vol. 2, n° 34 (décembre 2018): 107-132. <https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2018-2-page-107.htm> [Texte consulté le 18 décembre 2022].
- Bruner, Jerome (2002), *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, trad. Yves Bonin, Paris, Retz.
- Davis, Todd F. et Kenneth Womack (2002), *Formalist Criticism and Reader-Response Theory*, New York, Palgrave.
- Genette, Gérard (1966), « Discours du récit. Essai de méthode », dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil : 67-267.
- Iser, Wolfgang (1991), *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, London, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Kovacshazy, Cécile (2012), *Simplement double : le personnage double, une obsession du roman au XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier.
- Moura, Jean-Marc (1998), *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France.
- Nandy, Ashis (1994), *The Illegitimacy of Nationalism: Rabindranath Tagore and the Politics of Self*, New Delhi, New York, Oxford University Press.
- Ricoeur, Paul (1985), *Temps et récit : tome III*, Paris, Éditions du Seuil.
- Tagore, Rabindranath (2002), *La Maison et le Monde*, trad. F. Roger-Cornaz, Paris, Payot & Rivages.

# Intertextualité dans *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston : penser la musicologie à travers la fiction littéraire et la choralité

Elena Mandolini \*

Université de Montréal

Le « roman choral » évoque immédiatement le domaine musical. Les liens entre musique et littérature sont effectivement nombreux, et plusieurs auteurs ont voulu allier et faire dialoguer les deux disciplines au sein d'une seule et même œuvre. *Les Variations Goldberg*, roman de Nancy Huston publié en 1981 en est un bon exemple. Dans ce roman, plusieurs voix se côtoient pour offrir autant d'interprétations d'un même événement : un récital de clavecin. La majorité des études déjà effectuées sur ce roman (Da Lage-Py/Vandiedonck 2002 ; Khordoc 2004 ; Petermann 2014) s'intéressaient particulièrement à la forme du roman, qui imite celle de la pièce homonyme de Jean-Sébastien Bach datant de 1741, compte tenu, bien sûr, des limites propres au médium littéraire. La présente analyse propose plutôt d'approcher le roman de Huston sous l'angle de l'intermédialité et de l'intertextualité, puisque l'un appelle implicitement l'autre (*apud* Wolf [1999b] 2017 : 242). Le premier angle semble aller de soi, compte tenu du fait que la littérature, dans ce contexte, se porte garante d'un contenu musical. Le second angle, l'intertextualité, comprise au sens où l'entend Gérard Genette, est bel

et bien présente dans le roman, mais parfois de manière plus évasive. Le titre de l'œuvre romanesque est sans doute l'occurrence la plus éloquente d'intertextualité, puisqu'elle reprend le même titre que l'œuvre musicale dont elle emprunte la structure, en faisant l'ajout d'un déterminant défini (*Les Variations Goldberg* de Nancy Huston, contre *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach).<sup>1</sup> De manière plus implicite, les sujets musicologiques abordés dans le roman sont également des exemples d'intertextualité, mais qui peuvent échapper au lectorat moins au courant des études universitaires de ce domaine. Cependant, pour une lecteur-trice informée, le texte de Huston fait allusion à des sujets qui ont déjà fait l'objet de nombreuses publications dans le domaine musicologie.

Bien qu'il s'agisse d'une œuvre de fiction, le roman attire l'attention des lecteur-trices sur des questionnements musicaux bien réels et toujours d'actualité. Trois chapitres du roman, soit le premier, le XIII<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> sont tout désignés pour ce type d'analyse. Les personnages qui y prennent la parole sont tous des acteurs du domaine musical et font état d'une expérience différente, ce qui démontre que, même au sein d'une même discipline, tous et toutes n'ont pas une vision uniforme des choses. Cette analyse permettra de dévoiler l'espace que ce roman de Nancy Huston ouvre pour réfléchir à la musicologie dans le contexte d'une œuvre de fiction littéraire. Cette approche explorera plus en profondeur les débats musicologiques mis en évidence dans le roman, celui-ci agissant comme un miroir de la réalité et un état des recherches musicologiques à ce jour. En mettant en scène par la fiction littéraire des dissensus et des questionnements musicologiques bien réels, dans un roman destiné au grand public, le lectorat est par le fait même incité à se positionner lui-même au cœur de ces débats. Le-a lecteur-trice devient par conséquent un personnage du roman, certes sans droit de parole, réfléchissant, au même titre que les protagonistes intradiégétiques, simultanément au déroulement des trames musicales et narratives.

### ***Les Variations Goldberg* de Nancy Huston : genèse d'un roman choral**

Ce roman a d'abord été publié en français en 1981 et est le premier de Nancy Huston, née à Calgary, en Alberta, une province canadienne majoritairement anglophone. De ce fait, l'habitude de Huston d'écrire et de publier ses œuvres tout d'abord en langue française fait d'elle une écrivaine qui se démarque dans le paysage littéraire canadien. En 1996, Huston traduit elle-même *Les Variations Goldberg* en anglais, cette traduction remportant en 1997 le Prix littéraire du Gouverneur général,

l'un des principaux et plus prestigieux prix littéraires au Canada. Ailleurs dans le monde, le roman, dans sa langue originale ou en traduction, est également très bien reçu par la critique. Dans ses écrits subséquents, Huston fera souvent référence à la musique dans ses œuvres littéraires.

Le roman met en scène un récital de clavecin donné par Liliane Kulainn, qui interprète les *Variations Goldberg* de Bach pour ses amis et connaissances dans son grand appartement parisien. Le roman suit la structure de la pièce du même titre, c'est-à-dire que le texte s'ouvre sur le « thème » (les pensées de Liliane) et comporte ensuite 30 « variations » (les pensées de chacune des invitées). Tel que le veut l'interprétation musicale des *Variations Goldberg*, le thème est repris après la dernière variation. Cela est illustré dans le roman par un retour de la narration par Liliane, ce qui a pour effet, autant dans le roman que dans la pièce, d'imprimer à l'œuvre son caractère cyclique et sa potentielle infinité. Liliane fait d'ailleurs la réflexion, dans le dernier chapitre, qu'elle pourrait recommencer les variations du début, sans que cela semble trop superflu (*apud* Huston 1981 : 250).

Ce sont donc 31 points de vue différents qui sont exposés et superposés, organisés dans une temporalité floue, qu'on soupçonne cependant de courte durée, puisque, typiquement, l'exécution des *Variations Goldberg* est d'environ une heure trente. Le lecteur-trice passe d'une voix à l'autre au fil des pages, s'introduisant parfois dans une pensée en cours. En effet, les chapitres ne commencent pas tous par une majuscule et ne se terminent pas nécessairement par un point. L'on suppose par conséquent que les pensées des personnes présentes au récital se superposent et se transforment au fil du concert, ne s'arrêtant jamais réellement. Le lecteur-trice est alors invité momentanément à *accéder à la conscience* des membres du public, les prendre au vol, comme guidé par une force invisible, celle-ci ne faisant cependant pas office de voix unificatrice, ou imposant une vision du monde précise, en concordance avec la définition du roman choral (*apud* Allen 2022 : 23). En effet, l'absence d'une narration omnisciente supprime le potentiel jugement de chacune des variations, donc de chacune des pensées des personnages. Ces pensées se contredisent parfois, se complètent dans d'autres incidences et finalement se font écho. Chacun des 31 personnages expose sa vérité, sans soupçonner que les autres réfléchissent, eux aussi.

Ces pensées ne sont pas non plus nécessairement unies thématiquement entre elles, même si le point focal de toutes les réflexions est le même, conformément à la définition du roman choral, soit Liliane au clavecin. Si l'événement avait été différent, si

ces personnes n'étaient pas réunies dans un même salon, les réflexions qui s'ensuivent n'auraient probablement jamais eu lieu. Cependant, bien que certains personnages réfléchissent en effet à la musique, appréciant ou critiquant le jeu de Liliane, d'autres exposent leur jalousie à l'égard de la claveciniste, leur mal-être personnel, leurs désirs ou leurs angoisses. Ainsi, Liliane est toujours, de près ou de loin, intégrée aux réflexions de chaque personnage.

La forme de l'œuvre romanesque, reproduisant celle de l'œuvre musicale qui l'a inspirée, a suscité l'enthousiasme du milieu universitaire, et en particulier des spécialistes des *Word and Music Studies*, discipline étudiant spécifiquement les applications des liens entre musique et littérature. Les *Word and Music Studies* s'appuyaient sur les fondements théoriques de la littérature comparée (*apud* Wolf [1999b] 2017 : 240). Aujourd'hui, cette discipline tend à se fondre dans le champ, plus large, des études intermédiales. Bon nombre d'articles scientifiques et de monographies analysant le roman d'un point de vue formel et musicolittéraire ont été publiés depuis la parution du roman, et surtout de ses traductions subséquentes. Emily Petermann, qui a beaucoup étudié les structures dans *Les Variations Goldberg*, a qualifié de « roman musical » cette œuvre de Nancy Huston, compte tenu de sa structure. Un roman musical est une œuvre littéraire qui comporte explicitement des références intermédiales à une œuvre musicale. (*apud* Petermann 2014 : 27) Ainsi, le titre de l'œuvre de Huston en elle-même suffirait à faire des *Variations Goldberg* un roman musical. La structure en thème et variations et les nombreux chapitres décrivant la musique sont autant d'éléments qui renforcent et confirment la théorie de Petermann.

Puisque le roman n'a pas de voix unificatrice, il est, au contraire de l'œuvre musicale, difficile de trouver un thème qui traverse tout le texte. Petermann considère que la prise de conscience du temps qui passe est le thème du roman, puisque chaque personne qui prend la parole s'inscrit dans la temporalité du roman, en étant associée à une variation qui se déploie dans le temps (*idem* : 69). Plus encore, cette réalisation de la temporalité de la musique mène également à considérer l'expérience du concert comme un autre thème du roman. Ainsi, chaque personnage, prenant conscience du temps qui passe, questionne sa propre relation à l'événement musical en cours (*idem* : 154-156). D'un autre côté, le musicologue Werner Wolf met en évidence l'expérience humaine comme thème central (*apud* Wolf [2003] 2017 : 570). En effet, chaque réflexion est provoquée par la présence de chaque personne dans la salle, et toutes les pensées ont pour origine l'image de Liliane au clavecin. Ces deux hypothèses guident tout autant la présente

analyse de l'œuvre. Plus encore, Wolf avance que le roman permettrait, au-delà de l'analyse purement textuelle du texte, de remettre en question les limites de la relation entre musique et littérature, autrement dit une « analyse méta-médiale autoréflexive » (Wolf 1999a : 48-50). En effet, si des répétitions en musique permettent de réitérer une ligne mélodique en la variant, comme il en est le cas des *Variations Goldberg* et d'une foule d'autres exemples musicaux, l'effet de répétition en littérature agit différemment. Dans un texte littéraire, la répétition a pour effet de renforcer une affirmation, mais utilisée trop fréquemment, elle devient redondante. Il en va de même pour les reprises, qui sont très communes en musique, mais qui trouvent difficilement leur place dans une œuvre littéraire, où l'on imagine difficilement de retrouver exactement deux fois le même texte dans un même ouvrage (*apud* Wolf [2003] 2017 : 569).

Par conséquent, quel que soit le thème littéraire qui traverse le roman — qu'il s'agisse de l'expérience du temps, de la perception du concert ou de la remise en question de la forme musicolittéraire — le lien entre littérature et musique est évidemment impossible à ignorer. En prenant pour base ces avenues déjà explorées, il est possible d'en emprunter une autre, moins fréquentée, soit celle des réflexions sur les idées reçues en musique et en musicologie. Nous avançons ici que l'étude du contenu musical du roman, plutôt que l'analyse de l'impact de la musique sur la forme littéraire, est importante à la compréhension de l'œuvre et permet de présenter des interrogations et débats musicologiques à travers le filtre de la fiction littéraire. En mettant en scène un événement inventé, Huston relie les consciences des personnages qui s'expriment de véritables questionnements, qui ont des échos dans le monde réel.

Les trois chapitres choisis pour illustrer cette hypothèse mettent en scène respectivement une interprète amateur, un musicologue et une interprète professionnelle. Ces trois personnages connaissent tous la musique, mais en ont une vision différente, compte tenu de leurs expertises variées. Le thème qui relie ces trois perspectives — ainsi que plusieurs autres, qui dépasseraient le cadre théorique du présent article — est la posture à adopter en tant qu'interprète. Le roman offre par conséquent un espace de dialogue entre les différentes visions sur la musique et théories musicologiques auxquelles les personnages font allusion. À travers ces trois chapitres sélectionnés, les personnages font tour à tour référence, sans toutefois nommer ces enjeux directement, à la question de l'interprétation historiquement informée, au mythe de la création des *Variations Goldberg* et à la place des femmes dans le domaine de la musique. Pour mieux comprendre la manière dont ces enjeux sont mis en scène

et exposés, l'approche intertextuelle est favorisée, puisqu'elle constitue un moyen d'approfondir et parfois de rectifier les réflexions amorcées dans le roman.

### **Gérard Genette : regards intertextuels et paratextuels**

Si les références musicologiques ont autant d'effet dans la lecture et la compréhension du roman, c'est qu'elles font écho à des débats musicologiques bien réels. Au moyen de l'intertextualité, ces enjeux traversent le roman, et ajoutent une couche de sens au roman. De nouveau, relever ces allusions n'est pas essentiel à la compréhension du roman, mais peut certainement bonifier l'expérience de lecture.

L'intertextualité est un concept que la théoricienne Julia Kristeva a utilisé pour la première fois dans son ouvrage *Semeiotikè* en 1969. Depuis, ce concept a été repris et redéfini par plusieurs théoricien·nes, ce qui mène parfois à une compréhension diffuse du terme, à une définition erronée du concept et par conséquent à un certain flou théorique (*apud* Baron 2020 : 4). Pour éviter de se lancer dans une analyse qui dépasserait les limites du présent article, l'intertextualité telle que définie par Gérard Genette sera ici favorisée. Il se trouve que les développements du terme proposés par Genette apparaissent se prêter particulièrement bien aux études intermédiales, en particulier lorsqu'il s'agit de mouvements entre musique et littérature. Bon nombre d'auteurs ont déjà utilisé les écrits de Genette pour se pencher sur des sujets traitant de musique et de littérature en simultanément. C'est pourquoi il semble à propos de se tourner de nouveau vers la vaste œuvre de Genette pour la présente analyse.

Pour Genette, l'intertextualité est la première sous-catégorie de ce qu'il appelle les relations transtextuelles. Au nombre de cinq, ces relations — intertextualité, paratextualité, métatextualité, architextualité et hypertextualité — agissent ensemble pour fournir le sens à tout texte écrit (*apud* Genette 1982 : 8-15). Dans le cas qui nous occupe, les deux premières sous-catégories, soit l'intertextualité et la paratextualité, seront particulièrement mobilisées. Tout d'abord, Genette définit l'intertextualité comme étant « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (*idem* : 7). Genette fait ici référence à des textes de nature littéraire, mais cette définition peut facilement être transposée à des relations intermédiales. Ainsi, le roman de Nancy Huston établit une relation intertextuelle avec la pièce de Jean-Sébastien Bach. Cette référence est explicite, puisque les deux œuvres portent le même titre. La structure du roman elle-même est également une référence intertextuelle,

puisqu'elle réutilise celle pensée par Bach. Cependant, Genette, en faisant référence à Michael Riffaterre, souligne que « l'intertextualité est (...) le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraires et non littéraires, ne produit que le sens » (*idem* : 9).

Par conséquent, ce n'est qu'en lisant un texte littéraire que l'intertextualité peut s'épanouir véritablement. Dans le cas de l'œuvre de Nancy Huston, c'est effectivement en lisant que l'on comprend toute la richesse du texte, à la lumière de la connaissance et de l'apport de l'œuvre de Bach. Au premier degré, les structures en parallèle donnent certes un sens à l'œuvre littéraire, mais ce sens se déploie réellement lorsque l'on commence à lire le roman. En effet, c'est la structure musicale qui appelle au *sujet* musical dans le roman. La structure sert à justifier les discussions sur la musique, à la fois implicites et explicites, comme il sera démontré plus loin.

D'autre part, les éléments paratextuels du roman se manifestent de plusieurs façons. Le paratexte peut être constitué d'une foule d'éléments qui entourent ou commentent le texte, par exemple les titres, sous-titres, préfaces, etc. (*idem* : 10). De nouveau, le titre du roman, *Les Variations Goldberg*, est un élément paratextuel qui informe sur la nature du contenu du roman en raison de sa référence intertextuelle. Un autre fait à noter est que le sous-titre de l'œuvre de Huston est *romance* et non pas *roman*. Le terme *romance* peut appeler tout d'abord à un sujet littéraire, où l'amour serait un thème central de l'intrigue. Bien que certains personnages réfléchissent effectivement à l'amour qu'ils ou elles portent à l'endroit de Liliane Kulainn ou d'autres spectateurtrices, il est inexact de penser que *Les Variations Goldberg* soit un roman d'amour à proprement parler. D'autre part, la *romance* peut référer à une forme musicale, souvent instrumentale. De nouveau, cependant, ce paratexte pousse à des hypothèses erronées, puisqu'il ne s'agit pas de la forme musicale présentée dans ce roman. Ce qui est certain, c'est que le paratexte, en un seul mot, présente toutes les implications métalittéraires du roman : les enchevêtrements de la musique et de la littérature.

À l'intérieur du roman, les différentes sections sont délimitées par deux types de sous-titres, qui sont eux aussi des éléments à la fois paratextuels et intertextuels. La première partie des sous-titres fait directement référence à la structure de l'œuvre de Bach, avec des titres tels que *Aria – Basso continuo* et *Variatio XXIII*. Les variations ont toutes un titre d'un mot, ajouté par Huston, en fonction du sujet abordé dans la variation littéraire. Ces titres, créés par Huston, donnent dès le départ une clé d'analyse

du chapitre qui suivra. Dans l'œuvre musicale originale, cependant, les variations n'ont pas de titre, ni même d'indication de tempo.

L'importance de tels éléments paratextuels devient alors explicite. Ce sont dans ces espaces, dans les titres et entre les lignes, que l'espace intertextuel s'ouvre pour étoffer la portée et la compréhension du roman. Ces espaces poussent la personne lectrice à aller plus loin dans ses réflexions, à chercher les sujets musicologiques dont il est question, et enfin à se faire sa propre idée. Du fait que le roman de Huston est de type choral, la multiplicité des voix et d'opinions est représentée. Bien que certains personnages se présentent de prime abord comme de figures d'autorité dans le domaine de la musique (les personnages musicologues, compositeurs ou interprètes), les mécanismes narratifs du roman ne mettent pas leurs opinions sur un piédestal. *Les Variations Goldberg*, par sa structure, met tous les mêmes personnages sur un pied d'égalité : aucun point de vue ne semble favorisé par la narration. Également, comme dans tout roman choral, il y a une simultanéité des éléments (*apud* Allen 2022 : 22). En effet, la temporalité du roman est floue, les pensées des différents personnages se chevauchent et s'entremêlent, se font écho et se font concurrence.

### **Parole d'interprète : Liliane Kulainn et la place de l'interprète en musique baroque**

Le tout premier chapitre du roman, intitulé «Aria – Basso continuo», donne la parole à Liliane Kulainn, claveciniste amateur. Le sous-titre du chapitre, *basso continuo*, immerge d'entrée de jeu la personne lectrice dans un univers musical. Bien que plusieurs autres chapitres du roman aient un titre référant à la musique, il s'agit ici de la seule appellation en langue étrangère, qui utilise un langage purement musical. Ainsi, *basso continuo*, ou basse continue, fait également directement référence au fait que ce chapitre constitue le thème de l'œuvre littéraire. Dans toutes les variations littéraires qui suivront, bien que distinctes les unes des autres, elles ne pourront jamais se détacher de cette basse, ce thème commun, ce point de départ : l'image de Liliane au clavecin. Liliane motive par son jeu les prises de conscience qui suivront, mais, en intitulant le premier chapitre ainsi, en ouvrant un roman par des termes essentiellement musicaux, le ton de l'œuvre est par le fait même donné. Les lectrices sont informées que le roman à venir aura comme thème central la musique et les discussions autour de celle-ci.

Ce chapitre représente le thème principal de l'œuvre si l'on se fie à la structure de la pièce de Bach. Il y est question de deux sujets musicologiques distincts, soit

l'interprétation historiquement informée — aussi appelée *historically informed practice* en anglais et *historische Aufführungspraxis* en allemand — et de la temporalité de la musique. En interprétation contemporaine de la musique baroque, période à laquelle appartiennent les *Variations Goldberg* de Bach, les moyens déployés pour arriver à une interprétation des plus historiquement exacte sont par exemple l'utilisation d'instruments d'époque, des archets adaptés, ou de techniques de jeu qui concordent avec les habitudes d'interprétation de l'époque de composition de l'œuvre (*apud* Harnoncourt 1984). Ce souci d'authenticité transparait dans les propos de Liliane Kulainn, qui choisit d'interpréter les *Variations Goldberg* au clavecin, soit l'instrument pour lequel l'œuvre a été pensée à l'origine, le piano tel qu'on le connaît aujourd'hui n'existant pas encore. La préférence de Liliane pour le clavecin plutôt que pour le piano la cantonne cependant dans un répertoire assez précis, ce qui explique pourquoi ses opinions sur les manières d'interpréter les œuvres sont assez rigides. Après tout, bien que n'étant pas une musicienne professionnelle, elle est tout de même professionnelle d'un certain répertoire.

Ce premier chapitre expose également l'état mental de l'interprète alors qu'elle commence son récital. Liliane a parfois l'impression qu'il est impossible de mettre de l'émotion personnelle dans la musique, et qu'il faudrait au contraire demeurer le plus fidèle possible à la partition lorsqu'il est question de l'interprétation historiquement informée, en particulier lorsqu'elle dit : « Mes mains doivent être tout entières au service de ce rituel [...] » (Huston 1981 : 13) ou encore « Ici [...] je suis l'interprète, et surtout pas le créateur » (*idem* : 14). Cependant, ces propos sont quelque peu paradoxaux, puisque l'improvisation détient en réalité une place importante dans la musique baroque, ce que Liliane admet tout de même elle-même, hors du texte. En effet, au chapitre suivant, la parole est donnée à la jeune tourneuse de pages, Adrienne, qui admet d'être anxieuse quant à son rôle, puisque Liliane décidera en cours d'interprétation si elle désire faire les reprises indiquées sur la partition, ou non. « Madame tient beaucoup à sa spontanéité. Elle ne veut pas décider à l'avance, pour toutes les variations, lesquelles seront reprises et lesquelles ne le seront pas » (*idem* : 21).

Ainsi, l'interprète des *Variations Goldberg* n'est pas entièrement au service de la musique, puisqu'elle est libre de choisir d'ignorer les signes de reprise indiqués dans la partition. De plus, à l'époque baroque, les ornements étaient improvisés et chaque reprise d'une même section devait être variée, tout cela étant régi par une série de conventions bien établies. Aujourd'hui encore, les musicien·nes se spécialisant dans

le répertoire baroque connaissent ces conventions, ce qui leur permet d'improviser avec authenticité. Par conséquent, en comparant les propos tenus dans cette première section du roman et en étudiant la véritable *performance practice*, il devient évident qu'il n'est pas réellement possible de se fier uniquement à la partition lorsqu'il est question d'interprétation de la musique baroque. Ce chapitre fait alors référence, implicitement, à tous les traités d'ornementation et d'improvisation qui ont été écrits au fil des siècles, ainsi qu'aux débats sur l'interprétation historiquement informée.

À cet égard, le désir d'être le plus fidèle possible à la partition et la retransmettre fidèlement pourrait être compris comme une déformation professionnelle. En effet, Liliane est traductrice de profession, et ce détail ne semble pas anodin dans le contexte du roman. Dans sa vie professionnelle, Liliane fait de la traduction instantanée et doit retransmettre le plus fidèlement possible les paroles d'une personne à une autre. Elle se positionne en tant qu'intermédiaire, en tant que médiatrice, et fait le pont entre deux personnes. Musicalement, elle se considère également comme une intermédiaire, cette fois-ci entre la partition et le public. Ce ne sont pas toutes ses invitées qui connaissent la musique, ainsi montrer la partition à ces personnes ne ferait que les laisser dans l'incompréhension la plus totale. Ces personnes ont alors besoin d'une traduction pour comprendre la musique, c'est-à-dire une exécution au clavecin de ce qui est inscrit sur la partition. Cependant, d'autres personnes dans l'assistance sont très familières avec les *Variations Goldberg*, et pourraient déceler des erreurs ou des prises de libertés si la partition n'est pas retransmise dans son intégrité. Ainsi, autant dans sa vie professionnelle que dans sa vie musicale, Liliane s'efface devant le matériel qui lui est fourni. Qu'il s'agisse d'un discours dans une langue étrangère ou d'une partition musicale — la musique étant, pour certaines, également une langue — Liliane ne peut mettre de sa personnalité dans le matériel à transmettre, sous peine de ne pas médier les informations de la manière la plus exacte possible.

Il est également question, dans ce premier chapitre, d'un débat très répandu en musicologie, à savoir si la musique doit nécessairement être interprétée pour exister. Cela vient du présupposé selon lequel la musique écrite sur papier ne se suffit pas à elle-même et doit être entendue pour réellement prendre vie. La claveciniste est d'avis que oui, puisqu'elle dit qu'« une note de musique, ça ne veut rien dire » (*idem* : 15), ou encore que « la vraie musique dépend de moi pour exister ici » (*idem* : 19). Par ces propos, il devient clair que Liliane Kulainn considère que la musique a nécessairement besoin d'être interprétée pour s'actualiser, ce qui explique pourquoi elle se dit être au

service de la musique. La claveciniste a alors la double mission de faire survivre la pièce, mais aussi de la transmettre dans toute son authenticité. La partition ne serait alors qu'une représentation incomplète de la musique, un moyen pour elle d'être transmise de génération en génération, mais l'œuvre ne s'accomplit totalement qu'en étant interprétée. C'est pourquoi il est si important de jouer les œuvres, autrement elles n'existent que dans un état latent, voire théorique. La même chose pourrait être dite de la littérature. Si personne ne lit une œuvre, elle n'existe pas complètement, « la lecture [étant] tout aussi importante à l'actualisation voire à la création d'une œuvre » (Khordoc 2004 : 98). Également, ce questionnement se lie en partie au précédent, puisque tenir entre ses mains la partition seule ne servirait pas à rendre justice à l'œuvre musicale. Ce n'est qu'en interprétant l'œuvre, en y ajoutant reprises et ornements — ces derniers n'étant pas toujours écrits de manière détaillée sur les partitions — que l'œuvre peut être considérée comme réellement complète.

#### **Parole de musicologue : Franz Blau et les mythes**

Alors que Liliane Kulainn avoue qu'elle « ne comprend rien à ce qui se passe » (Huston 1981 : 15) dans la musique qu'elle est en train d'interpréter, un de ses invités est musicologue et incarne par conséquent une certaine autorité musicale. Dans le chapitre « *Variatio XIII* », intitulé *Insomnie*, Franz Blau, musicologue fictif, réfléchit aux légendes entourant les *Variations Goldberg* de Bach. Le chapitre s'ouvre sur une réflexion à l'endroit du tempo de l'interprétation choisi par Liliane. Le musicologue est satisfait des choix d'interprétation effectués par Liliane (*apud* Petermann 2014 : 200), et s'adonne à une critique virulente de l'interprétation des *Variations Goldberg* par le pianiste canadien Glenn Gould (1932-1982), ce dernier ayant suscité maints débats entre musicologues et mélomanes, ces débats ayant bel et bien eu lieu. Malgré le caractère fictif du roman de Nancy Huston, la réalité vient ici teinter le discours narratif. Franz Blau fait ici référence aux *Variations Goldberg* enregistrées par Gould en 1955, enregistrement désormais célèbre par sa très grande vitesse d'exécution, qui scandalisa plusieurs auditeur-trices et spécialistes. Cependant, Gould a par la suite enregistré de nouveau l'œuvre avec des tempi plus lents, cette fois-ci en 1981, la même année où le roman de Huston a été publié. La nouvelle interprétation, pour sa part, ayant uniquement été lancée en 1982, n'apparaît pas dans le roman.

Ce chapitre offre par conséquent une réflexion sur le tempo approprié pour interpréter les *Variations Goldberg*. Pour justifier sa préférence pour un tempo lent, le

musicologue fait référence au mythe entourant la composition de l'œuvre originale. Selon la légende, Bach aurait composé les *Variations Goldberg* à la demande du comte Keyserlingk, qui souffrait d'insomnie. Le claveciniste privé de ce dernier, le virtuose Johann Gottlieb Goldberg, était alors chargé de jouer quelques variations chaque soir à l'heure du coucher pour aider son maître à s'endormir.<sup>2</sup> Les musicologues doutent aujourd'hui de la véracité de cette légende, mais elle continue malgré tout de séduire bon nombre de mélomanes (Wolff/Emery 2001 : [s.p.]). Ainsi, pour Franz Blau, les *Variations* doivent être interprétées modérément, puisqu'elles étaient destinées à rendre propice le sommeil ; le titre du chapitre, « Insomnie », faisant justement directement référence à la légende entourant Goldberg et le comte Keyserlingk, alors qu'en réalité, la partition originale de Bach ne comporte aucune indication de tempo. Ainsi, ces réflexions font échos à celles de Liliane au début du roman en ce qui concerne l'interprétation historiquement informée. De nouveau, l'interprète dispose en réalité de plus de libertés que les notions préconçues laissent imaginer, mais les choix des interprètes ne feront pas nécessairement l'unanimité, la réception des œuvres dépendant des goûts et des expériences passées de chaque auditeur-trices.

Franz Blau, dans son discours intérieur, fait référence à la légende entourant la composition de l'œuvre pour clavecin, effectuant par le fait même une référence intertextuelle. Le roman de Nancy Huston devient, l'instant d'un chapitre, la scène d'une mise en abîme de récits, où le récit romanesque s'efface un instant pour devenir un lieu de transmission pour un autre récit, celui-ci cependant fautif. Autre fait à noter, le titre *Variations Goldberg* — qu'il s'agisse de l'œuvre de Huston ou de Bach — fait aussi référence à cette légende. Cependant, le titre original des Variations en est un beaucoup plus sobre : *Aria mit 30 Veränderungen*, aria avec 30 variations, BWV 988. Ainsi, cette pièce de Bach est aujourd'hui presque uniquement connue par le nom de la personne qui a popularisé l'œuvre, le claveciniste Goldberg. Le nouveau titre, officieux, de cette œuvre, est, lui aussi, en quelques sortes, une référence intertextuelle. Les références à Glenn Gould sont également intertextuelles, puisque bon nombre de critiques et musicologues ont écrit au sujet de ce pianiste, ouvrant par le fait même des débats sur les manières appropriées d'interpréter les pièces, et quel tempo favoriser dans des situations où la partition originale n'a aucune indication de tempo.

Ainsi, ce chapitre mettant en scène une voix de musicologue, ayant soi-disant autorité en ce qui concerne la musique, se révèle être plutôt un chapitre contenant des informations erronées et des éléments subjectifs qui passent pour des vérités

absolues. Croire en la légende selon laquelle les *Variations Goldberg* aient été composées pour soigner l'insomnie n'est pas inadmissible en soi, mais diffuser cette information comme absolument vraie est fautif. Ne pas apprécier les enregistrements de Gould relève du goût personnel, mais ne devrait pas, entre les pages d'un livre, agir comme une prescription de goût. Ainsi, en faisant référence à des débats réels du domaine musicologique, le roman invite à continuer la réflexion au-delà du chapitre dédié à Franz Blau. En incluant des informations remises en question ou subjectives, le roman limite par le fait même l'autorité de la voix de Franz Blau et permet tout de même à la personne lectrice de formuler son interprétation personnelle et ses opinions, tout en apprenant plus sur le contexte de la pièce de Bach.

### **Parole de professionnelle : Irène Sérino et la place de la femme en musique**

La 17<sup>e</sup> variation, intitulée Souci, met en scène une interprète professionnelle, la violoniste et professeure Irène Sérino. Bien que musicienne accomplie et talentueuse, elle vit dans l'ombre de son mari, Jules Sérino, un compositeur. Ce chapitre a comme problématique centrale la place de la femme dans le domaine de la musique. Irène se souvient d'avoir demandé à son mari pourquoi, selon lui, il y avait eu si peu de compositrices dans l'histoire de la musique occidentale. À cela, Jules lui répond « qu'évidemment c'était parce que les femmes avaient été gardées à la maison pour faire des enfants, et qu'elles n'avaient jamais eu accès à une formation musicale sérieuse » (Huston 1981 : 144). Cependant, Jules ajoute qu'avec l'émancipation des femmes, il est assuré que plus d'entre elles s'adonneront à la composition dans les années à venir.

Ce questionnement chez Irène n'est pas anodin et fait écho aux intérêts de la recherche musicologique au moment de la rédaction du roman. En effet, à partir de la fin des années 1970, des musicologues publient des biographies révisées de compositrices, tentant de démonter les notions préconçues selon lesquelles les femmes n'ont pas composé pour des raisons purement domestiques et familiales, comme le croit Jules. Des musicologues telles que Marian Wilson Kimber et Marcia J. Citron soutiennent l'hypothèse que le problème provenait de la structure sociale plutôt que des familles en tant que telles.<sup>3</sup> Selon Wilson Kimber, dans un article publié en 2002 portant sur Fanny Mendelssohn Hensel, sœur aînée du compositeur Félix Mendelssohn, l'oppression des compositrices, bien que réelle, aurait été exacerbée par les biographes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles pour insister sur les échecs et les obstacles rencontrés par les compositrices, plutôt que sur leurs succès (*apud* Kimber 2002 : 128). Ainsi, Wilson Kimber avance

que les biographies de compositrices rédigées surtout au XIXe siècle visaient à donner une image socialement acceptable de ces femmes, c'est-à-dire en sous-évaluant leur impact dans le milieu musical. Bien que certains hommes de l'époque — et aujourd'hui encore — aient été surpris de découvrir un réel talent chez les compositrices, il serait erroné de dire, comme le font certaines sources, que les compositrices aient été effacées de l'histoire et redécouvertes que tout récemment par des biographes féministes. (*idem* : 122) Il est cependant vrai que les compositrices ont été reléguées au second plan, mais cela découlait d'une structure sociale qui opprimait les femmes, plutôt que d'actes délibérés de membres de la famille de ces compositrices visant à les empêcher de se faire reconnaître pour leur travail. Quoi qu'il en soit, bien qu'il fût très difficile pour des femmes de composer et d'être reconnues pour leur art, ces compositrices étaient somme toute nombreuses. La manière dont leurs vies ont été racontées mène certaines personnes à croire que les femmes ne pouvaient composer avant la fin du XXe siècle. Cette conception est personnifiée par Jules Sérino.

De retour au roman, l'argument que fait Jules concernant la nouvelle émancipation des femmes ne tient pas la route, comme l'on peut le voir dans le couple Sérino. Les époux sont tous deux musiciens, mais c'est tout de même l'homme qui est compositeur, malgré le fait qu'il reconnaisse que les femmes soient tout à fait en mesure de composer. Ensuite, Irène, dans son foyer, maintient le rôle traditionnel de l'épouse, qui s'acquitte des tâches domestiques et familiales, en plus de sa carrière de musicienne professionnelle. En effet, le chapitre s'ouvre sur les inquiétudes d'Irène, qui se demande si elle a bien éteint la lumière en sortant de chez elle, et le chapitre se conclut sur une réflexion à propos de toute la couture qu'elle doit terminer avant le départ de ses enfants en colonie de vacances. Enfin, Irène dit qu'elle « contribue plus que Jules au budget de la famille, mais, ça, tout le monde le trouve normal dans la mesure où un compositeur est considéré comme plus "artiste" qu'un interprète » (Huston 1981 : 142). Cette réflexion fait d'ailleurs écho à celle de Liliane, qui s'interdit d'être créatrice, puisqu'interprète. Tous ces tracassés sont annoncés dès le début du chapitre par le sous-titre *Souci*. Cet élément paratextuel teinte d'entrée de jeu le ton et la réception de cet accès à la conscience d'Irène. Puisqu'elle est préoccupée, Irène ne peut se permettre un moment de repos, et ne prête pas toute son attention au concert qui est en train de se dérouler, bien que ses pensées en émanent initialement. Cependant, toutes les réflexions d'Irène sont dirigées vers ses tâches.

Par conséquent, dans ce chapitre, nous venons à nous demander si la femme

est réellement émancipée, ou simplement forcée de s'acquitter de plus de tâches. Le constat est ici fait que la condition des femmes dans le domaine de la musique n'a pas vraiment changé : les hommes sont toujours en mesure de se consacrer entièrement à la musique, alors que les femmes doivent encore répondre à plusieurs attentes sociétales. Il n'est pas anodin que, dans le couple Sérino, ce soit l'homme qui soit compositeur et la femme qui soit interprète : les dynamiques de couple présentées dans ce chapitre démontrent que le couple Sérino est toujours régi par des normes de genre très rigides.<sup>4</sup> Alors que Jules peut se consacrer entièrement à son art — tel que démontré dans le chapitre suivant, qui donne la parole à l'époux, qui réfléchit uniquement à sa prochaine composition —, Irène a les pensées occupées par ses tâches ménagères et relègue son métier au second plan. Ainsi, en plus de faire référence à la place de la femme dans le domaine de la musique, plus précisément en interprétation et en composition, ce chapitre interroge également la place de la femme dans la société en général. Alors que la société se félicite de voir la femme maintenant l'égale de l'homme, ce chapitre et les réflexions qu'il contient mènent à se demander si la situation est réellement aussi favorable qu'espérée. Par conséquent, ce chapitre peut également mener à étendre la réflexion à l'extérieur du domaine musical.

### **Retour du thème : parole au public... et aux lecteur-trices**

*Les Variations Goldberg* de Nancy Huston se trouve alors au carrefour des discussions musicologiques qui sont toujours d'actualité aujourd'hui. En effet, les interprètes sont constamment à la recherche de l'interprétation la plus fidèle aux intentions originales de composition et la recherche s'affaire toujours à donner leur juste place aux compositeur-trices et interprètes. Pour relever ces discussions et ces réflexions, la personne qui lit le roman n'a pas nécessairement besoin d'être elle-même musicologue ou même mélomane, puisque les débats sont exposés sans faire appel aux notions plus théoriques. Les différences d'opinions sont visibles au premier degré, mais pour comprendre réellement les enjeux dont il est question, le lecteur-trice doit lire entre les lignes. Dans cette optique, *Les Variations Goldberg* est un roman non seulement de forme musicale, comme de nombreuses études l'ont déjà démontré, mais aussi de fond musical. Plus qu'une expérimentation formelle, le roman peut être lu comme une synthèse des opinions sur la musique les plus répandues et la porte d'entrée vers des discussions musicologiques plus avancées. Par la fiction littéraire, il est effectivement possible de penser la musicologie. La forme chorale, qui appelle déjà par son nom à la

contribution du domaine musical, permet d'entendre toutes les voix qui prennent part à la discussion musicologique. La polyphonie qui en résulte est tantôt harmonieuse, tantôt discordante, et témoigne de la pluralité des expériences musicales. En quelques sortes, le roman ouvre même la porte à une certaine étude sociologique des publics de la musique (Da Lage-Py/Vandiedonck 2002 : 9). Le roman en soi ne tranche pas les débats de manière définitive, au contraire, il est neutre et ne fait que présenter l'état de la question. Les chapitres sont autant de portes ouvertes, autant de *variations* sur un même thème : la musique et son appréciation. Les consciences des différents protagonistes offrent la possibilité de s'ouvrir à des enjeux musicologiques et d'aiguiser la curiosité du lectorat.

Le roman se conclut par le retour de l'aria, conformément aux conventions d'exécution des *Variations Goldberg*. Par conséquent, Liliane reprend ici la parole, mais sa perspective sur sa condition d'interprète a changé. En effet, elle s'autorise désormais à écouter la musique, à l'apprécier et à se laisser transporter par celle-ci. Plus encore, le regard que pose Liliane sur la musique et sur son acte créateur est différent au retour de l'aria. Ce parcours intérieur est synchronique au déroulement des événements intradiégétiques. Par conséquent, nous avançons que Liliane ressort enrichie de toutes ces réflexions, qu'elle a subi une transformation au contact des autres conceptions de la musique. La claveciniste explique :

J'ai très mal au dos, c'est vrai. Mais je me sens changée. Vers le milieu de la pièce, imperceptiblement, le sens du concert lui-même a commencé à se transformer. Par instants — c'était très éphémère, mais quand même —, par instants, j'ai cru entendre de la musique. *La musique que moi j'étais en train de jouer.* (Huston 1981 : 248. Souligné dans le texte)

La lecture du roman peut avoir le même effet sur le-a lecteur-trice, par sa mise en scène de théories réelles, par son dialogue interne involontaire et par son intertextualité plus ou moins explicite. Si, au début du roman, il est présenté aux personnes lectrices une vision très rigide de l'interprétation historiquement informée, où l'interprète ne peut se permettre aucune liberté, la fin du roman propose une vision des choses diamétralement opposée. En effet :

Though the classical music aesthetic and conventions of its performance practice assign pride of place to the composer, with the performer generally expected to reproduce the ideal work as faithfully as possible, there is a postmodern recognition in this novel that the composer – or author – is dead (see Roland Barthes’s “Death of the Author”) that his or her intentions are inaccessible or even irrelevant, and that the performer is free to create the piece anew in each performance. (Petermann 2014 : 191)

[Bien que l’esthétique musicale classique et les conventions de son interprétation historiquement informée réserve une place de choix au compositeur, et qu’il est généralement attendu de l’interprète de reproduire l’œuvre musicale idéale le plus fidèlement possible, ce roman fait le constat postmoderne que le compositeur — ou l’auteur — est mort (voir La mort de l’auteur de Roland Barthes), que ses intentions soient inaccessibles ou même triviales, et que l’interprète est libre de recréer l’œuvre à chaque prestation.]

On apprend finalement, à quelques lignes de la fin du roman, que les dialogues intérieurs des invités ont tous été inventés par la claveciniste. Elle a en effet « *prétendu parler pour trente personnes* » (Huston 1981 : 247). Ce revirement de situation ne remet cependant pas en question le fait qu’il s’agisse ici d’un roman choral. Au contraire, *Les Variations Goldberg* permet de mettre en scène différentes théories musicologiques, et démontre que plusieurs conceptions et idées peuvent cohabiter à l’intérieur d’une même personne, et que ces manières de penser ne s’accordent pas toujours nécessairement. D’une certaine manière, le roman démontre également le fait que la recherche musicologique est en constant renouveau et que toute personne s’y intéressant doit toujours se garder au courant des nouvelles découvertes. D’une manière plus large, le roman invite toute personne, musicienne ou non, à amorcer sa propre réflexion au sujet de la musique, à la place de l’interprète et à la posture à adopter en tant qu’auditeur·trice. À nouveau, une citation de Petermann est particulièrement éclairante à ce sujet :

By the end of the novel, the harpsichordist Liliane sees performance as a kind of composition, one that is emphasized in the novel’s construction when this narrator figure establishes herself as the intradiegetic author of all the monologues that precede her own. (Petermann 2014 : 187)

[À la fin du roman, la claveciniste Liliane comprend la performance comme une sorte de composition, qui amplifie la construction du roman lorsque cette narratrice se définit

elle-même comme étant l'auteure intradiégétique de tous les monologues qui ont précédé le sien.]

Emily Petermann souligne ici la contradiction présentée plus haut au sujet de l'interprétation historiquement informée. Interpréter une œuvre, même le plus fidèlement possible, surtout dans le cas de la musique baroque, demande une certaine part d'improvisation. Une pièce est forcément composée de nouveau chaque fois qu'elle est interprétée, en fonction des décisions prises par la personne qui l'exécute. La forme de la pièce comme du roman démontre qu'il s'agit de constructions constituées de plusieurs fragments, qui ne prennent leur sens qu'une fois assemblés en un tout cohérent. Le texte, en tant que commentaire sur la musique, et une exploration des différents rapports qu'une personne peut entretenir avec ce médium. En plus d'être un roman musical, *Les Variations Goldberg* est par le fait même un roman fondamentalement humain. Les multiples manières d'aborder l'œuvre de Nancy Huston démontrent pourquoi il s'agit toujours d'un roman sur lequel se pencher, même plus de 40 ans après sa publication, puisque les recherches universitaires récentes permettent toujours de le réinterpréter, comme nous le ferions avec une œuvre musicale.

## NOTES

\* Elena Mandolini est étudiante à la maîtrise (master) en littérature comparée à l'Université de Montréal. Elle détient également un certificat en musicologie (programme Musiques, histoire et sociétés) ainsi qu'un baccalauréat en littérature comparée de la même université. Elle a publié plusieurs notes de programme pour l'Orchestre Symphonique des Jeunes de Montréal ainsi que pour l'Orchestre de la francophonie. Ses recherches actuelles l'amènent à s'intéresser aux liens entre littérature et musique, en étudiant plus particulièrement les notes de programme écrites dans des contextes de création de musique contemporaine et de musique expérimentale au Québec (Canada). Elle s'intéresse aux études intermédiales et aux dialogues entre musicologie et littérature.

<sup>1</sup> À noter qu'il ne s'agit pas ici du titre original de l'œuvre. Ce surnom, qui est désormais le titre officieux de ces thèmes et variations, fait référence à une anecdote entourant sa composition. (cf. *supra*, pp. 15-16)

<sup>2</sup> Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756) a également été l'élève de Jean-Sébastien Bach, ainsi que de son fils, Wilhelm Friedemann Bach. Voir à ce sujet Wolff et Emery (2001).

<sup>3</sup> Depuis le début des années 1980, la musicologue Marcia J. Citron s'intéresse à rectifier la bibliographie de Fanny Mendelssohn Hensel et étudie les relations historiques entre le genre et la pratique musicale. (Wilson Kimber 2002 : 114, note 1) Voir entre autres : Citron, Marcia J. (1993), *Gender and the Musical Canon*, Cambridge : Cambridge University Press et Citron, Marcia J. (1984), « Felix Mendelssohn's Influence on Fanny Mendelssohn Hensel as a Professional Composer », *Current Musicology*, no. 37/38, pp. 9-17.

<sup>4</sup> Lorsque Jules dit considérer les femmes comme émancipées, il poursuit en disant que la fille du couple sera peut-être un jour elle-même compositrice. En parlant uniquement de sa fille, il nie en quelque sorte l'émancipation de son épouse, qui serait forcée se conformer à une vision traditionnelle et clichée de la mère maîtresse du foyer. L'omniprésence de Jules dans ce chapitre, prétendument dédié à la conscience d'Irène, donne l'impression de lire un chapitre dédié à deux personnes. L'importance qu'accorde Irène à l'approbation de son mari dans toutes les facettes de sa vie devient explicite, et démontre à nouveau que ce chapitre doit être étudié avec un regard d'autant plus critique.

## Bibliographie

- Allen, Graham (2022), *Intertextuality* (3rd Edition), London and New York, Routledge.
- Baron, Scarlet (2020), *The Birth of Intertextuality : The Riddle of Creativity*, New York, Routledge.
- Bakhtine, Mikhail (1978), *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard.
- Citron, Marcia J. (1984), « Felix Mendelssohn's Influence on Fanny Mendelssohn Hensel as a Professional Composer », *Current Musicology*, no. 37/38 : 9-17.
- (1993), *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Da Lage-Py, Émilie et David Vandiedonck (éd.) (2002), *Musique : Interpréter l'écoute*, Paris, L'Harmattan.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Harnoncourt, Nikolaus (2014), *Le discours musical : pour une nouvelle conception de la musique*, trad. Dennis Collins, Paris, Gallimard [1984].
- Huston, Nancy (1981), *Les Variations Goldberg*, Arles, Actes Sud.
- Khordoc, Catherine (2004), « Variations littéraires dans *Les Variations Goldberg* », dans Marta Dvorak et Jane Koustas (éd.) (2004), *Vision, division : l'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa : 95-110.
- Kristeva, Julia (1969), *Semeiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- Petermann, Emily (2012), « The Concept of Time Implied by the Theme and Variations Form: Novels Based on Bach's *Goldberg Variations* », dans Mario Dunkel, Emily Petermann et Burkhard Sauerwald (éd.) (2012), *Time and Space in Words and Music: Proceedings of the 1st Conference of the Word and Music Association Forum*, Dortmund, November 4-6, 2010, Frankfurt am Main, Peter Lang : 61-71.

- (2014), *The Musical Novel: Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction*, Rochester; New York, Camden House.
- Wilson Kimber, Marian (2002), « The “Suppression” of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography », *19th-Century Music*, vol. 26, n<sup>o</sup>. 2 : 113-129.
- Wolf, Werner (2003), « Intermedial Iconicity in Fiction. Tema con variazioni [2003] », dans Werner Wolf et Walter Bernhart (éd.) (2017), *Selected essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*, Boston, Brill : 555-578.
- (1999a), *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
- (1999b), « Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies [1999] », dans Werner Wolf et Walter Bernhart (éd.) (2017), *Selected essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*, Boston, Brillm : 238-258.
- Wolff, Christoph et Walter Emery, « Bach, Johann Sebastian », dans *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278195>, page consultée le 15 septembre 2023.

Le roman choral, une ode aux  
lutttes féministes avec *Viendra  
le temps du feu* (2021) de Wendy  
Delorme, *Avec joie et docilité*  
(2016) de Johanna Sinisalo et  
*Le Pouvoir* (2018) de Naomi  
Alderman

**Emmanuelle Stock\***

Université de Rouen

Les trois romans contemporains proposés à l'étude sont des dystopies féministes qui mettent en scène les dérives d'un pouvoir soit patriarcal soit matriarcal en se fondant sur les rapports qui relient dominants-dominés. Ces récits à voix multiples prennent une dimension satirique et didactique en proposant une double réflexion à la fois géopolitique et féminine sur le monde actuel, menant à une réflexion sur notre futur communautaire. Ces romans sont dits choraux ou polyphoniques car ils font entendre plusieurs voix narratives qui se superposent. En effet, *Viendra le temps du feu* (2021) de Wendy Delorme est une œuvre française qui interroge la question de la sororité et les moyens de lutter dans une société oppressive. *Le Pouvoir* (2018) de Naomie Alderman est un récit britannique qui interroge les mécanismes du matriarcat et la cruauté politique

au féminin, il s'agit d'un envers de *La Servante écarlate*. Et enfin, le récit finlandais *Avec Joie et docilité* (2016) de Johanna Sinisalo est un roman épistolaire qui dépeint un monde cauchemardesque, totalitaire qui classe les femmes selon leur degré de soumission. Nous réalisons que le roman choral est un phénomène multiculturel qui interroge la répartition du pouvoir selon les sexes et les genres. Donner la parole, c'est faire entendre, montrer et donner du pouvoir au personnage. L'écriture du roman choral se veut musicale et rythmée car elle offre une construction romanesque complexe, sous la forme de ramifications, créatrices d'harmonie scripturale avec des inflexions vocales qui singularisent l'identité de chacun, leur donnant une couleur vocale. La voix du narrateur n'est plus unique, elle cède la place à des instances narratives multiples et variées qui offrent une diversité de points de vue et un plurilinguisme diversifié. Chaque chapitre délimite une nouvelle frontière et contribue à la mise en scène d'une parole abondante, presque débordante mais bornée dans un espace-temps restreint, celui du chapitre. Sous la forme du jeu des poupées russes, les chapitres s'emboîtent, se superposent parfois, se juxtaposent ou se coordonnent, se complètent ou même se contredisent pour éveiller en permanence l'attention et la curiosité du lecteur qui doit être attentif à l'architecture romanesque et prendre la posture d'un enquêteur. En cela, le lecteur et/ou la lectrice sont pleinement actifs car ils reconstituent un puzzle romanesque. Plusieurs forces littéraires se rattachent au roman choral : tout d'abord, il est un support de vraisemblance psychologique qui donne de la crédibilité à la fiction, avec une volonté de « mentir-vrai » pour reprendre une expression du poète et romancier français Louis Aragon mais paradoxalement, l'écriture musicale, sous la forme d'une mélodie parvient à poétiser l'intrigue pour lui donner une force unificatrice, une envolée pleinement lyrique qui s'éloigne du réel. Ensuite, le roman choral devient alors un support d'engagement, un plaidoyer pour le féminisme, l'écoféminisme et le black féminisme mais surtout l'humanisme. En effet, l'alternance des voix fait entendre plusieurs discours qui absorbent en réalité la voix du narrateur et refondent la pensée communautaire. En cela, l'auteur s'apparente à un chef d'orchestre qui structure l'ensemble de ses instruments par le biais d'une partition musicale.

### **Le roman choral, entre cri et silence : une voix unique et retentissante, celle de l'humanité ?**

Dans *Viendra le temps du feu* de Wendy Delorme, la construction est dite chorale, car chaque chapitre propose de faire entendre, sur quelques pages, la voix d'un personnage.

Chaque « je » correspond à une instance narrative individuelle et autonome : les êtres de papier s'éveillent, parlent chacun leur tour pour témoigner de leur vision, de leur engagement politico-féministe dans un système politique totalitaire et autodestructeur. L'écriture s'apparente à un flux de conscience qui fluctue et crée une poésie hypnotisante, unificatrice. L'architecture est celle d'une pyramide menant à l'incendie final et libérateur de la ville. La polyphonie romanesque fait converger les voix vers un espoir final, celui de la sororité libératrice. L'épaisseur psychologique accordée aux êtres de papier leur donne une crédibilité qui suscite l'adhésion du lecteur : Eve est un personnage qui parle de folie et d'obsession amoureuse, elle se situe du côté du passé et relate en permanence son amour avec Louve. Sa fille Rosa, sept ans, tournée vers le futur, est une enfant courageuse qui fait de plus en plus entendre sa voix à la fin du roman, elle incarne l'espoir d'un devenir possible. Quant au personnage de Louise, il s'agit d'une jeune fille qui mène une double vie et refuse d'obéir au système qui exige d'elle la procréation pour la survie du monde. Son compagnon Raphael, s'inscrit lui aussi dans une veine révolutionnaire en choisissant la désobéissance, la dissidence. La deuxième figure féminine portant le nom de Rosa, est une jeune femme révolutionnaire utopiste, condamnée à mourir car bloquée sous un éboulement au cœur d'une montagne. Ces personnages ont bien une voix individuelle subversive qui défend un engagement utopique et salvateur dans la lutte politique. Leur point commun est le suivant : le refus d'obéissance à un état totalitaire, la quête de liberté et d'unisson. Ils appartiennent à un regroupement secret de résistants et résistantes qui croient dans le pouvoir des mots et de la littérature pour changer le réel. Nous remarquons la force stylistique de chaque voix qui parvient à se singulariser. Typographiquement, la voix de Rosa se détache, elle est en italique car elle écrit dans un cahier testamentaire, la voix de Raphael est adressée puisqu'il s'agit d'une lettre d'adieu destinée à sa mère, la voix d'Eve est orientée vers la nostalgie d'un amour passé et se teinte de mélancolie, la voix enfantine de sa fille résonne avec un lexique immature et enthousiaste qui apporte une légèreté plaisante. Ainsi, chaque voix s'apparente à un instrument musical intéressant qui enrichit la partition musicale et la portée visionnaire du roman en proposant de lutter contre une dystopie effrayante. Rosa, quant à elle, est une jeune femme révolutionnaire bloquée sous l'éboulement d'une montagne, qui rédige une lettre testamentaire dans laquelle elle fait l'éloge de la littérature et du pouvoir des mots, se présentant comme la dernière porte-parole d'une utopie féministe en déclin. Alors que la mort approche, sa voix se tourne paradoxalement vers le futur, se présentant comme une égérie subversive :

Je veille toute seule la mémoire de mes sœurs en écrivant la mienne. La pierre sera ma dernière maison. Ce sera une mort lente, j'ai donc le temps d'écrire. C'est comme un fait exprès, car l'ironie du sort veut que j'aie avec moi, serrées à même ma peau dans leur étui de cuir, les feuilles blanches que j'avais destinées à devenir le manuscrit de mon témoignage pour ces lieux. Notre tradition veut que chaque sœur laisse une trace de venue ici pour être célébrée. [...] Mon propre témoignage, j'ai tardé à l'écrire. C'est que j'ai œuvré plus qu'aucune de mes sœurs à creuser la montagne, avec Francesca. Cela fera trente ans ce printemps et mes pieds, mes mains, connaissent chaque détail de chaque boyau de pierre. J'en ai tracé les plans. Mon témoignage sera celui des débuts de cette terre d'asile pour les fugitives, celui de la manière dont je suis venue là, avec les six sœurs de la première époque, aujourd'hui disparues. (Delorme 2021 : 60-61)

L'écriture peut être qualifiée de vitaliste, elle est un outil de survie, nous sommes dans le procédé du *stream of consciousness*, créateur d'une vraisemblable intériorité. En cela, le roman choral revêt une coloration polyphonique donnant l'impression d'un discours intérieur monologique. Ce repli sur soi, qui est en fait une partie d'un tout plus large, alimente l'expression d'une sensibilité à la fois politique et philosophique. Voix tournée vers le futur alors que proche de la mort. A cela s'ajoute la voix enfantine de la jeune Rosa, porteuse d'émerveillement pour le monde environnant, qui est source de joie, d'altérité malgré l'atmosphère inquiétante de fin de monde :

Dans ma chambre, il y a une grande araignée. Tout en haut du plafond, à droite de la porte. Sa toile est abîmée, ça fait des longs fils blancs tous salis de poussière. Comme elle ne bouge jamais, je la croyais morte. Mais si les filaments s'agitent un peu dans l'air quand je ferme la porte, alors l'araignée bouge. Elle est encore vivante. Je lui ai donné un nom. Elle s'appelle Madame Bille, parce que son corps est rond, au milieu des huit pattes qu'elle a de longues et fines. Elle ne me fait pas peur mais je n'en parle pas. Les enfants à l'école détestent les araignées, de même que les insectes. Sauf les abeilles, qui sont tellement précieuses qu'on en élève même sur le toit de l'école. [...] Dans beaucoup de pays, il n'y en a presque plus, c'est la grande extinction. Moi je suis déléguée aux abeilles le mardi, j'ai beaucoup de bons points. Je fais tout comme nous dit la maîtresse le matin, c'est très très important. Maman dit que si je respecte parfaitement les consignes à l'école, tout ira bien pour nous. (Delorme 2021 : 183)

L'Araignée, métaphore de la patience et de la persévérance, est un animal qui perfectionne avec lenteur et assurance ses techniques de chasse pour mieux piéger sa proie. Ici, il y a une réappropriation de la métaphore animalière dépréciative pour montrer que la petite Rosa incarne une revanche à venir. Mais si les voix se font entendre, elles savent également se taire. Le roman choral joue sur la multiplicité des voix mais aussi sur les non-dits, les vides, les silences. En effet, chaque changement de chapitre implique un nouveau mouvement de lecture et crée une ellipse spatio-temporelle qui suspend volontairement le discours du personnage pour ouvrir des possibles et créer du suspense fictionnel. La musicalité du roman choral est aussi une symphonie humaine qui exhibe les voix inénarrables comme par exemple, la voix de la mère de Raphael qui ne se fera jamais entendre. Comment dire l'indicible d'une mère qui a lu la lettre de suicide révolutionnaire de son fils ? Il y aurait donc dans le roman choral une dimension ineffable. Chaque chapitre serait peut-être relié à des non-dits, des blancs que l'imagination du lecteur aurait pour charge de combler. Nous pouvons peut-être considérer la polyphonie romanesque comme une stratégie de dramatisation propre au genre de la dystopie qui appelle une fin en soi.

Dans le roman *Avec Joie et docilité*, Vanna et Vara sont des sœurs classifiées par la société selon leur degré d'obéissance. Vanna fait semblant d'être une « Éloi » c'est-à-dire une femme naïve, sans cervelle, dévouée à son mari. En réalité, elle est une « Morlock », une jeune femme intelligente et cultivée, non autorisée à avoir des enfants car peu soumise. La dystopie mise en scène est cruellement imprégnée de stéréotypes sexistes dénonçant le potentiel érotique dangereux et manipulateur des femmes fatales. Comme *Viendra le temps du feu*, le thème de la sororité est central et permet d'unir les deux voix féminines pour leur donner un écho démultiplicateur. Les lettres adressées commencent par une formule d'appel affective comme par exemple « chère Manna » ou se terminent par une tendre salutation « tu me manques ». A cette sphère intime viennent se joindre des documents administratifs et politiques qui rompent la dimension privée pour donner une impression de vrai et d'urgence, avec un rassemblement de pièces de témoignage. Nous trouvons par exemple un ordre d'incorporation adressée à Vanna qui exige que la jeune femme se présente sur le marché de l'accouplement avec une liste de consignes à respecter. La structure étatique obtient une voix qui la représente, l'écriture dactylographiée confère une coloration intemporelle au propos et lui donne une apparence télégraphique. La polyphonie se complexifie et fait entendre parfois des voix extérieures, presque mystiques comme par

exemple, un extrait d'un chant traditionnel finlandais qui évoque le désespoir d'une jeune femme devenue morlock : « O pourquoi suis-je née morlock / Au lieu de naître éloi / Quand mon aimé hait les morlocks / et ne chérit que les élois » (Sinisalo 2016 : 162). Cet extrait rend compte d'une soumission collective mais l'ironie de l'auteur, marionnettiste de l'agencement du roman choral, joue de l'alternance entre voix interne et voix externe, entre voix intime et voix collective, entre cri et chuchotement. Ainsi, le roman choral se propose de faire entendre une voix unique et collective, celle de l'humanité qui a pour projet d'atteindre, l'altérité et l'inclusion.

### **Le roman choral : faire entendre des femmes ou la femme ?**

Avec *Le Pouvoir* de Naomi Alderman, nous assistons à un roman mosaïque qui joue avec le principe volontaire de la distanciation, permettant de tenir en éveil l'esprit critique du lecteur. En effet, l'abolition du « je » et l'utilisation du pronom personnel « il » ou « elle » crée un écart narratif intéressant qui donne une vision panoramique et presque cinématographique au roman, nous pouvons parler d'écriture visuelle, sensitive propre au roman choral : faire entendre des voix pour mieux montrer, mieux voir et ressentir. L'intrigue est la même mais la variation des focales permet d'enrichir la narration et lui donne une dimension documentaire. Par ailleurs, le récit *Le Pouvoir* commence et se termine par une structure métatextuelle : la fiction de Naomi Alderman est présentée comme le manuscrit d'un homme nommé Neil Adam et prend l'appellation de « Roman historique ». L'œuvre est alors multivocale et mouvante car elle superpose plusieurs strates de voix : celle des écrivains fictifs, la voix du narrateur qui rend compte de chaque point de vue par la voix singularisée de chaque personnage. Dans cette société dystopique et apocalyptique, le culte de la puissance féminine est à l'œuvre. Les femmes découvrent l'existence d'une force électrique qui leur permet de prendre le pouvoir et de renverser le rapport dominant/dominé pour instaurer un matriarcat violent et vengeur. L'émergence de ce pouvoir féminin totalitaire est un miroir renversé qui n'est pas sans rappeler les dérives du patriarcat. L'écriture de ce roman choral repose sur le principe de l'hybridation qui repose sur une esthétique baroque, de la mouvance et de l'irrégularité. A tour de rôle, nous retrouvons le point de vue de Roxy, une jeune fille rebelle appartenant à une famille d'escrocs redoutés, nous suivons ensuite Tunde, un jeune journaliste qui risque sa vie pour témoigner de la véracité des événements politiques, le point de vue de Margot, une femme sénatrice permet d'intégrer le domaine étatique de l'intérieur et enfin Allie, une jeune fugueuse qui se fait appeler Mère Eve et qui revêt une fonction

mystique, elle parvient à rassembler les femmes et à développer leur pouvoir. Ce dernier personnage féminin est intéressant car elle dialogue avec une voix mystérieuse et mystique qui lui parle. Ainsi le roman se veut multipolyphonique car plusieurs encadrements narratifs sont visibles : Naomie auteure parle à Neil auteur, ensuite les points de vue de chacun se font entendre et à l'intérieur des chapitres qui concernent Eve, un dialogue intérieur avec sa voix énigmatique est visible. L'écriture revêt alors une structure gigogne qui fait basculer successivement les récits de l'un à l'autre, tous tirant leur origine du dialogue matriciel entre les deux auteurs fictifs. A première vue, dans le roman choral, la chronologie des chapitres semble linéaire, mais elle dissimule une division narrative bien plus complexe, volontairement trompeuse. La vérité décimée et dissimulée derrière chaque point de vue refuse la compréhension immédiate au lecteur. Le roman choral devient alors une expérience de lecture qui oblige à la reconstitution narrative : un personnage en appelle un autre, un souvenir laisse place à une autre scène qui lui est liée. Chaque voix est autre centre d'une ramification plus complexe. L'écriture du roman polyphonique tourbillonne et invite le lecteur à l'investigation. En cela, l'écriture du roman choral est sexy, attirante car insaisissable et parfois fatale car elle brouille volontairement l'acte de lecture par une langue faussement simple. En réalité, la polyphonie pose plus de questions qu'elle n'apporte de réponse. Le caractère inextricable de certains chapitres, de certains monologues montre une abolition des frontières entre clarté et obscurité, entre vérité et mensonge, entre réel et fiction. Dans *Le Pouvoir* de Naomi Alderman, les figures féminines détiennent un pouvoir électrique qui impose des douleurs fulgurantes, les hommes comprennent qu'ils deviennent le « sexe faible ». La description du viol d'un homme par le biais de décharge électrique n'est pas sans rappeler les atrocités commises durant les guerres. Les femmes deviennent des Ménades capables de déchiqeter la chair des hommes pour leur jouissance. La voix qui se fait entendre devient celle de la femme en colère, en perte. Cette scène de viol d'un homme témoigne des dérives et de la cruauté du matriarcat :

L'homme hurle sans discontinuer. Deux femmes le prennent à la gorge et lui envoient une décharge paralysante dans la moelle épinière. L'une d'elles le jette à terre, s'accroupit au-dessus de lui et lui arrache son pantalon. L'homme est encore conscient. Il a les yeux écarquillés et brillants, il cherche sa respiration. La femme accroupie sur sa proie prend ses organes génitaux dans le creux de sa paume. Elle dit quelque chose, rigole, et fait rire ses acolytes. Elle lui chatouille l'entrejambe du bout d'un doigt, en roucoulant, comme si

elle cherchait à lui donner du plaisir. L'homme ne peut pas parler ; sa gorge est enflée. Peut-être a-t-il déjà la trachée sectionnée. [...] La femme assise sur la poitrine de l'homme libère une première étincelle sur ses organes génitaux. [...] La femme déboutonne alors la braguette de son pantalon de treillis et s'empale sur le membre dressé. (Alderman 2018 : 330-331)

Quelques pages plus loin, nous retrouvons l'évocation de cet épisode du viol. Roxy, jeune femme témoin de la scène, résume ainsi la cruauté de l'événement : « Il se passe des horreurs là-haut. J'ai réfléchi. Peut-être que toi et moi, ensemble, on pourrait trouver une façon d'y mettre un terme. » (Alderman 2018 : 361) La voix est performative, l'énoncé devient lui-même un acte de rébellion. Les choix de découpage et les alternances sont intéressants à analyser car il s'agit d'un juste dosage qui harmonise chacun et crée une égalité vocale intéressante. Arrivés au climax, les personnages se retrouvent dans un même chapitre et se rendent compte des dérives politiques du système. Paradoxalement, la dystopie laisse place à une coloration utopique : l'espérance d'un devenir meilleur. Loin d'être seulement une fin, la dystopie s'apparente au lieu du devenir. Le matriarcat n'était que l'envers du patriarcat. L'altérité et l'humanisme redeviennent des idéaux, des absolus qui unifient les voix citoyennes.

### **Le roman choral : lieu de tous les possibles utopiques**

Le roman choral serait alors le lieu narratif de « l'Utopo-dystopie », mot-valise imaginé par Elisabeth Vonarburg, auteur du récit *Chroniques au pays des mères*, publié en 1992. Elle considère que toute utopie est une dystopie qui s'ignore car ses intentions et ses conséquences sont généralement perverses. Le roman choral est à l'image de l'organisation sociale : en mosaïque, mimétique d'une société fragmentée, dissoute, en perte. L'architecture du roman polyphonique est utopique en soi puisqu'elle crée un squelette unificateur qui rassemble toutes les instances narratives autour d'un but commun, la création d'une société meilleure et plus tolérante. En cela, l'écriture du roman choral se veut politiquement révolutionnaire et philosophiquement poignante. L'écriture exhibe volontairement sa matérialité fictionnelle pour montrer les ficelles qui régissent le pouvoir. Dans le thriller *Avec Joie et docilité*, le personnage masculin nommé Jare superpose avec émotions les pronoms personnels « je », « tu », « nous » pour traduire sa passion amoureuse subversive pour Vanna, qu'il accepte comme une épouse insoumise et libre. Voici un extrait du roman épistolaire *Avec joie et docilité* de Johanna

Sinisalo qui fait entendre la voix précipitée de Jare, trafiquant de drogue de piments, prend la décision de fuir avec Vanna, une Morlock c'est-à-dire une jeune femme classée comme subversive par la société finlandaise. Son acte d'amour est pleinement contestataire.

Nous devons nous aussi partir, Vanna, tu viendras avec moi, tu es ma femme, et même si tu répètes que tu ne peux pas t'en aller avant de savoir ce qui est arrivé à Manna, je ne veux plus entendre une seule protestation. Tu t'es enfouie en moi, tu as fait ton nid dans mon cerveau. Je préférerais me couper la main ou m'arracher le cœur que te laisser ici. Tu t'en tirerais bien sûr très bien sans moi, et c'est ça qui est si douloureux. Tu te tires toujours de tout, il suffit que tu le veuilles, et c'est précisément cette indépendance qui me fait le plus souffrir. Parce que moi, je suis accro à toi. Je dois te convaincre. Il ne s'agit pas seulement de ton obsession pour la disparition de ta sœur. A un moment, tu as aussi mentionné tes chers livres, tu ne pourrais paraître-il jamais y renoncer, mais j'ai entendu parler des merveilles des démocraties dégénérées, de minuscules appareils portables dont chacun peut receler mille livres, mille livres dont les données sont à jour, et de réseaux informatiques où l'on trouve la réponse à n'importe quelle question qui vous vient en appuyant sur un bouton. Je peux t'offrir ce monde, alors que seule, tu n'en es pas capable. (Sinisalo 2016 : 320)

Dans cet extrait, l'utilisation alternative des pronoms « nous », « je », « tu » souligne la difficulté de trouver une cohésion dans cet univers totalitaire. L'amour s'apparente-t-il à un vecteur de cohésion ? La situation d'urgence traduit le choix d'une écriture condensée qui va à l'essentiel. L'écriture se veut directe et précipitée. Elle est une triple adresse énonciative : Jare se parle à lui-même, il s'agit d'un bilan introspectif, il adresse son amour à Vanna et expose ses sentiments au lecteur qui est témoin des événements qui s'enchainent. La polyphonie est une stratégie intéressante qui place souvent le lecteur dans une posture de voyeuriste volontairement déstabilisante, déroutante car soit il en sait trop soit il en sait peu. C'est cette instabilité informationnelle qui paraît un outil propre au roman choral féministe. A force d'entendre plusieurs voix, le vertige peut gagner le lecteur et créer une confusion des perceptions. Le roman polyphonique est donc porteur de contradiction qui enrichit la fiction de vraisemblance et de plausibilité romanesque. Pour accéder à l'unique vérité sur l'histoire qui est racontée, la confrontation des points de vue est nécessaire car chacun est le reflet d'une partie de la

réalité, d'une subjectivité qui témoigne de l'adéquation entre ce qui est dit et ce qui est perçu. Dans le roman *Avec Joie et docilité*, deux inspecteurs de l'enfance viennent classer Vanna et sa sœur pour savoir si ce sont des Elois ou des Morlock. La voix engagée portée vers la réminiscence du souvenir vécu et l'écart temporel qui mène à la rébellion se fait entendre ainsi :

Un autre de mes plus vifs souvenirs d'enfance date du jour où, presque tout de suite après notre arrivée en Finlande, notre sexe a été définitivement déterminé. Deux inspecteurs de l'enfance du Bureau de la santé sont venus nous faire passer des tests. Ils ont d'abord vérifié notre apparence. Deux têtes rondes, de petits nez, de grands yeux, des cheveux blonds, notre cas semblait clair. [...] On nous a demandé de chacune choisir les jouets que nous préférions. Tu t'es précipitée sur tes petites jambes pour serrer le chat en peluche sur ton cœur [...] puis tu as couru le fourrer dans les bras du poupon et déclaré triomphalement que le bébé, il aime le minou. J'étais pour ma part fascinée par le camion de pompiers et je n'ai pas pu m'empêcher de m'élancer d'abord vers lui. A cet instant, j'ai remarqué le regard des inspecteurs. Quelque chose clochait. [...] J'ai alors moi aussi su quoi faire. J'ai serré le camion sur mon cœur et je l'ai bercé. J'ai chantonné « do, do, l'enfant do ». C'est alors que j'ai entendu pour la première fois dans la bouche de quelqu'un le mot « féminine ». Cet extrait propose une réflexion sur le genre, la sexualité et la représentation stéréotypée de la chair avec un questionnement sur l'enfermement de la femme dans un destin corporel tout tracé. (Sinisalo 2016 : 47-48)

En somme, la multiplication des points de vue subjectifs donne une dimension judiciaire au roman choral féminin. Le lecteur devient un juge qui auditionne les voix pour obtenir la vérité fictionnelle. Dans ces trois dystopies féministes, la construction mosaïque interroge le statut de la femme et les représentations du masculin. L'écriture du roman contemporain évolue à l'image des mutations sociétales récentes. Le lecteur devient lui aussi une voix à part entière qui crée une alliance novatrice entre l'auteur, les personnages, les récepteurs. Les voix ne sont plus genrées, elles sont surtout humanisées pour valoriser les thèmes de l'alliance, de l'intersectionnalité et vaincre l'oppression destructrice. En cela, le roman choral féminin est pleinement subversif, divergeant et pleinement vraisemblable car il témoigne de la complexité du monde réel qui n'est pas simplement linéaire et univoque. L'écriture chorale est multiple à l'image du monde, elle donne à voir les différentes facettes d'une situation et engage un rapport

relativiste à la vérité et au combat féministe. Le roman polyphonique use du procédé de l'éclatement et du brouillage romanesque pour se faire paradoxalement unificateur d'égalité, d'humanisme complexe. En cela, le roman à voix multiples, bien loin d'être une simple fiction plaisante, s'apparente à un essai, un manifeste féministe qui invite à repenser les structures socio-politiques et la répartition du pouvoir. Le roman choral est une véritable ode politique, un poème lyrique qui célèbre l'épopée des femmes et leur libéralisation. Derrière ces romans à voix multiples, une voix féministe résonne en intertexte, sous la forme d'un palimpseste : sans doute celle de Simone de Beauvoir qui publie en 1949, *Le Deuxième Sexe*, essai dans lequel la philosophe réaffirme l'identité de la chair féminine, invitant les femmes à repenser leur subordination domestique et à faire entendre leur voix collective. L'écriture est mimétique de la complexité humaine et témoigne des mutations sociétales, elle superpose plusieurs voix, plusieurs points de vue qui se complètent ou bien s'annihilent. L'important est que chacun puisse s'exprimer librement. En cela, le roman choral s'apparente à un manifeste politico-féministe. Bien que virtuelle et fictionnelle, l'énonciation est à l'image de la transversalité et de la mouvance des humains : pratiquement insaisissable.

#### NOTE

- \* Emmanuelle Stock est agrégée de lettres modernes, enseignante dans le secondaire et membre associé du laboratoire CEREDI, Université de Rouen en France. Son projet de doctorat porte sur la voix et la chair féminines dans la science-fiction en lecture croisée. Ses champs de recherche comprennent les études de genre, le roman contemporain et les dystopies.

### **Bibliographie**

- Alderman, Naomi (2018), *Le Pouvoir*, trad. Christine Barbaste, Paris, Calmann-Levy.
- Bakhtine, Mikhaïl (1975), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Tel Gallimard.
- Godard, Henri (2006), *Le Roman, modes d'emploi*, Paris, Folio essais.
- De Beauvoir, Simone (1949), *Le Deuxième Sexe*, 2 tomes, Paris, Folio.
- Delorme, Wendy (2012), *La Mère, la Sainte et la Putain : Lettre à Swann*, Paris, Au Diable Vauvert.
- (2021), *Viendra le temps du feu*, Paris, Cambourakis.
- Sarraute, Nathalie (1987), *Conversation et sous-conversation dans L'Ere du soupçon*, Paris, Folio Essais.
- Sinisalo, Johanna (2016), *Avec joie et docilité*, trad. Anne Colin du Terrail, Paris, Acte Sud.
- Touya, Aurore (2015), *La Polyphonie romanesque au XXe siècle*, Paris, Collection Classiques Garnier.

# Crépuscule du tourment de Léonora Miano ou de la choralité comme possibilité pour revenir sur le féminin et sur une mémoire africaine<sup>1</sup>

Fátima Outeirinho\*

Université de Porto - ILCML

Surge dans la république des lettres en 2005, avec un premier roman intitulé *L'intérieur de la nuit*, roman qui a reçu pas mal de prix,<sup>2</sup> l'écrivaine Léonora Miano se verra décerner l'année suivante le prix Goncourt des Lycéens pour *Contours du jour qui vient* (2006). Depuis, elle fait paraître, année après année, des textes de création – le dernier, *Stardust*, est paru en 2022 – et des textes critiques – les dernières parutions sont *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste* et *L'Opposé de la blancheur. Réflexions sur le problème blanc* –, les deux versants de sa production étant articulés et donnant à voir tout un projet esthétique soutenu par une réflexion appuyée sur des lectures très diverses, mais fortement soucieuses d'une pensée sur l'Afrique et de responsabilité africaine ou afrodescendante ; des lectures concernées par une présence noire en Europe, et plus particulièrement en France, par des enjeux qui touchent à la condition de vie des femmes et leurs rôles, et qu'une écriture critique anglophone explore souvent.

Déjà, et pour ce qui est une question de langue, force est de souligner cette présence constante de l'anglophonie chez Miano. Si le français est la langue de création littéraire

adoptée, elle est toujours traversée par une anglophonie critique, littéraire et culturelle considérable. En effet, l'emploi considérable de l'épigraphe ou de citations ou allusions intra-textuelles à des textes poétiques, critiques, musicaux, est signe de cette attention tournée vers toute une production nord-américaine contemporaine. Et, en ce qui concerne un rapport à langue et l'emploi très répandu de termes anglais, rappelons un usage linguistique presque syncrétique chez Miano. L'écrivaine elle-même affirmera dans le préambule à son essai *Afropea. Utopie post-occidentale et pos-raciste* : « je pense en français la plupart du temps, ressens en douala, rêve dans trois langues au moins, l'anglais ayant toujours fait partie de ma vie » (2021 : 25).

En outre, comme nous le soulignons dans une autre étude au sujet de ses apports à l'afropéanité, l'écriture de Miano, textes littéraires et textes critiques confondus, est assise sur une triangulation intégrant l'Afrique, l'Europe et l'Amérique (Outeirinho 2017). La musique, un élément récurrent dans la structuration<sup>3</sup> et nourriture de ses ouvrages,<sup>4</sup> est, elle aussi, un signe de cette même triade, à travers les apports du blues, du jazz, du spiritual, du rap ou de l'hip-hop.

Pour ce qui est de notre propos, le choix de la choralité pour la construction de récits, les textes retenus pour servir la réflexion sont les deux volumes de *Crépuscule du tourment*, des textes témoignant d'une attention portée au féminin et permettant d'approcher des questions de mémoire en espace africain. *Crépuscule du tourment* est un ouvrage de Léonora Miano en deux mouvements, l'action se déroulant de nos jours en Afrique centrale et aux personnages africains subsahariens ou afrodescendants. Le premier, sous-titré *Melancholy*, accueille des récits de femmes ; des monologues à la première personne, qui s'emboîtent et parfois se regardent en miroir ; le second, sous-titré *Heritage*, paru une année plus tard, abrite des récits à la troisième personne aux protagonistes hommes, l'omniscience du narrateur donnant accès aux pensées et conflits intérieurs des personnages.

Les volumes de *Crépuscule du tourment*, publiés en 2016 et 2017, intègrent un mouvement intense et régulier de publications de cette écrivaine : romans, nouvelles, textes dramatiques, collection de conférences. De tout ce mouvement se dégage la présence d'une écriture en réseau, érigée sur un principe de vases communicants dont *Crépuscule du tourment* est l'un des nœuds. Ainsi, par exemple, dans « Afropean Soul », nouvelle de 2008, la question identitaire et celle de l'universel étaient approchées à partir d'un personnage, un jeune homme, présenté en tant qu'Afropéen, « un Européen d'ascendance africaine » (Miano 2008a : 53). Sur la question identitaire, on pouvait déjà

y lire : « Il avait toujours cru les identités multiples. Même au sein d'une nation, elles ne pouvaient être figées. / L'identité était un processus, un mouvement constant, pas une stèle à trimballer sur le dos. Il était déjà difficile d'être un humain ». (*idem* : 53-54) Et sur la question de l'universel, le jeune homme observe au sujet des nationalistes noirs en France :

Ils étaient allés à l'école, la même que lui. Les symboles proposés ne leur avaient pas suffi. Ils n'avaient pas réussi à se les approprier. Ils n'avaient pas compris que l'universel professé, en tout temps en tout lieu, n'ait jamais leur visage. C'était comme si l'universel s'était bâti sans eux. Cela était-il possible ? (*idem* : 64-65)

Or, plus d'une décennie après, *Crépuscule du Tourment* reviendra sur ces mêmes questions. Pour ce qui est de la question de la race et de la question identitaire, dans le deuxième volume, Amok ne peut pas envisager la Noirie comme refuge :

C'était à ses yeux la pire forme d'aliénation. Cette incarcération de l'être dans la mythologie raciale. La vie au Nord, si l'on s'y investissait – ce qu'il s'était garde de faire –, conduisait inévitablement à prendre en considération la question de la race : à se situer par rapport à elle, d'une manière ou d'une autre. Son fils ne vivrait pas ainsi. (Miano 2017 : 30)

Même si *Crépuscule du tourment* se situe majoritairement en Afrique subsaharienne, le Nord, la France, y reviennent toujours par des remémorations du vécu des personnages en espace nordiste, un vécu qui doit se heurter à une construction binaire Noir-Blanc qu'il s'agit de dépasser.

Tel que François Durpaire l'observe pour la condition noire en France,

Dans un contexte de brassage de populations, nombre de citoyens sont placés dans des conflits d'allégeance entre pays d'origine et société de réception. Face à ce dilemme, deux stratégies se font face. La première peut être identifiée d'identité-racine. Il s'agit de s'identifier à une culture ou à une à une histoire d'origine ou perçue comme telle. Elle fait l'objet d'une attention forte de la part des nouvelles générations autour de l'afrocentrisme et du kémitisme. À l'inverse, la stratégie de l'identité-coupé fait table rase de tout élément originel. (2017 : 107-108)

Durpaire identifie, en outre, une troisième voie : celle de la mise en relation de la diversité de centres à partir desquels l'on se structure, l'afropéanité étant un exemple de cette possibilité (*idem* : 108).<sup>5</sup> Or, cette diversité de chemins à prendre est objet de réflexion tout au long de l'écriture de Léonora Miano.

La figure de l'Afropéen et l'attention portée surtout à une Afrique subsaharienne sont en effet des constantes qui renforcent cette œuvre-réseau. Si parfois on souligne chez Miano, et l'auteure le souligne elle-même, l'existence d'un triptyque voué au continent africain et constitué par ses deux premiers romans et par son quatrième roman, *Les aubes écarlates*, son troisième roman, *Tels des astres éteints*, accueillait déjà l'Afropéen.<sup>6</sup> En plus, ce roman présentant en exergue la prise de position « Pour des identités frontalières », nous fait connaître trois personnages Amok, Schrapnel et Amandla vivant en Europe. Or, huit ans après, ces personnages retourneront dans *Crépuscule du tourment*, leurs récits connaissant de nouveaux détours et de nouvelles expansions.

Mais la circulation de personnages, le traitement récurrent de thèmes et enjeux à approcher, dans l'ouvrage *Crépuscule du tourment*, ne s'arrête pas là. Pour ce qui est encore du quatrième roman, *Les aubes écarlates*, le troisième du triptyque africain, il faut aussi rappeler d'autres éléments que *Crépuscule du tourment* accueille. Dans le texte publié en 2009, on pouvait lire une espèce d'alerte dans le texte liminal : « Qu'il soit fait clair pour tous que le passé ignoré confisque les lendemains » (Miano 2009 : 14). Et en postface, Miano elle-même explicite le sous-titre choisi pour le roman *Les aubes écarlates* : *Sankofa cry* est comme un appel au souvenir, *sankofa* signifiant en akhan retour aux sources<sup>7</sup> (*idem* : 69). En fait, cette postface attire l'attention du lecteur en ce qui concerne les buts à atteindre avec ce roman, à savoir, le besoin de parler de, et d'arriver à une conscience diasporique et la mise en relief du rôle de la mémoire de la traite négrière. L'idée de reconstruction (*idem* : 88), de faire la paix avec son passé (*idem* : 264), vécue individuellement, mais toujours ayant en vue un collectif dans *Les aubes écarlates*, elle reviendra dans *Crépuscule du tourment*, même si la dimension individuelle prend souvent le dessus, car il s'agit de se penser soi-même bien que dans un cadre familial, social, culturel, politique concret.

Ajoutons encore une note pour bien illustrer ce fonctionnement en réseau. La postface à *Les aubes écarlates* partage avec le lecteur des extraits d'un texte de Nathalie Etoké sur ce qu'elle dénomme de *Melancholia Africana*, c'est-à-dire, « mélancolie qui colore l'existence des Noirs en Afrique, en Europe, dans la Caraïbe et en Amérique du

Nord », « un concept extensible qui examine comment les Noirs gèrent la perte, le deuil et la survie... » (*idem* : 271) Ce n'est pas un hasard si le premier volume de *Crépuscule du tourment* a comme sous-titre *Melancholy*. De fait, en 2016, la même année de parution de *Crépuscule du tourment*, Léonora Miano publie un ensemble de communications et réflexions, sous le titre *L'impératif transgressif*. Ce deuxième ouvrage de réflexion critique – le premier, de 2012, était *Habiter la frontière* – s'ouvre sur l'intervention de l'auteure, lors de la rencontre *Mémoire des mondes oubliés*, à Porto Novo, au Bénin, et elle s'intitule justement « Mélancolies créatrices ». *Crépuscule du tourment* est-il donc, lui aussi, l'illustration de ces mélancolies créatrices que Léonora Miano identifie chez plusieurs écrivains subsahariens, aux écritures qui « opèrent, en réalité, une archéologie de la douleur » (Miano 2016b : 36) ? *Crépuscule du tourment* expose-t-il une *melancholia africana*, expose-t-il « la manière dont Subsahariens et Afrodescendants font sens d'un vécu historique heurté » (*idem* : 37) ?

Les questions mémorielles en espace africain surgissent tout au long de ces récits polyphoniques<sup>8</sup> même si la réflexion poursuivie met plutôt en relief les conflits intérieurs des personnages, leurs déchirures et leurs quêtes identitaires en tant qu'êtres humains. À nouveau les échos d'un projet esthétique peuvent être repérés dans ces volumes, et émerge la dynamique de toute une œuvre de création littéraire en réseau. Dans l'introduction au volume d'écrits réflexifs, intitulé *Habiter la frontière*, Léonora Miano affirmait que ses textes

Ils sont un appel à la compréhension de soi-même, à l'acceptation de la responsabilité individuelle et collective comme premier levier pour se hisser vers une liberté pleine, entière. Ils sont également une exhortation au travail de mémoire qui tarde à se mettre en place sur le continent africain... Par ailleurs, il ne me vient jamais à l'esprit que mes écrits puissent ne s'adresser qu'à une catégorie d'individus. La littérature parle avant de l'humanité. C'est donc le monde que j'écris, à partir de mes lieux de référence, à partir de mes personnages subsahariens ou afrodescendants. (Miano 2012 : 6)

Aussi *Crépuscule du tourment* s'attardera-t-il également sur une mémoire où manque de mémoire africaine. Le deuxième volume de *Crépuscule du tourment*, rappelons-le, a pour sous-titre *Héritage* et *Amok*, par exemple, éprouve la douloureuse confrontation avec une mémoire patrimoniale d'ordre émotionnel, affectif, culturel véhiculé tant en espace familial, qu'en espace communautaire élargi.

Le rapport à l'espace s'avère fondamental. En fait les personnages et le vécu des personnages se présentent toujours en rapport avec le monde social et physique qui les entoure et donc on s'attend à tout un déploiement métaphorique qui explore des phénomènes astronomiques illuminateurs des enjeux contextuels, des conflits intérieurs, des déchirures éprouvées par ces personnages. Tout un réseau sémantique lié à ces phénomènes semble être déployé dès le début du parcours créatif de Miano : nuit, jour, astres éteints, aubes, crépuscule. Ce sont des mots que l'on peut repérer dans différents titres des ouvrages parus : *L'intérieur de la nuit* (2005), *Contours du jour qui vient* (2006), *Tels des astres éteints* (2008), *Les aubes écarlates* (2009), *Crépuscule du tourment* (2016, 2017) ou *Stardust* (2022). Dans une étude de 2014, Alice Delphine Tang signalait le jeu de clair-obscur dans les romans de Léonora Miano pour dire la complexité identitaire et la démobilisation des frontières raciales. L'écrivaine elle-même avoue cette récurrence dans son écriture :

C'est le motif de l'ombre et de la lumière, où l'une engendre toujours l'autre, où il n'est pas question de choisir mais d'assumer : sa part d'ombre (dans mes romans, il s'agit souvent de responsabilités douloureuses) et sa part de lumière (qui se mérite, ne se déploie qu'après qu'on a endossé ses ombres). Ce mouvement, cette dualité, représentent, à mes yeux, le fondement de la nature humaine. L'humain est avant tout, cette créature contrastée qui habite un lieu où ombre et lumière se touchent. (*idem* : 30)

*Crépuscule du tourment* joue sans cesse avec ce mouvement constant entre ombre et lumière dans un rapport étroit au vécu intérieur des personnages, à leur parcours intérieur. Le personnage Amok vivra les différentes nuances crépusculaires, les va-et-vient intenses et tourmentés entre un crépuscule du soir et un crépuscule du matin, ce dernier se révélant finalement comme la possibilité de se frayer une voie identitaire individuellement choisie et un peu apaisée.

*Crépuscule du tourment* 1 et 2, poursuivent, en effet, une démarche raisonnée, démarche entamée en 2005 avec *L'intérieur de la nuit*, l'écriture créative de Léonora Miano étant accompagnée d'une production critique, réflexive qui explicite la pensée où est ancré tout son labeur littéraire comme nous l'avons déjà dit auparavant. Toutefois, avec *Crépuscule du tourment*, et très particulièrement dans son premier volume, les enjeux identitaires, les rapports à l'Histoire, notamment une Histoire africaine, sont abordés par le biais de la polyphonie. Revisiter thèmes, soucis, maintenant sous un jour

choral est encore une tentative autre de dire, d'être efficace dans ce partage avec le lecteur, le souci pédagogique de Léonora Miano maintenant habillé de choralité. Ainsi, dans ce premier tome, on a accès à quatre voix de femmes qui, en s'adressant au même homme, Amok, parlent d'elles-mêmes, de leurs parcours et découvertes identitaires, de leurs rapports à la communauté : Madame, la mère ; Amandla, une amante, Ixora, la compagne, et Tiki, la sœur. Il s'agit de quatre femmes puissantes en ce qu'elles assument leur propre voix, prennent leurs décisions pour gérer leurs vies, s'affranchissent d'une tutelle masculine, par des voix toutefois distinctes et pour des raisons tout aussi distinctes. Le choix de la choralité est donc la possibilité de jouer avec différents points de vue permettant ainsi de décliner un féminin qui n'est pas homogène.

Ne proposant pas en tant que telle une littérature féministe (*idem* : 31), Miano donne à voir dans *Crépuscule du tourment* ce qu'elle affirmait très clairement quelques années auparavant dans une intervention intitulée « Habiter la frontière » :

Le masculin et le féminin sont des catégories biologiques et des constructions sociales, culturelles. En tant que catégories biologiques, ils nous parlent des corps (...). En tant que constructions sociales, le féminin et le masculin se réfèrent à des traits comportementaux arbitrairement prêtés à l'un ou l'autre sexe. (...)

Tout ceci vise à expliquer qu'il me plaît, généralement, de produire des corps féminins habités par une énergie masculine (autoritaire, froide, courageuse...), et des corps masculins perturbés par le féminin (pleurs, crainte, usage hystérique de la violence). L'identité sexuelle des personnages est donc frontalière. (*ibidem*)

Et, à l'occasion de la parution du premier volet de *Crépuscule du tourment*, l'écrivaine revient sur ces objectifs ultimes :

Ce que je cherche c'est une réflexion sur le féminin, mais pas vraiment sur la féminité, sur le féminin comme énergie, sur le principe féminin, plutôt que sur le sexe féminin. Je cherche à savoir ce qu'est la force féminine qui d'ailleurs n'appartient pas uniquement aux femmes. (Miano 1'33-2'03)

Pour ce faire, les différents monologues, les différents récits sont au service de la manifestation de divers points de vue sur les mêmes situations et un souci d'inclusion, un souci de démarche holistique justifiera le deuxième volet de *Crépuscule du tourment*

où Amok, le fils, l'ancien amoureux, le compagnon, le frère sera le protagoniste du récit. D'autres figures masculines le rejoignent, conquérant elles aussi le droit à des récits autonomes, mais qui simultanément s'enchevêtrent pour former et donner à voir toute une tessiture de relations humaines majoritairement en cadre africain. *Crépuscule du tourment* travaille donc tous ces enjeux, et déconstruit une vision binaire traditionnelle du féminin et du masculin, le roman choral permettant au lecteur de prendre contact avec une vision d'un monde pluriel, avec tout un projet esthétique, voire politique, que Léonora Miano déploie dans ses textes de réflexion et dans ses interventions publiques. En plus, cette polyphonie témoignée par *Crépuscule du tourment* est renforcée par une voix auctoriale, liée à un projet de création littéraire toujours renouvelé, cette fois-ci la choralité comme stratégie pour revenir au féminin et à une mémoire africaine.

## NOTES

\* Maria de Fátima Outeirinho est docteure en littérature comparée et professeure associée à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto. Coordinatrice scientifique de l'Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, elle y poursuit des recherches dans le domaine des « Inter/transculturalités », notamment sur la littérature de voyages. Elle a publié plusieurs études critiques et co-organisé plusieurs événements scientifiques dans les domaines de la Littérature Comparée, des Études Françaises, de la Littérature de Voyages ou des Études de Femmes. Elle intègre le bureau de l'Association Portugaise d'Études Françaises.

<sup>1</sup> Le présent article s'insère dans la recherche menée dans le cadre du Projet de l'Instituto de Literatura Comparada financé par la Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (UIDB/00500/2020).

<sup>2</sup> Louis Guilloux 2006, Montalembert du premier roman de femme 2006, René-Fallet 2006, Bernard-Palissy 2006, Prix de l'excellence camerounaise 2007, prix Grinzane Cavour 2008, catégorie 1er roman étranger.

<sup>3</sup> C'est le cas de *Contours du jour qui vient* organisé en « Prélude », « Premier mouvement : volition », « Interlude : résilience », « Second mouvement : génération » et « Coda : licence ».

<sup>4</sup> Voir la conférence de Miano, « Écrire le blues » (Miano 2012).

<sup>5</sup> En fait, ces enjeux sont itérativement approchés à partir de personnages comme Amandla, et dans des ouvrages littéraires comme *Afropean souls et autres nouvelles*. En 2021, Miano publiera *Afropea* au sous-titre *Utopie post-occidentale et post-raciste*. N'étant pas elle-même afropeenne, elle définit cette condition : « est dite afropeenne une personne d'ascendance subsaharienne, née ou élevée en Europe » (Miano 2021 : 10).

<sup>6</sup> *Blues pour Élise* paru en 2010 accueille aussi la figure de l'afropéen et plus particulièrement de l'afropéenne. Dans ce roman on joue aussi avec un modèle plutôt télévisé, celui de la sitcom comme l'a signalé Marion Coste (2020). En effet, on peut lire sur la page de garde: *Blues pour Élise*. Séquences afropeennes. Saison 1. Et, en fin de volume, on annonce: « Retrouvez les personnages de *Blues pour Élise* dans: Paris'Boogie. Séquences afropeennes. Saison 2. ».

<sup>7</sup> L'auteur prend soin d'introduire des notes de bas page pour bien expliciter ces choix. Au sujet de ce terme, la note de bas de page nous éclaire: « *Sankofa* est un mot akan, qui signifie retour aux sources, ou *retourner chercher ce qui t'appartient*, selon les traductions. Plus largement, cela fait référence à la nécessité de connaître le passé pour avancer. *Sankofa* parle de recherche de la connaissance, et d'examen critique. » (Miano 2009 : 69).

<sup>8</sup> La polyphonie dans *Crépuscule du tourment* se présente dans un double versant, allant dans le sens des remarques liminaires de Philippe Roussin dans son étude « Voix, polyphonie, démocratie » : « Polyphonie et

voix appartiennent à des traditions culturelles différentes et à des champs épistémologiques hétérogènes. La métaphore de la polyphonie ou plutôt du roman polyphonique apparaît sous la plume de Bakhtine, en 1929, dans la Poétique de Dostoïevski. Elle renvoie à une voix écrite. La notion de voix (hors voix grammaticale et voix narrative) renvoie au domaine du sonore et émerge, elle, au dix-neuvième siècle avec une origine dédoublée : elle s'inscrit dans les poétiques du romantisme (Michelet, Hugo et jusqu'à Péguy) ; elle accompagne, aux Etats-Unis, le long combat pour l'égalité des droits de cette partie de la population qui n'a pas voix, ou jamais pleinement, au chapitre. C'est cette dernière tradition qui me semble être la dominante, lorsque nous parlons aujourd'hui de "voix" à propos de la littérature, qu'on le sache ou pas. »

### Bibliographie

- Coste, Marion (2020), « Identités afropéennes dans *Blues pour Élise* de Léonora Miano ». *Philologia Hispalensis* 34/2, 17-32, <https://dx.doi.org/10.12795/PH.2020.v34.i02.02>
- Mabanckou, Alain (2017), *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*. Paris, Seuil.
- Miano, Léonora (2008a), *Afropean soul et autres nouvelles*. Paris, Flammarion, coll. « Étonnants Classiques ».
- (2008b), *Tels des astres éteints*. Paris, Plon.
- (2009), *Les aubes écarlates*. Paris, Plon.
- (2016a), *Crépuscule du tourment*. Vol. 1, Paris, Grasset.
- (2016b), *L'impératif transgressif*. Paris, L'Arche.
- (2017), *Crépuscule du tourment*. Vol. 2, Paris, Grasset, coll. « Pocket ».
- (2021), *Afropea. Utopie post-occidentale et pos-raciste*. Paris, Pluriel.
- (s/d), *Crépuscule du tourment*. Volume 1, Melancholy, <https://www.youtube.com/watch?v=N01v5Tm7pZE>.
- Outeirinho, Maria de Fátima (2017), « Afropéen(nne) : quelques notes autour d'un mot valise ». *Carnets : revue électronique d'études françaises*. Série II, n° 11, novembre : 111-119.
- Rentrée littéraire 2016 : Léonora Miano présente « *Crépuscule du tourment* », <https://www.youtube.com/watch?v=jMhXGozsXKQ>.
- Roussin, Philippe (2022), « Voix, polyphonie, démocratie ». *Fabula / Les colloques, Livres de voix. Narrations pluralistes et démocratie* (dir. Alexandre Gefen, Frédérique Leichter-Flack), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document8077.php>.

Tang, Alice Delphine (2014), « Le sens du clair-obscur dans les romans de Léonora Miano ». In Tang, Alice Delphine (dir.), *L'œuvre romanesque de Léonora Miano. Fiction, mémoire et enjeux identitaires*. Paris, L'Harmattan.

# Les versions de l’histoire. La technique chorale chez Geneviève Damas : *Histoire d’un bonheur et Patricia*<sup>1</sup>

José Domingues de Almeida\*

Université de Porto – ILCML – APEF

*Parce que, si on y regarde bien, il y a bien, il y a plein de choses grosses comme des maisons  
dans nos vies (Damas 2015 [2014] : 151)*

*Je vois des ombres passer devant les grandes baies vitrées et j’imagine des vies, peut-être  
pas si différentes de la mienne, qui sait ? (Damas 2015 [2014] : 167)*

S’il y a une auteure belge qui s’est en quelque sorte spécialisée dans la technique narrative du roman choral, c’est bien Geneviève Damas qui en exploite absolument tous les ressorts. Écrivaine, metteuse en scène et comédienne, Damas fait partie de la nouvelle génération d’auteurs et créateurs belges simultanément redevables et inconscients des revendications de la génération antérieure dite de la belgitude (Almeida, 2013). Née en 1970, ayant suivi une formation juridique avant de se lancer définitivement dans l’expression artistique, Geneviève Damas est devenue l’une des coqueluches de la scène belge, récompensée avec les prix littéraires les plus prestigieux, dont le Rossel en 2011. Rappelons trois de ses publications : *Si tu passes la rivière* (2011), *Histoire d’un bonheur* (2014) et *Patricia* (2017).

Deux de ces textes retiendront notre attention du fait de leur particulière et explicite construction polyphonique dans le sens que Mikhaïl Bakhtine la définit dans *Esthétique et théorie du roman* en tant que « pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes dans une œuvre » (1978 [1975] : 35). Il s'agit d'*Histoire d'un bonheur* (2014) et *Patricia* (2017). Rappelons aussi que Dominique Viart fait noter dans son essai sur l'extrême contemporain que « Du point de vue des structures narratives, les ouvrages publiés privilégient essentiellement deux modèles : soit l'écriture à la première personne ; soit, dans les écrits à la troisième personne, des structures chorales ».<sup>2</sup>

Ces deux romans de Geneviève Damas rendent surtout compte de la métamorphose de plusieurs personnages à partir d'un événement vécu, forcément de façon différente, et des rapports improbables qu'ils tissent entre eux. Pour ce faire, les récits sont explicitement découpés en chapitres intitulés à partir de personnages, ou tout simplement changent de narrateur homodiégétique, dont on assume la focalisation sur une suite d'événements, et dont l'évolution rejoint quelque part celle des autres, voire s'y enchevêtre. Ainsi, *Histoire d'un bonheur* et *Patricia* s'avèrent deux romans choraux au sens propre donnant à lire des versions juxtaposées et brouillées d'épisodes déclenchés à partir d'une situation imprévue, dramatique ou anecdotique.

Dans *Histoire d'un bonheur*,<sup>3</sup> nous suivons d'abord le personnage Anita, petite bourgeoise aisée à l'existence ponctuée par des activités et habitudes d'épouse modèle, légèrement futile et presque blasée :

Mon mari travaille dans une banque. Il a un métier intéressant, valorisant, directeur de l'agence. Mes deux enfants, Géraldine et Hervé, sont en bonne santé. J'habite une grande maison entourée d'un jardin parsemé de fleurs. J'aime beaucoup les fleurs. J'ai le privilège de ne pas travailler. C'est appréciable et je connais ma chance. Une dame d'ouvrage vient trois jours semaine pour l'entretien de la maison, un jardinier quatre fois l'an. Je ne suis pas usée, comme tant de femmes de ce monde, par les travaux ménagers. J'ai de très belles mains. (HB : 13)

Heureuse, Anita semble l'être, même si son bonheur semble fragile ou bancal : mari absent et soi-disant épris de son travail ; beau-frère, Simon, esseulé et aigri depuis qu'un accident l'a défiguré le rendant physiquement indésirable ; une fille au caractère indomptable qui nargue et critique toutes les opinions et modes de vie de sa mère ; le chien Wouki et un fils dont Anita découvre, ébahie, anéantie et dégoutée

l'homosexualité, ce qu'elle conçoit comme une maladie éventuellement guérissable : « Je n'avais pas soupçonné qu'Hervé puisse être malade » (HB : 43) ;

Hervé me parle alors de son amour, il continue à m'en parler, cela commence à durer, je l'écoute comme plongée dans une sorte de rêve dont je ne sais à l'heure actuelle s'il sera bon ou mauvais (...) et tout à coup, il me semble que je n'y comprends plus rien ou que j'ai été distraite à un instant crucial, à un moment proche du dénouement, parce que Hervé ne me parle plus que d'un certain Jean-Luc qui joue de la guitare, et je ne comprends plus du tout ce que ce Jean-Luc vient faire dans la vie amoureuse de mon fils (...). (HB : 37)

(...) et c'est comme une digue qui se rompt alors, sans crier gare, mes sushis au foie gras poêlés se retrouvent sur la table dans une mare de bile, de tokay de Hongrie et de café noir. (HB : 40)

Un jour, Anita accepte, contrariée, de remplacer son amie dans une école de bénévolat pour aide aux devoirs de familles défavorisées : « J'imagine que peu de femmes de mon âge et de ma condition ont envie de passer une après-midi par semaine dans un quartier déprimant à s'occuper d'enfants dont le futur est aussi prometteur qu'un cul-de-sac » (HB : 47). Le cours est majoritairement fréquenté par des élèves problématiques et indisciplinés issus de l'immigration maghrébine. Par une déformation onomastique, elle devient Mamita, et attire surtout l'attention, voire provoque l'envoûtement du jeune Noureddine, un adolescent arabe qui sèche souvent les cours, leur préférant l'errement et la délinquance.

*Histoire d'un bonheur*, mis ironiquement en abyme dans le texte – « Aussi, hier, alors que je buvais ce thé au jasmin, j'ai pensé "Je pourrais écrire un livre sur le bonheur, sur cette faculté que j'ai d'être heureuse" » (HB : 15) – entend résumer cette existence apparemment sans écueils et nonchalante qui va se voir bouleversée par la nouvelle de l'homosexualité d'Hervé et l'irruption physique et symbolique de Noureddine, deux modalités de la masculinité, en somme : l'occidentale en mutation ou crise identitaire, et la vision patriarcale bien définie figurée par les codes culturels du migrant (Connel 1995). En effet, et c'est là une deuxième version des faits et un deuxième chapitre intitulé précisément « Noureddine », où prédomine une simulation du verlan et de la langue des quartiers difficiles, le jeune Arabe envahit la demeure cossue de « Mamita » pour lui exiger de l'aide dans la préparation d'un travail scolaire sur le personnage historique de

Napoléon Bonaparte. Cette intrusion, violente au départ, est l'occasion de dissiper tous les préjugés et soupçons qu'Anita nourrissait à l'égard de cet étranger qui, à l'instar de l'Empereur, rêve de pouvoir devenir quelqu'un ici, aimerait pouvoir s'identifier quelque part à son destin dans une démarche d'assimilation et d'acculturation :

Mamita me permet de découper dans ses gros livres pour prendre des images que je colle sur des affiches alors que je vois bien qu'ils ont coûté vachement cher, les livres, et peu à peu, à force d'écouter Mamita, de coller, de découper, je commence à mieux comprendre qui c'est ce mec qui a quitté son île de merde pour finir Empereur à Paris (...). Napoléon, au départ, c'était un rien du tout, un immigré qui ne parlait pas le français, pas un arabe quand même, mais un étranger qu'on ne regardait même pas (HB : 70)

On retrouve là une des caractéristiques majeures de la construction narrative de Geneviève Damas. De fait, en donnant la parole et distribuant la focalisation à plusieurs personnages de façon successive et individualisée, le récit permet au lecteur d'observer une transformation dans le regard que chacun des personnages porte sur l'autre et sur sa réalité, notamment sur celle de l'*autre* venu d'*ailleurs*, dont on démontre, non sans une certaine dose idéologique d'angélisme et d'irénisme, le statut systématiquement bon et victimaire. Ce faisant, la poétique damasienne illustre subtilement à sa façon la mutation de l'interprétation du texte littéraire francophone, et sans doute du texte littéraire tout court, enclenchée depuis quelque temps, laquelle acte la transition du focus mis sur la langue comme différend et problème vers la diversité et l'altérité comme soucis et thèmes majeurs du récit au détriment de l'ici (Provenzano 2012 : 133-152).

Dans *Patricia*,<sup>4</sup> le lecteur est invité, par le biais de la polyphonie des versions, à épouser la transformation éthique d'un personnage occidental devant le phénomène de la pression migratoire aux portes de l'Europe / l'Occident. Patricia a fait la connaissance d'un Centre-Africain, Jean Iritimbi, travaillant clandestinement dans l'hôtel où elle passe quelque temps en solitaire au Canada : « Quand je vous ai aperçue au Niagara Falls Hotel, cela faisait dix ans que je m'enlissais là-bas, dans ce pays où j'avais cru que tout serait possible » (P : 12). Ils tombent amoureux. Patricia ramène Jean Iritimbi en France, mais ignore que ce nouveau compagnon a une famille là-bas (son épouse Christine et deux filles, dont Vanessa) en Afrique, qu'il est censé soutenir financièrement, qui s'impatiente sans nouvelles de lui, tentée par le départ et la traversée vers le prétendu eldorado européen pour le rejoindre :

(...) cette question qui me faisait tant souffrir quand je ne l'entendais plus : "Quand serons-nous enfin réunis ?" Et je ne réponds pas, je ne réponds jamais, jusqu'au matin où Christine me dit qu'avec l'argent elles n'ont pas acheté de frigo, ni de sèche-cheveux, ni de lave-linge, tout ce qui facilite tellement la vie là-bas, mais qu'elles ont tout donné à Mouss, qui connaît quelqu'un qui connaît quelqu'un qui sait comment les faire venir en France. (P : 34)

Bien évidemment, cette liaison amoureuse improbable est l'occasion d'une glose subtile au sujet, non pas du racisme en soi, mais plutôt de la racialisation du discours identitaire essentialisé de part et d'autre, rendue de façon chorale : « Durant ce premier café, j'ai à peine parlé. Je vous écoutais. "Les Blancs ont besoin de prendre toute la place", me répétait mon père qui, toute sa vie, a travaillé sous leurs ordres » (P : 18). En effet, la confrontation avec l'autre, et notamment le questionnement de l'identité du Noir, marquée du sceau de l'histoire (post)coloniale (Fanon 2001 [1952]) passe par une relecture essentialisée et dichotomique des rapports dominant-dominé hérités et intériorisés à laquelle l'auteure donne (plusieurs) voix :

Je sortais de plus en plus fréquemment de la cuisine, je prenais des risques, quelque chose en moi disait : "Vas-y, tente ta chance". Je me répétais ce que disaient les vieux au village : « Aux côtés de la femme blanche, l'homme noir ne craint rien. De l'homme blanc, tu te méfieras, mais la femme blanche peut tout » (P : 17),

une antienne que Patricia devait reprendre à son compte une fois confrontée à la nécessité de mater Vanessa : « Peut-être que tout ce que je te raconte te semble évident, que ma manière d'expliquer chaque chose te hérisse, nous renvoie dos à dos, toi dans ton rôle d'enfant noir à qui on présente le monde tel qu'il doit être, moi, dans celui de la Blanche donneuse de leçons » (P : 80)

Leur histoire résume et condense quelque part les relations historiques troublées entre les deux continents : « Je l'imagine très bien votre père [de Patricia]. Et me revient en pleine face cette ligne invisible qui sépare les prédateurs des victimes, les Blancs des Noirs, vous de moi » (P : 30) ; « Vous n'aviez plus que ce mot à la bouche depuis quelques jours, les "moments de qualité", une idée de Blanc » (P : 36), alors que le séjour prolongé d'Iritimbi en Occident lui fait douter de son identité : « Cela fait plus de dix ans que je suis parti et je n'ai connu que le corps des Blancs, leur vie différente. Je ne suis plus celui que j'étais, je suis devenu un étranger » (P : 44).

Mais il est aussi question d'ironiser sur la perception exotique et naïvement caritative que les Occidentaux ont des migrants, pas forcément réfugiés, déplacés économiques assignés à un statut victimaire administratif :

Quand j'ai commencé les démarches pour rester dans ce pays, j'ai découvert les files, tous ces gens comme moi qui avaient laissé les leurs, leur histoire aussi forte que la mienne, plus peut-être, et qu'ils ne parvenaient pas à faire entendre. Dans les bureaux, les employés voulaient des récits de sang et de coups ; des morts et des blessures. Moi, je n'avais pas tout cela. Je disais : "Dans mon pays, je ne parviens pas à être un homme, un père comme je le voudrais. Ma femme ne vit pas comme elle le voudrait. Mes deux filles ne grandissent pas comme il le faudrait. Je ne peux pas supporter cela". (P : 13-14)

La polyphonie narrative procure la comparaison des points de vue, des ressentis ou épanchements. Si Jean Iritimbi avait déjà fait le voyage en Italie pour avoir des nouvelles des survivants, et traversé une frontière physique et symbolique bien moins hostile que la Méditerranée –

Je passe la frontière italienne, je ne comprends pas tout de suite que c'est la frontière, il n'y a pas de gardes, personne pour me demander d'arrêter la voiture, d'attendre sur le bas-côté, tout fouiller de fond en comble. Les frontières des Blancs sont si belles, Patricia, c'est ce que je me dis quand je comprends que je l'ai traversée depuis quelques kilomètres déjà (...) (P : 46),

de son côté, Patricia a dû faire le même trajet pour récupérer Vanessa pendant l'absence définitive de son père parti désespéré en quête du reste de la famille dont il est sans nouvelles. On lira également sa version et perception de cette histoire inattendue, notamment dans cette réflexion dont on est en droit de projeter la portée symbolique sur les impasses et malaises de la pensée occidentale contemporaine (Bruckner 2006) et sur le penchant de la littérature française à vouloir réparer (Gefen 2017) :

(...) et elle monte en moi cette pensée à laquelle je ne voulais pas donner corps depuis que Jean Iritimbi m'a demandé de te prendre avec moi : j'aurais dû dire non, j'ai fait une belle connerie, que me suis-je imaginé ? Que je pouvais te sauver ? Réparer le désastre ? Qui suis-je pour réparer quoi que ce soit, moi, la Blanche, qui ai osé aimer ton père ? (P : 73)

En faisant parler et penser les personnages à tour de rôle, le récit choral damasien rend dès lors possible une lecture comparée et confrontée de la perception intime de ce que les différents personnages vivent à la faveur de ce qui leur arrive au contact les uns des autres. Dans *Patricia*, on suivra le difficile abordage de Vanessa par Patricia qui essaie vaille que vaille de la ramener à Paris après le naufrage et en l'absence de son père. Ce chapitre montre Vanessa enfermée dans un mutisme et une apathie qui en deviennent insupportables alors que sa bienfaitrice improvisée essaie par tous les moyens de la captiver. Vanessa ne dit rien, ne réagit pas, est prise d'effroi devant à l'idée de devoir prendre un simple transbordeur en Sicile, et disparaît un temps avant de regagner la voiture de Patricia pour rejoindre Paris sans dire un mot :

Toute la journée, je lutte contre le sommeil et la chaleur écrasante. Vers cinq heures, nous arrivons à Rome. Il me semblait que c'était une étape nécessaire. Que tu puisses voir autre chose de l'Europe qui abandonne et qui tue (...). Tu sors de la voiture. Tu marches en fixant le sol. Tu ne prêtes attention à rien. Ni aux maisons, ni aux vieilles pierres, ni aux gens. Tu avances comme si rien n'existait ni personne. (P : 79)

Mais le chapitre suivant nous fait entrer dans la tête et la souffrance de cette jeune migrante, et nous fait mieux saisir sa version de l'histoire, son point de vue d'Africaine déplacée et le regard qu'elle peut porter sur la vie en Europe, sa version de l'histoire :

Je cours en espérant que ta voiture n'a pas bougé. Au bord du quai, je la vois. Elle est toujours là : Toi, tu es endormie derrière la vitre. Je n'ose pas frapper au carreau. Je te regarde. Dans ton pays, il fait froid. Un froid contre lequel je ne peux rien. Tu as beau m'acheter des vêtements, il se glisse au fond des os et me rappelle que je ne suis pas d'ici (...). Je regarde ton appartement, ta télévision, le frigo, le micro-ondes, la chaîne hi-fi, le robinet. Tu possèdes tout, les choses et les gens, même Jean Iritimbi, et moi, la fille de Christine emportée par la vague. (P : 96-97)

Bizarrement, *Histoire d'un bonheur* reprendra le schème du dialogue difficile et de l'aphasie, mais à l'envers. Cette fois, c'est Anita, alias Mamita qui sombre dans le mutisme et le malaise après sa rencontre avec l'autre absolu figuré par Noureddine. Après l'avoir aidé dans son travail sur Napoléon et l'avoir retrouvé en classe, Anita Beauthier réagit bizarrement quand le jeune Arabe lui offre, pour la remercier, une chaîne en or qu'il a sûrement volée :

Je dis “Ça va ?” Elle ne répond rien. Alors, je lui tends la chaîne de la vioque aux cheveux mauves et je dis : “Pour Napoléon, merci. Grâce à toi, ça a marché grave, Mamita”. Mais elle garde les mains fermées, comme si elle n’avait rien capté, alors je dépose mon cadeau sur son sac et je commence à lui raconter comment ça s’est passé la veille. Au début, elle écoute sans bouger, très concentrée, je me sens comme un prince parce que ce n’est pas fréquent qu’on m’écoute comme ça, mais v’la que tout à coup elle se fiche à pleurer, d’abord une petite larme puis de plus en plus (...). Elle pleure encore, elle pleure comme ce n’est pas permis et tout son maquillage dégringole comme une peinture où tout s’est brouillé malgré toi.

Soudain affranchie, malgré elle, de toutes les conventions d’une existence toute tracée qui ressemblait au bonheur, Anita découvre une autre vie chez cette présence étrangère qui a envahi sa maison et son insouciante solitude de femme futile. Nourredine prendra soin d’elle, chez elle, comme un enfant s’occupe de sa maman gravement malade :

Après je lui donne par petites gorgées, comme pour les bébés. On reste longtemps comme ça. Moi à incliner le verre, Mamita à avaler. Elle ne me regarde pas, juste le mur. Je lui enlève ses chaussures et je remonte le couvre-lit sur ses jambes, parce qu’elle tremble toujours et que je me dis que, même si dans cette chambre je crève de chaud, elle, elle a peut-être froid. De fièvre, on dirait qu’elle n’en a pas. Je ne sais pas si elle entend quelque chose (...) (HB : 95)

Seule intervient une voisine, une certaine Nathalie qui frappe inopinément à la porte d’Anita et que Nourredine voit comme « (...) une femme, grosse. Moche. Un thon. Elle a les cheveux dans tous les sens avec une teinture qu’elle a oublié de se refaire genre c’est blond en bas et gris en haut. Elle a des cuisses comme pas possible et une poitrine » (HB : 98). Or le personnage de cette Nathalie gagne en épaisseur au chapitre suivant de ce roman polyphonique. On l’y voit frappant à la porte de sa voisine, Anita, après avoir découvert que son mari la trompait et avoir tout détruit chez elle. Elle aussi a une histoire que le malaise d’Anita va accidentellement lier à celle de Simon - intitulé du dernier chapitre de ce roman expressément polyphonique - le célibataire au visage défiguré dont on connaîtra les souffrances intimes, et notamment les circonstances de son accident de moto, lors d’une conduite sans casque à cause de l’imprudence de son frère (HB : 165-166).

En conclusion, on peut affirmer que Geneviève Damas sait se servir de, et faire harmonieusement tenir tous les ressorts et ingrédients du roman polyphonique. En convoquant successivement un chœur de personnages dont les existences s'enchevêtrent au hasard des circonstances, elle met à profit une technique narrative éprouvée qui n'est pas sans lien avec, ou impact sur les autres formes d'art dans lesquelles elle s'est investie : le théâtre, la mise en scène, l'atelier d'écriture ou l'adaptation, et on pourrait sans doute s'attendre à ce que ces textes soient adaptés à d'autres supports médiatiques.

Et détrompons-nous : si la poétique damasienne s'inscrit assez nettement dans les problématiques ressassées du moment (les migrants, l'étranger, l'autre / divers bienveillant et aimant qui vient bouleverser et sauver l'ici et ceux d'ici), et cache à peine son propos pédagogique ou moral au goût du jour, elle le fait au moyen d'un travail sur les registres de langue et d'un souci de la documentation qui nous rendent ces récits encore plus captivants et poignants. Bravant les interdits wokistes sur l'appropriation culturelle, au risque d'une perte de « crédibilité », et notamment celle de la souffrance de l'autre venu d'ailleurs, les deux romans choraux retenus nous procurent des visions et des versions originales et sensibles de la condition et du drame des migrants en empruntant les voix, tout en étant conscients des limites de cet exercice, elle « (...) la Blanche donneuse de leçons » (P : 80).

## NOTES

\* José Domingues de Almeida est Professeur Associé à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto ([https://sigarra.up.pt/flup/pt/FUNC\\_GERAL.FORMVIEW?p\\_codigo=215735](https://sigarra.up.pt/flup/pt/FUNC_GERAL.FORMVIEW?p_codigo=215735)). Il est docteur en littérature française contemporaine. Ses domaines de recherche sont la littérature française contemporaine, les études francophones et la culture et pensée françaises contemporaines. Il se penche récemment sur les questions théoriques et critiques soulevées par les littératures post-migratoires, les récits post-mémoriels et les représentations de l'Europe avec une centaine d'études critiques publiées ORCID 0000-0002-4564-2766. Il est chercheur à l'Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (<https://ilcml.com/>), dont il coordonne la ligne Inter-Transculturalités, et directeur de la revue électronique Intercâmbio (<https://ojs.lettras.up.pt/index.php/int/issue/archive>). Il est, par ailleurs, président de l'Association Portugaise d'Études Françaises (<https://apef-association.org/>).

<sup>1</sup> Cet article a été développé dans le cadre de l'Institut de Littérature Comparée, Unité R&D financée par des fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la Science et la Technologie (UIDB/00500/2020).

<sup>2</sup> [https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment\\_nommer\\_la\\_litterature\\_contemporaine](https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine)

<sup>3</sup> Dorénavant *HB*.

<sup>4</sup> Dorénavant *P*.

## Bibliographie

- Almeida, José Domingues de, (2013), *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978 [1975]), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Bruckner, Pascal (2006), *La tyrannie de la pénitence. Essai sur le masochisme occidental*, Paris, Grasset.
- Connell, Raewyn (1995), *Masculinities*, Cambridge, Polity Press.
- Damas, Geneviève (2011), *Si tu passes la rivière*, Avin, Éditions Luce Wilquin, coll. « Sméraldine ».
- (2015 [2014]), *Histoire d'un bonheur*, Québec, Hamac.
- (2017), *Patricia*, Paris, Gallimard.
- Fanon, Franz (1952 [2001]), *Peau noire, masques blancs*, Seuil, coll. « Points ».
- Gefen, Alexandre (2017), *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti.
- Provenzano, François (2012), « Francophonie. Idéologie, variation, canon : modèles québécois pour la francophonie littéraire », *Tangence*, n<sup>o</sup> 100 : 133-152.

### Sitographie :

[https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment\\_nommer\\_la\\_litterature\\_contemporaine](https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine) [consulté le 24/07/2023]

# Face au héros : dialogisme, polyphonie et hybridation dans le révisionnisme mythologique au féminin

Marie Pellan\*

Université de Rouen

À rebours d'un héritage culturel et narratif centré sur le héros masculin, le révisionnisme mythologique induit un face-à-face entre les époques et leurs paradigmes qui met en question les formes d'autoritarisme culturel. Deux réécritures romanesques du début du XXI<sup>e</sup> siècle proposent ainsi des formes hybrides qui favorisent ce dialogisme pour mettre en évidence les ressorts de silenciation des femmes en même temps que des voies de reconquête d'une parole qui s'affirme comme résolument complexe et polyphonique.

Dans *House of Leaves* (2000),<sup>1</sup> Mark Z. Danielewski entrecroise les trajectoires de plusieurs personnages articulées autour du mémoire de Zampanó, un mystérieux aveugle qui vient de mourir lorsque la diégèse commence. C'est le jeune marginal, Johnny Truant, qui reconstitue cette *kinephrasis* (2018 : 169-184) au fil de laquelle on découvre les péripéties d'un film tantôt donné comme introuvable, tantôt donné comme fictionnel selon les niveaux de narration. Ce documentaire intitulé *The Navidson Record* est censé avoir relaté le surgissement d'un labyrinthe impossible au sein d'une maison où viennent de s'installer Will, un photo-reporter primé, Karen, sa femme qui a passé

plusieurs années à attendre que son époux arrête de voyager, et leurs deux enfants. À cela s'ajoutent les lettres de la mère de Johnny, Pelafina, qu'elle lui a envoyées dix ans auparavant alors qu'elle est internée en hôpital psychiatrique : ce roman épistolaire intitulé *The Whalestoe Letters* est rassemblé en annexe et une des notes de bas de page nous y renvoie, offrant ainsi la possibilité d'intercaler cette lecture dans l'exploration du labyrinthe. La diégèse progresse ainsi au fil d'une mosaïque de points de vues, une multiplication de strates narratoires, proposant une expérience de lecture spatialisée et des jeux de brouillage des frontières entre réel et fiction. Au cœur de cette architecture rhizomatique, l'auteur pulvérise les caractéristiques et myèmes d'Écho, Ariane, Jocaste et Pénélope pour construire deux figures féminines en miroir : d'un côté Karen Navidson, claustrophobe piégée dans la maison cauchemardesque, et de l'autre Pelafina confinée dans le cadre de l'asile. En 2005, c'est la romancière Margaret Atwood qui propose dans *The Penelopiad* (2006) une réécriture de l'*Odyssee* sans Ulysse. À travers une forme polyphonique et hybride, elle fait dialoguer des versions contradictoires et lacunaires du féminicide des suivantes : dès l'introduction, l'autrice met en avant son souhait de donner la parole à la fois à Pénélope mais aussi au « chœur chantant et dansant » (Atwood 2005 : 26)<sup>2</sup> des douze esclaves pendues par Télémaque.

Le révisionnisme mythologique opère ici une inversion dans le rapport antique au chœur : en minorant les voix des poètes épiques, les auteurice-s mettent en place un conflit dialogique entre les versions au sein duquel peut émerger la voix de la figure mythique féminine. Les deux romans offrent des exemples de formes chorales qui privilégient l'hybridité, le pluralisme et la polyphonie sans chercher l'homogénéisation mais bien plutôt la constellation des voix. En les faisant résonner, dialoguer, sans proposer de hiérarchisation ni de figure d'autorité narrative, ces formes kaléidoscopiques sollicitent continuellement l'agentivité du/de la lecteurice.

### **I. La dimension chorale du révisionnisme mythologique**

La démarche de révisionnisme mythologique induit des formes de dialogisme en convoquant dans l'écriture l'hypotexte qui est alors minoré, et en pointant ses incohérences, silences et zones d'ombre. C'est dans ce dialogue avec un chœur indistinct de poètes et spécialistes anonymisés, de fabricateurs de mythes, que peut s'affirmer la légitimité voire la nécessité d'une transvalorisation du récit mythologique : elle va permettre de faire émerger la voix féminine silencieuse. Les poètes, fondus en un ensemble choral anonyme, sont relégués en arrière-plan ou en

marge du récit et intégrés à l'écriture uniquement pour ouvrir un dialogue souvent conflictuel.

Danielewski est particulièrement représentatif de cette dynamique de marginalisation de l'hypotexte. Zampanó, l'auteur du mémoire sur le *Navidson Project* semble, en tant que figure d'érudit aveugle, devoir faire écho à Homère auquel on trouve des références régulièrement à différents niveaux du texte : or sa parole, intrinsèquement fantomatique puisque le livre s'ouvre sur la découverte de son cadavre, est sans cesse mise en question et accusée d'être mensongère. D'emblée, il va s'agir d'ébranler l'autorité du poète épique et plus largement, des références culturelles canoniques de notre culture partagée. Par ailleurs, c'est dans le jeu des typographies d'*House of Leaves* que peut s'incarner la dimension éminemment dialogique du roman : chaque personnage est associé à une police de caractère distinctive.<sup>3</sup> Le phénomène incite à une navigation constante entre le texte du mémoire et les notes de bas de page qui fonctionnent comme un patchwork assemblant la narration de Johnny et les références qui pastichent et parodient la rédaction universitaire. Elles renvoient à des ouvrages tantôt réels, tantôt fictionnels. L'auteur rend dès lors impossible la hiérarchisation entre le réel et la fiction mais également entre la parole critique des universitaires et celle du lecteur qu'est Johnny dans son travail de reconstitution du mémoire. Ce chœur des notes de bas de page est complété en marge par des annexes et par un index, le tout constituant une cacophonie de voix et, pourrait-on dire, de voies d'entrée dans le roman qu'il appartient au lecteur d'emprunter dans l'ordre de son choix.

Dans *The Penelopiad*, *L'Odyssée* d'Homère est d'emblée mise en périphérie du roman, marginalisée dans les épigraphes, l'introduction et les notes finales de la romancière. Atwood se réfère en particulier à Robert Graves<sup>4</sup> et à la synthèse très orientée qu'il a proposée des hypotextes antiques : les sources de l'histoire apparaissent d'emblée fondues en un ensemble choral, sans figure de poète distincte ou prépondérante. Par ailleurs, le choix d'une narration rétrospective depuis l'hétérotopie des Enfers, permet à Atwood d'interroger les ressorts de la fabrique du mythe en les intégrant au discours de Pénélope. La convocation de l'hypotexte se fait ainsi sous forme de fragments et se concentre d'emblée sur les figures féminines qui intéressent la romancière : Pénélope et les suivantes.

... *Shrewd Odysseus!*... *You are a fortunate man to have won a wife of such pre-eminent virtue!*  
*How faithful was your flawless Penelope, Icarius' daughter! How loyally she kept the memory*

*of the husband of her youth! The glory of her virtue will not fade with the years, but the deathless gods themselves will make a beautiful song for mortal ears in honour of the constant Penelope. (The Odyssey, Book 24 : 191-194)*

La seconde épigraphe en particulier met en avant le féminicide dont sont victimes les esclaves :

*...he took a cable which had seen service on a blue-bowed ship, made one end fast to a high column in the portico, and threw the other over the round-house, high up, so that their feet would not touch the ground. As when long-winged thrushes or doves get entangled in a snare... so the women's heads were held fast in a row, with nooses round their necks, to bring them to the most pitiable end. For a little while their feet twitched, but not for very long. (The Odyssey, Book 22 : 470-473)*

La production du mythe est par ailleurs attribuée à un ensemble anonyme constitué dans un premier temps de « *minstrels* », des « *singers* » et « *yarn-spinners* » (Atwood 2006 : 2) dont les récits sont désignés comme « une flatterie de toute évidence mensongère » (Atwood 2005 : 97) (« an obvious fabrication » (Atwood 2005 : 85)), fruit de manipulations destinées à soutirer de l'argent à Pénélope :

Needless to say, the minstrels took up these themes and embroidered them considerably. They always sang the noblest versions in my presence—the ones in which Odysseus was clever, brave, and resourceful, and battling supernatural monsters, and beloved of goddesses. The only reason he hadn't come back home was that a god—the sea-god Poseidon, according to some—was against him, because a Cyclops crippled by Odysseus was his son. Or several gods were against him. Or the Fates. Or something. For surely—the minstrels implied, by way of praising me—only a strong divine power could keep my husband from rushing back as quickly as possible into my loving—and lovely—wifely arms. The more thickly they laid it on, the more costly were the gifts they expected from me. I always complied. Even an obvious fabrication is some comfort when you have few others. (*idem* : 84)<sup>5</sup>

Au fil de la narration, l'autrice opère une transformation du récit, celui du chœur des conteurs montrés comme des intermédiaires avides d'argent, en rumeur, attribuable

aussi bien aux mensonges d'Ulysse qu'aux manipulations de sa nourrice, Euryclée.

*He was always so plausible. Many people have believed that his version of events was the true one, give or take a few murders, a few beautiful seductresses, a few one-eyed monsters. Even I believed him, from time to time. I knew he was tricky and a liar, I just didn't think he would play his tricks and try out his lies on me. (idem : 2)<sup>6</sup>*

L'autrice convoque ainsi l'hypotexte homérique sous la forme du potin (« *rumours* », « *scandalous gossip* », « *malicious gossip* », « *slandorous gossip* »), qui forment une « version officielle » (« *the official version* ») et à terme une « légende pieuse » (Atwood 2005 : 30) (« *An edifying legend* » (Atwood 2006 : 30)) faisant de Pénélope un parangon au service du conditionnement des femmes.

*At this point I feel I must address the various items of slanderous gossip that have been going the rounds for the past two or three thousand years. These stories are completely untrue. Many have said that there's no smoke without fire, but that is a fatuous argument. We've all heard rumours that later proved to be entirely groundless, and so it is with these rumours about me. (idem : 143)<sup>7</sup>*

Son souhait de prendre la parole est d'emblée donné comme un acte de révolte et de rétorque. Sa narration crée alors un conflit dialogique entre les rumeurs qui lui parviennent et des versions retravaillées par le réalisme mythologique : ces bribes de réécritures de l'*Odyssée*, en donnant l'apparence de laisser le choix au lecteur, tendent à satiriser la dimension absurde des aventures d'Ulysse : « Ulysse avait livré bataille à un cyclope géant, affirmaient les uns ; non, ripostaient les autres, il s'agissait plutôt d'un aubergiste borgne, et le différend portait sur une note impayée » (Atwood 2005 : 96) (« *Odysseus had been in a fight with a giant one-eyed Cyclops, said some; no, it was only a one-eyed tavern keeper, said another, and the fight was over non-payment of the bill* » (Atwood 2006 : 83)).

Le chœur des voix hypotextuelles convoqué par la narration n'est pas incarné par des figures singularisées. Il permet aux auteurs d'intégrer le langage de l'ennemi et de faire émerger la narration comme un discours en retour, une parole féminine qui s'invente en reprenant des catégories de récit pour les reconfigurer.

## I. Formes hybrides de fiction polyphonique

Cette dimension à la fois dialogique et réparatrice de la réécriture se traduit par la prolifération des points de vue que le révisionnisme mythologique cherche à singulariser. Cette polyphonie prend des formes chorales aptes à souligner la pluralité des voix, silences et fantômes que convoque l'écriture.

Les deux romans peuvent être qualifiés de pluralistes pour reprendre la terminologie que Vincent Message définit en ces termes :

J'appelle ainsi des romans qui prennent pour matériau privilégié les conflits de valeur qu'engendre la diversité culturelle et sociale, et qui se construisent en valorisant eux-mêmes, dans leurs choix esthétiques, cette diversité. (Message 2022 : s/p)

Danielewski s'attache ainsi à donner la parole aux oubliés de la narration, ceux que l'on pourrait qualifier de « sans voix », qu'elle soit socio-politique ou littéraire : Johnny, personnage de marginal drogué, travaille dans un salon de tatouage, est obsédé par une travailleuse du sexe et c'est par le biais d'un groupe de rock amateur qu'il apprend que son manuscrit a été diffusé sur internet où il rencontre un succès très populaire. Le discours critique se construit non pas au sein des institutions et discours universitaires : il est confisqué par des figures marginales dont les voix sont singularisées non seulement à travers les typographies évoquées mais également par l'élaboration d'une stylistique propre à chaque personnage. L'auteur démontre tout particulièrement le pluralisme de son écriture dans la partie épistolaire consacrée à la voix de Pelafina, la mère de Johnny. À travers ce personnage, l'auteur opère une réécriture du topos théorisé par Sandra Gilbert et Susan Gubar de « *The Madwoman in the Attic* » signalé notamment par le nom de l'institut où elle est internée (the « *Three Attic Whalestoe Institute* »). *The Whalestoe letters* sont d'abord publiées en annexe du roman avant de faire l'objet d'une édition augmentée en 2001 et pourraient apparaître cantonnées à la marge par le système des annexes : elles constituent en réalité un point d'entrée dans le roman que l'auteur invite à emprunter pour éclairer d'autres formes de significations et bousculer l'ordre linéaire de la lecture.

*This is a stereotype that has to be, and in fact is being, disassembled. [...] You start out by seeing she's been institutionalized for possibly committing some terrible acts and so you say to yourself, Oh, she's a nut case. But if you keep reading, you realize that there's more to her than*

*just another mad-woman-in-the-attic stereotype.[...] Her voice is equally important, and for some readers her letters will prove the better path.* (Gregory / MacCaffery 2003 : 6)<sup>8</sup>

La capacité de l'auteur à faire émerger une stylistique lyrique et d'une grande finesse, qui alterne des moments de lucidité douloureuse et des lettres qui témoignent d'une progressive plongée dans la paranoïa et le délire, démontre un effort de l'auteur masculin pour faire résonner la voix d'une femme qui plus est aliénée, coupée du monde extérieur et souffrant de troubles mentaux.

Atwood propose quant à elle une inversion du dispositif choral antique en mettant au premier plan les voix anonymisées du chœur qui font habituellement contre-point aux héros dans la tragédie antique, ce que Laurent Demanze appelle un « contre-chant » :

[D]ans la continuité du chœur tragique, il s'agit de donner à entendre des voix inaudibles, dans une opération de déplacement de l'attention, de décentrement ou d'ouverture à des échos discrets ou ténus du corps social. La référence au chœur tragique mérite ainsi d'être lue comme un geste d'ouverture ou de décroisement d'une parole collective : c'est une autre démocratie qui se fait entendre là, femmes, vieillards, esclaves, pour tenir tête aux héros tragiques. Le chœur est aussi cette voix populaire, cette présence mineure, confuse et indistincte qui n'accède pas à la parole individualisée. (Demanze 2022 : s/p)

Dans *The Penelopiad*, la reprise du motif du chœur vient incarner ce contre-chant des « voix inaudibles » qu'elle liste dans le premier chapitre : « les vieilles femmes, les mendiants, les chanteurs aveugles, les servantes, les enfants » (Atwood 2005 : 31) (« *Old women [...], strolling beggars, blind singers, maidservants, children* » (Atwood 2006 : 4)). C'est donc une double majoration qu'opère l'autrice puisqu'il va s'agir pour elle de redonner voix à la fois à Pénélope mais également aux esclaves qui constitue la seconde instance narrative du roman. Leur désignation en tant que « *chanting and singing chorus* » (*idem* : xxi) et « *Chorus line* » (« le chœur ») pour signaler leurs interventions confère à leur voix collective une dimension musicale. Leurs chapitres sont ainsi dans leur grande majorité des pastiches de formes chantées telles que « *A popular tune* » ou « *A love song* ». On voit d'emblée une esthétique populaire revendiquée, cohérente avec la dimension intersectionnelle de la réécriture dans *The Penelopiad*, puisque le fait de donner la parole à un chœur d'esclaves permet à l'autrice de croiser les problématiques de genre et de classe. Ainsi, aux lamentations de Pénélope sur son enfance, les servantes

répondent en faisant état de leur esclavage : « Nous étions enfants, nous aussi. Issues nous aussi des mauvais parents. Des parents indignes, esclaves, paysans ou serfs ; des parents qui nous ont vendues, des parents à qui on nous a volées » (Atwood 2005 : 39) (« *We too were children. We too were born to the wrong parents. Poor parents, slave parents, parents who sold us, parents from whom we were stolen* » (Atwood 2006) : 13). Cette voix contrapuntique souligne l'écart de classe entre la reine et ses esclaves, un écart qui fait passer le récit d'un régime mythique où les puissants s'attribuent des ascendances surnaturelles, à un régime historique recontextualisant le féminicide des esclaves. Dans les notes, l'autrice la définit comme :

a tribute to the use of such choruses in Greek drama. The convention of burlesquing the main action was present in the satyr plays performed before serious dramas. (*idem* : 198)<sup>9</sup>

À travers leur voix, Atwood élabore un dispositif contrapuntique qui met constamment en question et en péril la voix de Pénélope, refusant l'homogénéisation d'une sororité qui fusionnerait, et par-là invisibiliserait, les problématiques des communautés minorées.

À l'image de cette ambition pluraliste, les deux romans se caractérisent par une hybridité formelle cohérente avec la mise en question de l'autoritarisme culturel propre au révisionnisme mythologique. La dimension chorale participe ainsi d'une démarche de mise à distance des canons qui refuse les formes de hiérarchisations culturelles et se présente comme un kaléidoscope de jeux formels.

Danielewski figure cette démarche par la référence récurrente au sparagmos dyonisiaque, le geste par lequel les ménades sacrifiait un être vivant en le démembrant pour disséminer ses lambeaux, au cours d'un rituel considéré comme source de fertilité.<sup>10</sup> Dans le roman, à l'image d'Écho déchirée par Pan (Danielewski 2000 : 41)<sup>11</sup> ou d'un Johnny en proie à des hallucinations où il est démembré, chaque discours fait l'objet de différentes stratégies de fragmentation. Le texte lui-même est en quelque sorte mis en pièces par la typographie et les strates narratoires, ce qui contribue à générer une texture chorale. Ce dispositif polyphonique empêche qu'un seul personnage assume l'autorité sur le récit, et ce d'autant que chacun se rend coupable de trahison à différentes occasions : l'absence de fiabilité des narrateurs crée ainsi une instabilité du discours. L'auteur affirme ainsi en interview : « *there is no sacred text here. The notion of authenticity or originality is constantly refuted* ». <sup>12</sup> La forte polyphonie

intertextuelle du roman, induite par des références pléthoriques à des publications scientifiques, contribue à donner l'impression que le film existe, alors même que Johny statue très vite que ce n'est pas le cas, ce qui ne l'empêche pas d'en subir les effets terrifiants. Parmi les références citées, certaines œuvres critiques sont authentiques et d'autres inventées, créant ainsi une complémentarité, un dialogue davantage qu'une concurrence entre réel et fiction, et une expansion de celle-ci hors des frontières du roman : la délimitation entre les deux devient aussi poreuse que la frontière entre la maison familière et le labyrinthe fantastique, ce que vient renforcer la transmédialité très forte de l'œuvre. La sœur de l'auteur, Poe, a ainsi sorti un album musical intitulé « *Haunted* » (2000), dont chaque chanson fait référence au roman. Elle-même est présentée comme la muse à l'origine de l'œuvre dans les interviews de Danielewski qui l'intègre au roman de manière multiple. Elle apparaît en épigraphe du chapitre XX et à travers le personnage de « A Poe t » interviewée par Karen dans « *What some have thought* » (2000 : 360), son court-métrage sur les significations possibles du labyrinthe. D'autres références cryptées, en lien avec leur enfance partagée ou avec les chansons de Poe propose plusieurs déclinaisons des modes de dialogue entre les deux artistes. Les facettes autobiographiques du roman, assumées et cryptées dans le texte, participent donc également de cette choralité entre réel et fiction.

Danielewski et Atwood jouent par ailleurs tous les deux des contrastes entre des formes considérées comme canoniques et d'autres qui ont été minorées par l'hégémonie culturelle masculine. Dans le cas d'*House of Leaves*, le topos de la maison hantée renvoie à la littérature néo-gothique et au genre de l'horreur, reprenant par ailleurs de nombreux procédés cinématographiques. Chez Atwood, la réécriture emprunte des procédés au roman policier, et particulièrement aux *Whodunit*<sup>33</sup> puisque la romancière génère une attente qui n'est plus celle du retour d'Ulysse : le récit de sa Pénélope s'organise en effet vers la révélation de l'identité du coupable, celui ou celle qu'il faudra accuser de la pendaison des esclaves. Ithaque devient la « chambre close » du mystère, le personnel mythique, une liste limitée de suspects et le féminicide est mis au centre de l'économie narrative. Mais l'autrice ne s'arrête pas à une forme dans ce roman hybride : on passe ainsi de la chanson de marin (chap. XIII : « *The Wily sea Captain, A Sea Shanty* »), résolument identifiée comme masculine, à la conférence universitaire (chap. XXIV : « *An anthropology lecture* ») en passant par la chanson pour corde à sauter (chap. II : « *A rope-jumping rhyme* »), où le jeu de petites filles donne pourtant lieu à une mise en accusation horrifiante d'Ulysse. Cette hybridation

générique se double d'un brouillage des frontières du genre (au sens de gender) puisque les suivantes qui vont jusqu'à se travestir en fonction des formes de discours qu'elles empruntent.

Ainsi, la prolifération des genres littéraires au service d'objets romanesques hybrides prend à son tour une dimension résolument chorale en faisant dialoguer les formes dans le refus constant de les hiérarchiser.

### **I. Déconstruction de l'autoritarisme : auctorialité chorale et agentivité lectoriale**

Ce refus de hiérarchisation se retrouve aussi dans la multiplication des strates narratoires juxtaposées sans figure prépondérante. Dans ces architectures rhizomatiques, l'agentivité du lecteur est constamment mobilisée.

Dans les deux romans, l'intégration de discours d'exégèse par le pastiche ou la parodie décloisonnent les postures de parole critique et de réception passive, incitant à un dynamisme de la lecture. Dans *House Of Leaves*, Karen est exemplaire de cette reconquête de l'agentivité au chapitre XV,<sup>14</sup> lorsqu'elle part en quête de la signification du labyrinthe et interviewe différentes figures d'artistes et penseurs existants. À un premier niveau de lecture, ce patchwork de voix critiques permet à la figure d'épouse passive, condamnée à attendre son Ulysse aux marges de l'action, de s'emparer de la narration dans un geste rhapsodique qui met en abyme le dialogisme et le pluralisme de l'auteur lui-même. Mais ce passage résolument satirique fonctionne comme une double énonciation : le choix d'un décor spécifique à chaque voix, et l'adaptation de la stylistique à chaque prise de parole — qu'il s'agisse de celle de Derrida à l'exposition Artaud, Harold Bloom dans sa bibliothèque privée ou David Copperfield devant la statue de la liberté —, mais également leurs tentatives clichés pour séduire Karen, constituent des ressorts de parodie. Est-ce à dire que l'auteur tourne en dérision la naïveté de son personnage ? Il semblerait plutôt qu'à travers la désillusion et l'échec de Karen, il cherche ici à faire de la pensée critique de son époque un chœur de voix discordantes, ancrées dans des stéréotypes qu'elles reproduisent tout en prétendant s'en abstraire, et qui ne parviennent pas à faire émerger une signification stable. L'enjeu est de ménager au lecteurice un espace de pensée personnelle et émancipée. Ainsi que le conclue le personnage de Leslie Stern à qui revient le dernier mot : « Mais le plus important, Karen, c'est : qu'est-ce que ça signifie pour vous ? » (2023 : 371) (« *More importantly, Karen : what does it mean to you ?* » (2000 : 365)).

Atwood propose une démarche similaire en parodiant Robert Graves au chapitre XXIV : intitulé « *An anthropology lecture* », il satirise le discours universitaire en proposant une interprétation métatextuelle du rôle des esclaves, proposant d'en faire un « *the overthrow of a matrilineal moon-cult by an incoming group of usurping patriarchal father-god-worshippin barbarians* » (Atwood 2006 : 165).<sup>15</sup> Ce faisant, l'autrice raille la démarche mais empêche également de réduire la complexité de ces figures de femmes esclaves et l'horreur de leur féminicide à une relecture symbolique qui refuserait de les considérer comme « des filles véritables, en chair et en os, de la douleur véritable, ni de l'injustice véritable » :

*Point being that you don't have to get too worked up about us, dear educated minds. You don't have to think of us as real girls, real flesh and blood, real pain, real injustice. That might be too upsetting. Just discard the sordid part. Consider us pure symbol. We're no more real than money. (idem : 168)*<sup>16</sup>

Ce faisant, elle anticipe autant qu'elle invalide cette démarche interprétative ici mise en fiction. Elle dénonce par là la silenciation du crime derrière le symbole et s'attache à interroger le rôle joué par chaque personnage dans le féminicide. Ainsi, comme dans l'hypotexte, Ulysse est celui qui commande le meurtre mais Atwood ajoute ici que celui-ci est également imputable à Pénélope qui a impliquées ses esclaves dans une ruse qu'elle ne dévoile pas par peur des représailles.

*It was my fault! I hadn't told her of my scheme. [...] What could I do? Lamentations wouldn't bring my lovely girls back to life. I bit my tongue. It's a wonder I had and tongue left, so frequently had I bitten it over the years. Dead is dead, I told myself. I'll say prayers and perform sacrifices for their souls. But I'll have to do it in secret, or Odysseus will suspect me, as well. (idem : 160)*<sup>17</sup>

L'autrice souligne par ailleurs le rôle de Télémaque qui cherche à s'affirmer contre son père en choisissant de pendre les suivantes.

*But my son, wanting to assert himself to his father, and to show that he knew better—he was at that age—hanged them all in a row from a ship's hawser. (idem : 158-159)*<sup>18</sup>

Mais Pénélope s'interroge au chapitre XXIII : « *There could be a more sinister explanation* » (*idem* : 161),<sup>19</sup> qui s'ancrerait dans le ressentiment de la nourrice d'Ulysse, Eurycleé, jalouse de ne pas avoir été intégrée au stratagème.

*There could be a more sinister explanation. What if Eurycleia was aware of my agreement with the maids—of their spying on the Suitors for me, of my orders to them to behave rebelliously? What if she singled them out and had them killed out of resentment at being excluded and the desire to retain her inside position with Odysseus ? (idem : 161)<sup>20</sup>*

Ce sont finalement les suivantes qui achèvent de jeter le doute sur l'identité du ou de la coupable, en accusant Pénélope elle-même d'avoir orchestré leurs morts pour les empêcher de révéler ses adultères dont elles auraient été témoins : « *Let us just say: There is another story. Or several, as befits the goddess Rumour* » (*idem* : 147).<sup>21</sup> Leur mort est proposée par Eurycleé afin de protéger Pénélope mais également le kleos d'Ulysse.

Eurycleia:

*They must be silenced, or the beans they'll spill!*

Penelope:

*Oh then, dear Nurse, it's really up to you*

*To save me, and Odysseus' honour too! [...]*

Eurycleia:

*We'll stop their mouths by sending them to Hades -*

*He'll string them up a grubby wicked ladies !*

Penelope:

*And I in fame a model wife shall rest [...] (idem : 150)<sup>22</sup>*

Ce scénario esquissé est par bien des aspects plus réaliste que celui que propose Pénélope par ailleurs car la complicité entre la reine et ses suivantes paraît peu vraisemblable et ne rend pas autant compte des relations d'exploitation et de réification entre maîtres et esclaves. Face à la polyphonie et aux concurrences de différentes versions contradictoires, l'autrice ne propose pas de figure narratoire fiable à même de trancher. C'est au lecteur de se former une opinion, ou de constater l'impossibilité d'établir une vérité objective et immuable. Ce faisant, l'autrice montre la dimension questionnable, la plasticité de chaque version, anticipant une révision de sa propre

réécriture et refusant de faire de sa Pénélope un nouveau parangon idéalisé. Elle montre par là que sa réécriture n'est pas une revendication d'un autoritarisme alternatif qu'elle n'a pas la prétention d'incarner ni de mettre en place.

Dans *House of Leaves*, l'agentivité lectoriale est sollicitée par la forme labyrinthique du roman, qui offre plusieurs voies de navigation dans la lecture, rappelant les fictions hypertextuelles. La modernisation en elle-même entraîne des jeux de reconnaissance, notamment vis-à-vis des deux figures féminines qui fonctionnent comme une mosaïque de mythes pulvérisés et démembrés. La démarche de décryptage est par ailleurs constamment sollicitée par des messages cachés dans la matière du texte. C'est notamment visible dans la lettre 8 mai 1987 de Pelafina qui contourne l'indicible du viol puisque l'acrostiche permet à la femme internée de dénoncer les viols répétés dont elle est victime : « *Your mother was raped (again)* ». <sup>23</sup> Le silence conservé ou imposé a donc son importance dans la polyphonie du roman et est rendu visible dans une typographie sans cesse menacée par l'effacement ou l'illisible, à la manière dont le labyrinthe de la maison efface toutes traces. C'est en particulier le silence des figures féminines que nous sommes invités à décrypter comme contenant en creux des formes de violence et d'oppression indicibles dans le langage patriarcal. Face au brouhaha satirisé d'un discours universitaire à la fois écrasant et peu fiable, l'écriture nous entraîne donc à prêter davantage l'oreille au silence signifiant d'un chœur souterrain de femmes violées ou assassinées. Dans le cas de Karen, il est question de « *her near aphonia* » <sup>24</sup>, qu'on nous invite à lire comme le symptôme d'un très probable traumatisme, « *the molestations carried out by a stepfather or whatever shadows her childhood truly conceal* ». <sup>25</sup>

Le silence des figures féminines est montré comme une négation de la voix et non comme une incapacité à s'exprimer. Il abrite un chœur de voix silencieuses qui font du je narratorial un sujet trans-personnel et collectif proche du « *personal-communal continuum* » dont parle la critique américaine Alicia Ostriker dans *Stealing the language* (1986). <sup>26</sup> Le choix d'avoir fragmenté et reconfiguré plusieurs héroïnes mythologiques pour construire Karen et Pelafina est emblématique de cette diffraction du sujet. Une des propositions d'interprétation les plus populaires parmi la communauté virtuelle des lecteurs du roman serait que Pelafina aurait inventé tous les autres personnages qui ne seraient que des facettes d'une conscience divisée en plusieurs voix. Renvoyant à nouveau au sparagmos, la présence récurrente dans le texte du syntagme « *der absoluten zerrissenheit* » (Danielewski 2000 : 348, 404) extrait de la citation d'Hegel traduite par « L'esprit n'acquiert sa vérité qu'en se trouvant lui-même dans la déchirure absolue »

(Hegel 1991 : xxxix) semble aller en ce sens. L'écriture tente de rendre compte de l'hétérogénéité du sujet, forcément composite et d'une voix qui est puzzle de discours et héritages culturels. Pour citer à nouveau Alicia Ostriker : « *Her divided voices evoke divided selves : the rational and the passionate, the animus and anima, analyst and analysand.* » (*idem* : 237).<sup>27</sup>

Pour finir, l'importante transmédialité apparaît comme un ultime phénomène choral dépassant les limites du roman. Par bien des aspects, l'ensemble d'*House of leaves* n'est pas sans rappeler le principe des jeux dont vous êtes le héros ou l'héroïne puisque Danielewski revendique en interview que « *There are many ways to enter[,] [...] alternate approaches to moving through House of Leaves* ». <sup>28</sup> Le roman a ainsi donné lieu à un forum (voir *MZD Forums*) tout aussi labyrinthique que le roman lui-même dans lequel des gens de tous horizons recensent des indices décryptés, listent les références fictionnelles pour les distinguer des réelles, échangent des hypothèses et débattent des possibles du texte. La plupart des internautes ne viennent pas du milieu universitaire et c'est la forme du roman ainsi que la présence de Johnny Truant qui les incite à en adopter la posture déterritorialisée dans un autre cadre, et un tout autre langage. Ce phénomène de transmédialité semble avoir été prédit, anticipé et orchestré à l'intérieur même du roman. Johnny, en tant que celui qui reconstitue le mémoire de Zampanó est un double du lecteur dans le texte, mais il n'est pas le seul : la rencontre du personnage avec un groupe de rock ayant composé une chanson sur son manuscrit lui apprend que celui-ci tourne sur internet parmi des groupes de marginaux, et qu'il donne lieu à un travail d'exégèse surprenant, hors du cadre académique.

*[T]he lyrics were inspired by a book he'd found on the Internet quite some time ago. [...] They had discussed the footnotes, the names and even the encoded appearance of Thamyris on page 387, something I'd transcribed without ever detecting.* (Danielewski 2000: 513-514)<sup>29</sup>

Cet échange constitue un autre point d'entrée dans le roman, invitant la lectrice à revenir sur ses pas à la lumière de cette herméneutique fictionnalisée et déléguée. En prévoyant d'avance dans son propre roman que son succès passerait par internet, l'auteur montre qu'il avait déjà en tête la possibilité de générer une communauté virtuelle rhizomatique, fondée sur la quête de sens et qui regroupe des marginaux. L'auteur redonne son agentivité au lecteur face à un texte qui propose des possibilités de sens plutôt qu'une signification fixée : « *At every level in the novel some act of interpretation*

is going on. [...] Everything we encounter involves an act of interpretation on our part ».<sup>30</sup>

La voix du lecteur rejoint donc la polyphonie de la fiction chorale qui l'invite à interroger les silences et les formes de discours, et à nouer des dialogues sans cesse reconduits pour faire éclater les frontières du roman.

\*\*\*

*In fine*, en ce qu'elle est intrinsèquement profondément dialogique, la démarche de révisionnisme mythologique décline différentes formes de choralité. En cherchant à majorer la parole silencieée des « sans-voix » de l'épopée, Danielewski et Atwood inversent le rapport entre chant et contre-chant, et choisissent de mettre au premier plan une parole collective au sein de laquelle les voix doivent demeurer discordantes, singulières et polyphoniques, ce que reflète l'architecture rhizomatique d'*House of Leaves* et la profonde hybridité générique de *The Penelopiad*. L'un comme l'autre parodient, pastichent et mettent en doute différentes formes discursives que peuvent prendre ce que nous considérons comme nos autorités culturelles et scientifiques afin de démontrer leur profonde instabilité. C'est sur celle-ci et sur la signification profonde d'un silence qui est lui-même choral et qu'il faut décrypter que peut s'établir l'agentivité lectoriale. C'est auà la lectrice que revient le dernier mot, si tant est qu'il puisse en avoir un car Danielewski et Atwood semblent voir dans les formes que peut prendre la choralité la possibilité de refuser le figement du sens, la possibilité de maintenir le dialogue et la complexité.

## NOTES

\* Agrégée de lettres modernes, Marie Pellan est doctorante à l'université de Rouen : elle prépare une thèse intitulée « Ne pas s'effacer, ne pas être effacées : le roman contemporain, espace choral et nouvelle tribune pour les figures mythiques féminines » sous la direction d'Ariane Ferry. Spécialisée dans les réécritures postmodernes de mythes (*Holocaust Studies*, roman post-apocalyptique, *Gender Studies*), elle est également romancière (*Le Hussard Noir*, Flammarion, 2019) et éditrice au sein de la revue littéraire LONGITUDINÈS.

<sup>1</sup> Danielewski, Z., *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000 et Danielewski, Mark Z., *La Maison des Feuilles*, [trad. Christophe Claro], Cenon, Monsieur Toussaint Louverture, 2023 (toutes les traductions françaises sont empruntées à cette édition)

<sup>2</sup> Toutes les traductions françaises sont empruntées à cette édition.

<sup>3</sup> Le manuscrit de Zampanó est en Times tandis que les notes de Johnny apparaissent en Courier, celles des Éditeurs en Bookman et les lettres de Pelafina en Dante. Il y aurait fort à dire sur la corrélation entre le nom de ces polices, et la personnalité, le rôle et l'histoire de chacun des personnage.

- <sup>4</sup> « *The main source for The Penelopiad was Homer's Odyssey, in the Penguin Classics edition, translated by E.V Rieu and revised by D.C.H. Rieu (1991). Robert Graves's The Greek Myths (Penguin) was crucial. [...] Graves lists numerous sources for the stories and their variants. These sources include Herodotus, Pausanias, Apollodorus, and Hyginus, among many. The Homeric Hymns were also helpful—especially in relation to the god Hermes—and Lewis Hyde's Trickster Makes This World threw some light on the character of Odysseus.* »  
 « La principale source de *L'Odyssee de Pénélope* est l'édition de Penguin Classic de l'épopée d'Homère : *Odyssey*, traduction d'E. V. Rieu (1946), révisée par D. C. H. Rieu (1991). (N.d.T. : pour la traduction française, *L'Odyssee*, traduction de Victor Bérard, Gallimard, édition dérivée de la « Bibliothèque de la Pléiade », 1931.) Un ouvrage de Robert Graves, *The Greek Myths* (N.d.T. : *Les Mythes grecs*, traduit de l'anglais par Mounir Hafez, Fayard, 1985), a aussi joué un rôle déterminant. C'est là qu'on trouve des informations sur le lignage de Pénélope, ses relations familiales – Hélène de Troie était sa cousine – et beaucoup d'autres choses, notamment le récit de ses éventuelles infidélités (voir en particulier les sections 160 et 171). C'est également à Graves que je dois la théorie de Pénélope en tant que figure de proue d'un culte de la déesse, même si, détail curieux, l'auteur ne relève pas l'importance des chiffres « douze » et « treize » relatifs aux malheureuses servantes. Pour les récits et leurs variantes, Graves cite de nombreuses sources, entre autres Hérodote, Pausanias, Apollodore et Hygin. Les *Hymnes homériques* m'ont été d'un concours précieux, notamment en rapport avec le dieu Hermès, tandis que l'ouvrage de Lewis Hyde intitulé *Trickster Makes This World* a jeté un « certain éclairage sur le personnage d'Ulysse. » (Atwood 2005 : 187-188)
- <sup>5</sup> « Inutile de dire que les aèdes s'étaient emparés de ces thèmes et les avaient embellis considérablement. En ma présence, ils n'interprétaient jamais que les versions les plus nobles – celles où Ulysse faisait preuve de ruse, de bravoure et de débrouillardise, combattait des monstres sumaturels et était le bien-aimé des déesses. S'il n'était pas encore rentré, c'était uniquement parce qu'un dieu – Poséidon, selon certains – contrecarrait ses plans, le cyclope estropié par Ulysse étant son fils. Ou encore quelques dieux s'étaient ligüés contre lui. À moins que ce ne fût les Parques. Ou autre chose. Il fallait – laissaient entendre les aèdes, soucieux de me ménager – que quelque puissance divine empêchât mon mari de rentrer au bercail séance tenante pour se jeter dans les bras aimants – et aimables – de son épouse. Plus ils en remettaient de couches, et plus ils attendaient de récompenses de moi. Je ne les décevais jamais. Même une flatterie de toute évidence mensongère est un réconfort, quand on n'en reçoit guère d'autres. » (Atwood 2005 : 96-97)
- <sup>6</sup> « Il se montrait toujours si convaincant ! Nombreux sont ceux qui ont cru que sa version des faits était la bonne, à quelques meurtres, quelques séductrices et quelques cyclopes près. Il m'est arrivé à moi aussi de le croire, de temps à autre. J'avais beau le savoir porté sur la ruse et le mensonge, je ne m'imaginais pas, moi, en victime de ses ruses, en dupe de ses mensonges. » (Atwood 2005 : 30)
- <sup>7</sup> « Parvenue à ce stade de mon récit, je me sens l'obligation de faire le point sur les calomnies dont je fais l'objet depuis quelque deux ou trois mille ans. Toutes ces histoires sont totalement fausses. Nombreux sont ceux qui laissent entendre qu'il n'y a pas de fumée sans feu, mais il s'agit d'un argument inepte. Nous avons tous entendu des rumeurs qui se sont par la suite révélées sans le moindre fondement. C'est le cas de celles qui me concernent. »
- <sup>8</sup> Gregory & McCaffery (2003 : 6) : « C'est un stéréotype qui doit être, et est de fait, désassemblé. [...] Vous commencez par constater qu'elle est internée pour avoir potentiellement commis des actes terribles et vous vous dites : « Oh, c'est une tarée ». Mais si vous continuez à lire, vous réalisez qu'elle est bien plus qu'un autre stéréotype de folle-du-grenier. Sa voix est aussi importante, et pour certaines lectrices, ses lettres s'avèreront être la meilleure voie. » (nous traduisons).
- <sup>9</sup> « un hommage au recours à de tels dispositifs dans la dramaturgie grecque. Suivant les conventions de l'époque, on présentait l'action principale sous l'angle du burlesque dans des satires présentées avant les pièces proprement dites. » (Atwood 2005 : 188)
- <sup>10</sup> Voir à ce propos l'article de Halm-Tisserant, Monique, « Le sparagmos, un rite de magie fécondante », Kernos [En ligne], 17 | 2004, mis en ligne le 22 avril 2011, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/kernos/1405> ; DOI : 10.4000/kernos.1405
- <sup>11</sup> « *Another lesser known version of this myth has Pan falling in love with Echo. Echo, however, rejects his amorous offers and Pan, being the god of civility and restraint, tears her to pieces [sic], burying all of her except her voice. Adonta ta melé.* » [\**Her still singing limbs.*"]  
 Une autre version moins connue de ce mythe raconte que Pan tomba amoureux d'Écho. Celle-ci, toutefois, rejeta ses avances, et Pan, étant le dieu de la courtoisie et de la retenue, la mit en pisces et l'enterra entièrement à l'exception de sa voix. Adonta melé. [ses membres encore chantants]. (Danielewski 2000 : 41)
- <sup>12</sup> Gregory & McCaffery (2003 : 14) : « Il n'y a ici aucune texte sacré. La notion d'authenticité ou d'originalité est constamment réfutée » (nous traduisons).
- <sup>13</sup> Le « *Whodunit* » (contraction de « Who has done it ? ») « est devenu synonyme du roman d'énigme classique du début du xxe siècle, appelé aussi roman problème ou roman jeu » selon Mesplède 2007 : 1022.
- <sup>14</sup> Danielewski (2000 : 354-365) : « Ce que certains ont pensé » (p. 360-371).

- <sup>15</sup> « un renversement d'un culte lunaire matrilineaire par un groupe d'usurpateurs barbares, adorateurs des dieux masculins, aux visées patriarcales. » (Atwood 2005 : 161)
- <sup>16</sup> « Ce qu'il y a, chers esprits cultivés, c'est que vous ne devez pas trop vous en faire à notre sujet. Ne voyez pas en nous des filles véritables, en chair et en os, de la douleur véritable, ni de l'injustice véritable. Vous lisez d'être trop troublés. Faites abstraction de tout ce qui est sordide. Considérez-nous plutôt comme de purs symboles. Nous ne sommes pas plus tangibles que l'est l'argent. » (Atwood 2005 : 163)
- <sup>17</sup> Tout était de ma faute ! Je n'avais pas informé Euryclée de ma supercherie. [...] Que faire ? Les lamentations n'allaient pas ressusciter mes jolies. Je me suis mordu la langue. Que j'aie encore une langue tenait du miracle. Je me la suis si souvent mordue au fil des ans. Les morts ne reviennent jamais, me suis-je dit. Je vais prier et faire des sacrifices pour leurs âmes. En secret, cependant, sinon Ulysse allait se mettre à me soupçonner, moi aussi. (Atwood 2005 : 158-159)
- <sup>18</sup> « Mais mon fils, désireux de s'affirmer auprès de son père et de montrer qu'il savait y faire – c'était de son âge –, les a pendues en rangée au câble d'un navire. » (Atwood 2005 : 156)
- <sup>19</sup> « Il existe une explication plus sinistre » (*idem* : 159).
- <sup>20</sup> « Et si Euryclée avait été au fait de ma connivence avec les servantes – de l'ordre que je leur avais donné d'espionner les prétendants et de jouer les filles rebelles ? Et si elle les avait désignées et fait tuer par dépit d'avoir été exclue et par désir de conserver sa place privilégiée auprès d'Ulysse ? » (Atwood 2005 : 158)
- <sup>21</sup> « Disons-le tout net : il y a une autre histoire, Ou quelques-unes même, au gré de la déesse Rumeur » (Atwood 2005 : 147)
- <sup>22</sup> Euryclée Il faut les faire taire, sinon la vérité va éclater !  
Pénélope :  
Dans ce cas, c'est à vous de me sauver, chère nourrice  
Et, ce faisant, de préserver l'honneur d'Ulysse ! [...]  
Euryclée :  
Clouons-leur le bec en les expédiant chez Hadès  
Qui les pendra haut et court, leur tirant sur la laisse.  
Pénélope :  
Et moi pour la postérité je serai femme modèle.  
Que les hommes envieront à Ulysse son épouse fidèle ! (Atwood 2005 : 149)
- <sup>23</sup> Danielewski (2000 : 620-623) : « Ta mère s'est fait violer (encore) » (p. 628).
- <sup>24</sup> « sa quasi-aphonie » (*idem* : 58).
- <sup>25</sup> « des mauvais traitements perpétrés par un beau-père ou des ombres de son enfance » (*idem* : 528).
- <sup>26</sup> « Un continuum personnel-collectif » (nous traduisons) (Suskin Ostriker 1986 : 235).
- <sup>27</sup> *idem* : 237 : « Ses voix divisées évoquent des moi divisés : le rationnel et le passionnel, l'animus et l'anima, l'analyste et l'analysant. » (nous traduisons).
- <sup>28</sup> Gregory & McCaffery (2003 : 7) : « Il y a plusieurs chemins pour entrer [,] [...], des approches alternatives pour circuler dans House of Leaves. » (nous traduisons).
- <sup>29</sup> Danielewski (2000 : 519-520) : « [L]es paroles étaient inspirées par un livre qu'ils avaient trouvé sur Internet il y a un bout de temps. Ils avaient discuté des notes de bas de page, de notes, des noms et même de l'apparition codée de Thamyris à la page 393, un truc que j'avais recopié sans rien soupçonner un seul instant.
- <sup>30</sup> Gregory & McCaffery (2003 : 14) : « À chaque niveau du roman, un acte d'interprétation a lieu. [...] Tout ce à quoi nous sommes confrontés implique à un acte d'interprétation de notre part » (nous traduisons).

## Bibliographie

- Atwood, Margaret (2006), *The Penelopiad*, Edimbourg, Canongate Books Ltd.
- (2005), *L'Odyssée de Pénélope*, [trad. Lori Saint-Martin et Paul Gagné], Paris, Flammarion, « Mythes du monde ».
- Danielewski, Mark Z. (2000), *House of Leaves*, New York, Pantheon Books.
- (2023), *La Maison des Feuilles*, [trad. Christophe Claro], Cenon, Monsieur Toussaint Louverture.
- Demanze, Laurent (2022), « Fonctions et usages du motif choral dans les livres de voix contemporains. Un détour antique », in *Livres de voix, narrations pluralistes et démocratie*. URL : <https://www.fabula.org/colloques/document8117.php> (page consultée le 23 juillet 2023).
- Gregory, Sinda & McCaffery, Larry (2003), "Haunted house -- an interview with Mark Z. Danielewski", *Critique*, Hiver.
- Halm-Tisserant, Monique (2021), « Le sparagmos, un rite de magie fécondante », Kernos [En ligne], 17 | 2004, mis en ligne le 22 avril 2011, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/kernos/1405> ; DOI : 10.4000/kernos.1405
- Hegel (1991), *Phénoménologie de l'esprit*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique ».
- Kilpiö, Juha-Pekka (2018), « A Shot at a Remake : Bob Perelman's Kinekphrasis beyond Cinematic Poetry », in Dussol, Vincent et Serban, Adriana (dir.), *Poésie-Traduction-Cinéma : Poetry-Translation-Film*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Mesplède, Claude (dir.) (2007), *Dictionnaire des littératures policières*, vol. 2 : J - Z, Nantes, Joseph K, coll. « Temps noir » : 1022.
- Message, Vincent (2022), « Romanciers pluralistes », interview menée par Alexandre Gefen dans *Livres de voix, narrations pluralistes et démocratie*. URL : <https://www.fabula.org/colloques/document8117.php> (page consultée le 23 juillet 2023).
- MZD Forums. URL : <https://forums.markzdanielewski.com/forum/house-of-leaves> (page consultée le 28 Août 2023).
- Poe (2000), *Haunted*, New York, Atlantic Records, Warner Music Group, 31 Octobre 2000.
- Suskin Ostriker, Alicia (1986), *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*, Boston: Beacon Press : 235

# Exploration littéraire des expériences plurielles des *backpackers* à travers le roman choral

Patrick Couture\*  
Université Laval

## Introduction

Dans cet article, je réfléchirai sur le roman choral à partir de ma propre démarche de recherche-création. Cette pratique invite à travailler un sujet en menant simultanément un processus de recherche et de création littéraire, des démarches qui s'alimentent l'une et l'autre. Le sujet au cœur de mes travaux est le *backpacking*, une forme de voyage grandement étudiée dans le champ anglophone des *Tourism Studies*. La première partie de cette réflexion servira à proposer des éléments définitoires permettant de saisir ce phénomène. J'expliquerai ensuite les raisons qui m'ont poussé à écrire sur ce thème en adoptant la forme du roman choral. Je montrerai de quelle manière cette structure, tout en m'offrant une grande liberté créative, s'harmonise parfaitement avec les enjeux qui m'intéressent. Dans la dernière partie, je m'appuierai sur ma recherche pour justifier théoriquement la pertinence du roman choral dans le cadre d'une représentation littéraire du *backpacking*.

## Le *backpacking* : un voyage qui se raconte

Le *backpacking* est un phénomène qui ne cesse de prendre de l'expansion depuis les années 1980 et 1990 (*apud* Locker-Murphy et Pearce 1999). Très concrètement, il s'agit

d'un type de voyage désigné à partir d'un objet : le sac à dos. D'ailleurs, la traduction française parfois utilisée pour parler des *backpackers*, soit « routards », peut s'avérer trompeuse, car elle renvoie à la route, alors que c'est bien l'idée d'un voyage « en sac à dos » dont il est question ici. Cet élément distinctif oriente la manière de voyager des *backpackers*. Il leur offre, par exemple, la possibilité de partir faire de longues randonnées en nature – une activité que l'on peut associer au *backpacking*, mais qui n'est pas systématiquement pratiquée par tous les *backpackers*. Aussi, le sac limite le nombre de biens matériels que les voyageurs peuvent transporter avec eux, ce qui influence leur manière de voyager. Mais, plus important encore, cet objet rattache les voyageurs à une « sous-culture » à l'intérieur de la grande culture touristique (*apud* Greg Richards et Julie Wilson 2004 : 124). On notera toutefois que l'une des caractéristiques des *backpackers* est de s'opposer au tourisme traditionnel. Pour le formuler autrement, ces voyageurs sont souvent des touristes qui n'aiment pas les touristes.<sup>1</sup> Certains éviteront donc de passer par les agences de voyages en organisant eux-mêmes leurs déplacements et chercheront à établir de véritables liens avec les habitants des pays visités.

Encore une fois, ce ne sont là que des exemples de comportements que nous pouvons observer chez certains *backpackers*. Ils ne caractérisent pas l'ensemble de la communauté. En fait, selon Jocelyn Lachance, « ce ne seraient pas les pratiques objectives du *backpacking* qui définirait le phénomène, mais plutôt l'imaginaire que les *backpackers* développent autour de ces pratiques. » (2012 : 15) On comprend ainsi que ce sont les voyageurs eux-mêmes qui s'identifient comme des *backpackers* ; l'élément central du phénomène est la représentation que se font ces voyageurs de leurs expériences.

En outre, il semble que la littérature est un lieu privilégié du développement de cet imaginaire. Cette hypothèse s'associe à un autre fait souligné par Lachance, soit que la mise en récit est une pratique essentielle chez les *backpackers*. Le chercheur parle d'« un besoin de se raconter » (2013 : 77) qui est constaté dans plusieurs études.<sup>2</sup> Ainsi, le *backpacking* pourrait se définir comme un voyage qui se raconte ou, du moins, dont la narration est un aspect primordial. À partir de ce constat, il me semble que les liens avec la littérature deviennent très féconds – comme je le développerai dans la dernière partie de cet article.

Il importe toutefois d'indiquer que la relation significative entre la littérature et le *backpacking* que je propose ne s'appuie pas uniquement sur une hypothèse théorique, mais également sur une expérience personnelle. C'est d'ailleurs cette expérience qui m'a donné envie de me lancer dans le projet dont il est question ici.

### La choralité comme moteur créatif d'un roman sur le *backpacking*

Pour bien expliquer ma démarche, je dois remonter à ma première lecture du roman *The Dharma Bums* (1958) de Jack Kerouac. J'étais alors un jeune homme de vingt-et-un ans revenant tout juste d'un voyage de dix mois en sac à dos au cours duquel j'avais parcouru sept pays d'Asie. Or, en ouvrant ce livre écrit il y a plus de soixante-dix ans, je ne m'attendais pas à découvrir une si grande proximité entre le parcours initiatique du héros et ma propre expérience de *backpacking*.

Il faut dire que ce roman représente la période où Kerouac s'est passionné pour l'Orient et le bouddhisme. Au début du récit, son personnage-narrateur – un alter ego fictif nommé Ray Smith – s'achète un sac à dos. Cet objet change son mode de vie, lui permettant, entre autres, de se rendre en montagne pour dormir à la belle étoile. Puis, au chapitre treize, Japhy – l'ami et guide de Smith – évoque la « rucksack revolution [révolution des sacs à dos] » :

I see a vision of a great rucksack revolution thousands or even millions of young Americans wandering around with rucksacks, going up to mountains to pray, making children laugh and old men glad, making young girls happy and old girls happier, all of 'em Zen Lunatics who go about writing poems that happen to appear in their heads for no reason and also by being kind and also by strange unexpected acts keep giving visions of eternal freedom to everybody and to all living creatures. (Kerouac 2007 : 231)

[J]’entrevois la grande révolution des sacs à dos. Des milliers, des millions de jeunes Américains, bouclant leur sac et prenant la route, escaladant les montagnes pour prier, faisant rire les enfants, réjouissant les vieux, rendant heureuses les jeunes filles et plus heureuses encore les vieilles, tous transformés en Fous du Zen, lancés de par le monde pour écrire des poèmes inspirés, sans rime ni raison, pratiquant la bonté, donnant l’image de la liberté par leurs actes imprévus, à tous les hommes et même à tous les êtres vivants]<sup>3</sup>

Ces propos m’ont instantanément rappelé le voyage que je venais d’achever. J’ai repensé aux centaines de voyageurs provenant d’Amérique et d’Europe que j’avais croisés et je me suis demandé si cet engouement mondial pour le *backpacking* concrétisait la « rucksack revolution » imaginée par le personnage de Japhy. Une partie de moi voulait le croire, mais une autre pensait que la réalité du phénomène touristique – du moins, tel que je l’avais observée – s’éloignait de la vision utopiste présentée dans

le livre. Effectivement, l'image idéale, profondément romantique, de ces voyageurs religieux et poètes, semant partout où ils vont le bonheur et la liberté, ne peut que renvoyer de manière très partielle à certains aspects du *backpacking* d'aujourd'hui. Par exemple, on pourrait rattacher la recherche spirituelle qui guide parfois les *backpackers* à ce passage. Néanmoins, force est de constater que la prophétie de Japhy ne s'est pas réalisée comme il l'entendait.

Il m'est alors venu l'idée d'écrire la version actuelle de la « rucksackrevolution », c'est-à-dire de créer un roman représentant le *backpacking* tel qu'il est pratiqué aujourd'hui. Mais je ne voulais pas emprunter la voie des « écrits de voyages », où un narrateur, qui dans la majorité des cas, renvoie plus ou moins directement à l'auteur, raconte ses aventures à l'étranger. Si cette forme d'écriture ne m'intéressait pas, je devais toutefois reconnaître que la relation intime d'un individu à son voyage, qui ne peut passer que par le « je », est particulièrement appropriée aux représentations littéraires du *backpacking*. Comme je le soulignais plus tôt, la mise en récit est au cœur même de l'expérience du voyage en sac à dos. Ainsi, chaque texte écrit par un *backpacker* pendant ou après son périple nous dévoile quelque chose d'unique sur le *backpacking* en illustrant le parcours singulier d'un voyageur. Pour brosser un portrait juste du *backpacking* au sein d'une seule œuvre, il faudrait réunir dans un recueil tous ces récits. De ce livre impossible, nous pourrions dégager une conception générale du voyage en sac à dos qui s'appuierait sur la pluralité des expériences.

Il m'a semblé que je pouvais parvenir à un effet semblable par le biais d'une fiction qui présenterait une variété de personnages, ayant chacun une relation différente au voyage, offrant ainsi des perspectives diversifiées et complémentaires. Il ne s'agirait plus de présenter un seul « je », mais une multiplicité. Voilà comment j'en suis venu, bien des années après ma lecture de *The Dharma Bums*, à élaborer un roman choral centré sur le *backpacking*. Je conçois ce projet comme une réponse à Kerouac, car j'y illustre les parcours de personnages lancés dans ce que l'auteur américain avait présenté, il y a plus de soixante ans, comme un idéal révolutionnaire. Cependant, mes personnages, au lieu d'expérimenter le parcours rêvé par Japhy, se butent à différentes difficultés comme l'incapacité d'outrepasser leur situation de « touristes » et de créer de véritables liens avec les habitants des pays qu'ils visitent. Au bout du compte, je m'intéresse à la question de la quête des *backpackers*. Je me demande quelles sont les motivations derrière cette quête, de quelle manière est-elle vécue par les voyageurs et quels bénéfices ceux-ci retirent de leurs expériences.

J'ai élaboré mes personnages en m'inspirant de mes propres voyages, mais également de discussions que j'ai eues avec des *backpackers*. Ces échanges ont nourri ma réflexion en me mettant en contact avec d'autres visions du *backpacking*. J'ai constaté que les raisons pour entamer un voyage en sac à dos sont aussi diversifiées que les *backpackers* eux-mêmes. Si certains entrevoyaient leur aventure comme un moyen de découvrir des vérités essentielles sur l'existence, d'autres cherchaient plus simplement à voir de beaux paysages ou à vivre des sensations fortes. Avant même d'avoir entamé ma recherche sur le voyage en sac à dos, j'avais donc déjà compris que les *backpackers* formaient un groupe d'individus hétéroclites. J'ai voulu que ces multiples perspectives se reflètent chez mes personnages.

Mon roman présente ainsi, dans une sorte de chassé-croisé, les péripéties de cinq *backpackers* québécois partis à l'aventure au Népal en Inde. Chacun de ces personnages entretient une relation très différente avec son voyage. Mon moteur de création principal est d'ailleurs la confrontation de leurs visions divergentes du *backpacking*. Pour entendre les voix de ces voyageurs fictifs, j'ai adopté une narration « à relais » : un des personnages entame la narration de son récit, puis, à un moment, un autre personnage, qui était alors secondaire, poursuit la narration à partir de sa propre perspective, devenant ainsi le personnage principal d'un nouveau chapitre. J'écris ces récits sous la forme de monologues intérieurs à travers lesquels les personnages se racontent à eux-mêmes leur voyage, portant un regard critique sur une expérience de leur passé. Il y a donc une distance temporelle importante entre les événements relatés et le présent de la narration. Une telle posture est déjà polyphonique, puisqu'elle dédouble la voix narrative : il y a celle du narrateur au présent et celle du voyageur au passé. Toutefois, avec la forme chorale, il ne s'agit plus seulement du dédoublement d'une voix narrative, mais de la rencontre de plusieurs voix ainsi dédoublées. Cela crée une multiplicité de contrastes qui complexifient le portrait du *backpacking* que je tente de dépeindre. De cette manière, j'éclaire la fluidité de cette forme de voyage, qui prend de nouveaux contours en fonction des individus, mais également, au sein de l'expérience individuelle, en fonction du temps.

Une autre caractéristique formelle de mon projet qui se rattache à mon exploration de la forme chorale est l'utilisation d'une écriture de l'oralité, plus précisément du français québécois. Mes personnages, dans leur narration, mélangent des expressions populaires, des québécismes, des régionalismes, des anglicismes et d'autres déformations du français dit « international ». Je travaille à renforcer l'unicité de leurs

voix respectives par cet aspect. Les personnages proviennent de différentes classes sociales et leurs régions natales ne sont pas les mêmes. Cela transparait dans la langue qu'ils utilisent. De plus, cette oralité donne un souffle particulier à chacun des chapitres. Mais surtout, cette distinction langagière nous rapproche des personnages-narrateurs, puisqu'elle crée l'effet de témoignages réels, comme le monologue d'un *backpacker* qui nous raconterait son voyage. J'utilise alors une langue orale pour caractériser différentes voix qui cohabitent au sein d'un même roman, et ce, non pas uniquement dans les dialogues, mais dans la narration en elle-même. Cet aspect de mon projet se rattache directement au terme « choral » de la forme romanesque qui nous intéresse ici. Chaque voix narrative prise individuellement nous parle à sa manière de ses expériences, ce sont des morceaux disparates, mais dans l'ensemble que représente le roman, ces voix s'harmonisent et forment un tout complexe.

Bien sûr, je n'ai pas la prétention de représenter exhaustivement tous les aspects du *backpacking* – après tout, mes personnages ne se rattachent qu'à cinq profils de voyageurs, tous originaires du Québec. Simplement, puisque chacune des voix que j'emprunte s'associe à une personnalité distincte, elle m'invite à explorer une facette différente du *backpacking*, enrichissant ainsi ma démarche créative et me permettant de creuser plus profondément la question de la quête des *backpackers* qui oriente mon roman.

### **Représentation d'un rite de passage « individualisé »**

L'étude que je mène en parallèle de mon travail de création me permet de justifier la pertinence de cette démarche. Mes recherches sur le *backpacking* m'ont appris que ce voyage peut être envisagé comme un rite de passage propre aux sociétés modernes. Cette conception s'appuie sur des données statistiques démontrant que la majorité des *backpackers* sont de jeunes adultes vivant une période de transition, ayant, par exemple, obtenu un diplôme, perdu un emploi ou rompu avec leur partenaire (*apud* Cohen 2004 : 52). En outre, on observe couramment la volonté chez ces individus de se transformer. Il serait ainsi possible d'avancer que les *backpackers* s'accrochent au désir de vivre un rite de passage dans un monde où les expériences significatives de ce genre ne sont pas systématiquement soulignées par des pratiques collectives.

Cette proposition se comprend mieux à la lueur des travaux d'Arnold van Gennep et de Victor Turner. Le premier, un ethnologue français ayant étudié les rites de différentes sociétés traditionnelles, a donné naissance à la notion de « rite de passage ». Pour

lui, ces pratiques illustrent un trait humain fondamental, soit l'importance pour les groupes et les individus de souligner les passages d'un état à un autre qui ponctuent l'existence. Gennep a ainsi élaboré une catégorisation des rites en trois phases : « Je propose [...] de nommer *rites préliminaires* les rites de séparation du monde antérieur, *rites liminaires* les rites exécutés pendant le stade de marge, et *rites postliminaires* les rites d'agrégation au monde nouveau. » (Gennep 1969 [1909] : 27) Cinquante ans plus tard, Victor Turner a approfondi cette théorie en étudiant particulièrement la deuxième phase des rites dans le *Phénomène rituel : structure et contre-structure* (1990 [1969]). Il emploie le terme « liminarité » pour se référer à la situation ambiguë dans laquelle se retrouvent les individus pendant la phase de marge. La personne dans cette situation n'est plus affectée à un rôle précis dans la société ; elle est dépouillée de tout statut. La liminarité, présente sous différentes formes dans toutes les cultures, révèle ainsi la nécessité pour chaque société humaine d'offrir un espace où les individus peuvent quitter momentanément la structure qui régit habituellement le monde collectif. Bien que les théories de Turner reposent principalement sur son étude des sociétés préindustrielles, certains passages de son livre montrent leur universalité, notamment à travers l'exemple de la *Beat Generation* et du mouvement hippie, deux contrecultures qui s'opposaient au monde très structuré qu'était la société américaine de leur époque, ouvrant ainsi la voie à différents phénomènes liminaires (*apud* Turner 1990 : 112).<sup>4</sup>

C'est ici que la littérature vient jouer un rôle central, car, selon Turner toujours, les productions artistiques, comme des œuvres littéraires, peuvent avoir des effets sur ce genre de phénomène liminaire.<sup>5</sup> On peut penser à la « hippy trail », cette route que prenaient les jeunes des années 1960 et 1970 pour se rendre au Népal et en Inde. Des recherches ont montré que plusieurs de ses voyageurs transportaient avec eux un exemplaire d'*On the Road* comme une bible qui les orientait dans leur pèlerinage vers la liberté (Brian Ireland et Sharif Gemie 2015). Or, on peut également voir l'influence de Kerouac sur un autre phénomène liminaire : le *backpacking*. Effectivement, Greg Richards et Julie Wilson ont démontré que Kerouac est l'un des auteurs les plus lus par les *backpackers* et que plusieurs des motifs de son œuvre se manifestent dans la sous-culture touristique du *backpacking* (*idem* : 130-131).

De mon côté, j'ai approfondi ce lien entre Kerouac et le *backpacking* en analysant *The Dharma Bums*. Il m'apparaît que la forme embryonnaire du voyage en sac à dos qui s'observe dans ce livre s'associe bel et bien à un rite de passage, mais que celui-ci, à l'inverse d'un rite pratiqué dans une société traditionnelle, est pensé et initié par un seul

individu : Ray Smith, le personnage-narrateur du roman. Semblablement, les études qui considèrent le *backpacking* comme un rite de passage rappellent que cette pratique s'éloigne des rituels traditionnels, car elle est menée par les individus au lieu d'être pris en charge par la société.<sup>6</sup> Ce n'est pas que les *backpackers* soient complètement centrés sur eux-mêmes, bien au contraire, la plupart cherchent à faire des rencontres profondément humaines et, s'ils quittent leur société d'origine, c'est habituellement pour mieux y revenir. Toutefois, le rite du *backpacking* n'est prescrit par aucune instance. Ainsi, d'un voyageur à l'autre, le processus de séparation, de liminarité et d'agrégation relatif au rite est radicalement différent, ce qui n'est pas le cas dans les rituels des sociétés traditionnelles étudiées par van Gennep et Turner.

Je propose donc, pour traiter du *backpacking*, de parler d'un rite de passage « individualisé », et je défends l'hypothèse selon laquelle Kerouac, dans *The Dharma Bums*, a livré l'une des premières représentations littéraires d'un voyage en sac à dos vécu comme un tel rite. Son texte, comme d'autres œuvres littéraires, a certainement alimenté l'imaginaire du *backpacking*. Toutefois, il s'agissait d'un roman avec un seul focalisateur, qui, de surcroît, idéalisait l'expérience du voyage en sac à dos. Or, si l'on s'intéresse à la pluralité des expériences des *backpackers* et que l'on tient pour acquis que ce voyage est la fois un rite de passage « individualisé » et un phénomène collectif, le roman choral devient la forme de choix pour le représenter. Comme je l'ai déjà indiqué, cette structure permet d'accéder à la relation intime des *backpackers* avec leur voyage à travers la mise en récit qu'ils en font. Mais puisque ces récits sont entremêlés les uns avec les autres, ils représentent plus que des parcours individuels : ce sont les différentes incarnations d'une quête de sens qui réunit, au sein d'une même sous-culture, des milliers d'individus.

Enfin, il me semble que ces découvertes, de même que mon intuition créative, témoignent d'un lien fascinant entre le roman choral en tant que forme littéraire et le *backpacking* en tant que forme de voyage. Ce constat est d'autant plus intéressant que les deux s'imposent actuellement dans leur champ respectif : la littérature et le tourisme.

## NOTES

\* Patrick Couture est inscrit au programme de maîtrise en études littéraires de l'Université Laval où il se spécialise dans la recherche-création. Il s'intéresse particulièrement à l'écriture narrative et à l'auteur Jack Kerouac. Son projet de mémoire aborde le *backpacking* dans une démarche qui s'inspire de son expérience de ce type de voyage ainsi que de recherches littéraires, sociologiques et anthropologiques. Il œuvre notamment au sein de la revue *Le Crachoir de Flaubert*, plateforme en ligne qui promeut la création littéraire dans le milieu universitaire. En plus d'être directeur éditorial de cette revue, il y a publié plusieurs textes de fiction et a mis sur pied son volet radiophonique, le *Cabaret du Crachoir*. Du côté de la recherche, on peut lire son chapitre au sujet de la poétique du même numérique dans l'ouvrage collectif *Pour que tu memes encore* (2021), publié dans la collection Cultures vives des éditions Somme Toute.

<sup>1</sup> Il s'agit du « tourist angst [angoisse touristique] ». Tirant l'expression d'Alan Brien, Paul Fussler aurait été le premier à théoriser le phénomène dans *Abroad: British Literary Travelling Between the Wars* (1980), suivi par Dean MacCannell. Graham Dann définit le « tourist angst » ainsi : « that feeling which many tourists are reckoned to display towards fellow vacationers whenever they come into contact with, and seek to distance themselves from them [ce sentiment que plusieurs touristes semblent éprouver face à d'autres vacanciers lorsqu'ils les rencontrent et qui les mènent à vouloir se distinguer d'eux] ». (1999 : 160). Voir également Greg Richards et Julie Wilson, *idem* : 60.

<sup>2</sup> Voir notamment les articles « Risk Creation in Traveling: Backpacker Adventure Narration » (2001) de Torun Elsrud et « This Trip Really Changed Me » (2004) de Chaim Noy.

<sup>3</sup> La citation provient de la traduction française de *The Dharma Bums (Les Clochards célestes)* par Marc Saporta (2003 [1963] : 800). Toutes les autres traductions sont de moi.

<sup>4</sup> Cette analyse a été approfondie par Aaron Christopher Mitchell dans *Liminality and Communitas in the Beat Generation* (2017).

<sup>5</sup> Les productions artistiques mènent surtout à la création de symboles au cœur de la liminarité. À noter que la notion de symbole est au centre des travaux de Turner, et ce, dès son livre *The Forest of Symbols* (1967). L'anthropologue examine d'abord la signification des symboles dans les rituels des sociétés traditionnelles comme les Ndemdu (le peuple africain parmi lequel il a fait une étude de terrain de deux ans et demi), mais on comprend vite qu'ils sont, plus largement, le moyen par lequel une société lie les individus les uns avec les autres et donne un sens à leur existence. Dans les sociétés modernes où les rites occupent une place moins importante que dans les sociétés traditionnelles, c'est davantage l'espace liminoïde qui donne naissance aux nouveaux symboles. Le liminoïde, en rapport direct avec la liminarité, apparaît tardivement dans les travaux de Turner. Voir *From Ritual to Theater* (1982). Dans son ouvrage sur la *Beat Generation*, Mitchell définit le liminoïde comme

an optional area of leisure in which people, such as artists, are able to participate willingly. Just as the liminal stage allows initiands to evaluate its society's symbols, and ultimately, its ways of life, the liminoid period enables its participants to consider and play with its culture's symbols as well various art forms such as literature.

[un espace optionnel consacré aux loisirs auquel certaines personnes, notamment les artistes, choisissent de participer de leur plein gré. Tout comme la période liminaire permet aux initiés d'évaluer les symboles de leur société et, ultimement, les modes de vie qui y sont rattachés, la période liminoïde permet à ses participants de réfléchir aux symboles de leur culture, de jouer avec eux, ainsi qu'avec différentes expressions artistiques, telle que la littérature.] (2017 : 20).

Ainsi, on comprend qu'en influençant le rapport symbolique des individus avec leur société, les arts comme la littérature participent activement à la formation de phénomènes liminaires.

<sup>6</sup> Par exemple, Nelson Graburn parle d'un « *self-imposed rite of passage* [rite de passage auto-imposé] » (1977, 35). Cette expression est reprise par Tracy Stephenson Shaffer (2004 : 148).

## Bibliographie

- Cohen, Erik (2004), “Backpacking: Diversity and Change” dans Greg Richards [dir.] et Julie Wilson [dir.], *The Global Nomad. Backpacker Travel in Theory and Practice*, Clevedon, Channel View Publications : 43-59.
- Elsrud, Torun (janvier 2001), “Risk Creation in Traveling: Backpacker Adventure Narration”, *Annals of Tourism Research*, vol. 33, no 3 : 597-617, [en ligne]. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(00\)00061-X](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(00)00061-X).
- Kerouac, Jack (2003), *Les Clochards célestes*, trad. de Marc Saporta,], dans *Sur la route et autres romans*, Paris, Gallimard (coll. Quarto) [1963].
- (2007), *The Dharma Bums*, dans *Kerouac. Road Novels 1957-1960*, New York, The Library of America [1958].
- Dann, Graham (janvier 1999), “Writing out the Tourist in Space and Time”, *Annals of Tourism Research*, vol. 26, no 1 : 159-187, [en ligne]. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(98\)00076-0](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(98)00076-0).
- Gennep, Arnold van (1969), *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, New York, Maisons des sciences de l'homme et Johnson Reprint [1909].
- Graburn, Nelson (1977), “Tourism: The Sacred Journey”, dans Valene L. Smith [dir.], *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*, Philadelphie, Université de Pennsylvanie : 21-36.
- Ireland, Brian et Sharif Gemie (janvier 2015), “From Kerouac to the Hippy Trail: Some Notes on the Attraction of *On the Road* to British Hippies”, *Studies in Travel Writing*, vol. 19, no 1 : 66-82, [en ligne]. <https://doi.org/10.1080/13645145.2014.994926>.
- Lachance, Jocelyn (2002), “Backpacking, jeunesse et temporalités”, *Tourisme et Territoires*, vol. 2, no 1 : 8-28.
- (juin 2013), “Le rapport à la temporalité du backpacker”, *Téoros*, vol. 33, no 1, pp. 73-79, [en ligne]. <https://doi.org/10.7202/1036656ar>.
- Loker-Murphy, Laurie et Philip L. Pearce (janvier 1995), “Young Budget Travelers: Backpackers in Australia”, *Annals of Tourism Research*, vol. 22, no 4 : 819-43, [en ligne]. [https://doi.org/10.1016/0160-7383\(95\)00026-0](https://doi.org/10.1016/0160-7383(95)00026-0).

- Mitchell, Aaron Christopher (2017), *Liminality and Communitas in the Beat Generation*, Bern, Peter Lang.
- Noy, Chaim (janvier 2004), “This Trip Really Changed Me”, dans *Annals of Tourism Research*, vol. 31, no 1 : 78-102, [en ligne]. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2003.08.004>.
- Richards, Greg et Julie Wilson (2004), “Backpaker Icons: Influential Literary ‘Nomads’ in the Formation of Backpacker Identities”, dans Greg Richards [dir.] et Julie Wilson [dir.], *The Global Nomad. Backpacker Travel in Theory and Practice*, Clevedon, Channel View Publications : 123-145.
- Shaffer, Tracy Stephenson (avril 2004), “Performing Backpacking: Constructing ‘Authenticity’ Every Step of the Way”, *Text and Performance Quarterly*, vol. 24, no 2 : 139-60, [en ligne]. <https://doi.org/10.1080/1046293042000288362>.
- Turner, Victor (1967), *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press.
- (1974), *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, Cornell University Press.
- (1982), *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications.
- (1990), *Le Phénomène rituel : structure et contre-structure*, trad. par Gérard Guillet, Paris, Presses universitaires de France [1969].



# Le roman policier polyphonique : l'avènement d'un nouveau pacte de lecture

**Stéphane Pouyaud\***

Université de Rouen

Le roman policier est par nature polyphonique : la résolution de l'énigme naît de la confrontation des versions d'un même événement, à travers la voix des suspects, des témoins, des enquêteurs... Il se fonde aussi sur des versions contradictoires d'une même histoire, plaçant en son cœur le mensonge et sa levée. Il est donc logique que le roman policier ait accentué ces caractéristiques, en proposant des romans polyphoniques menés par des narrateurs dont la fiabilité n'est pas totale.

Dans le roman policier polyphonique, le lecteur tient un rôle actif, différent du roman policier monophonique mais aussi du roman polyphonique non policier. Car le roman policier polyphonique rompt avec le pacte du *fair play* qui gouverne les débuts du roman à énigme, selon lequel le narrateur doit donner au lecteur les informations nécessaires pour qu'il résolve l'énigme. Ici, la multiplication des points de vue met en garde contre les discours trompeurs – qu'il met aussi en évidence. De tels romans maximisent donc l'activité herméneutique propre à tout roman policier, ajoutant à la question « que s'est-il passé ? » une question seconde : « sur le(s)quel(s) des discours donnés fonder ma croyance ? ». Le roman policier polyphonique devrait donc en toute logique instaurer un pacte de lecture spécifique, dans lequel le lecteur accepterait plus volontiers que les narrateurs lui mentent frontalement. On pourrait imaginer qu'il

apparaîtrait ainsi virtuellement comme une forme subversive et rénovatrice du policier, qui mettrait au carré les possibilités offertes par le roman polyphonique et par le roman policier.

Nous allons explorer cette hypothèse en nous intéressant à trois d'entre eux : *Laura*, de Vera Caspary (États-Unis, 1943) ; *L'Été meurtrier*, de Sébastien Japrisot (France, 1977) et *Gone Girl*, de Gillian Flynn (États-Unis, 2012). Tous construisent leur intrigue autour de la superposition des voix de narrateurs qui prennent la parole successivement, de chapitre en chapitre, se contredisant, renchérissant les uns sur les autres et permettant d'offrir une image globale de l'intrigue. Face à tous ces discours, pullulants, la tâche du lecteur est non seulement de les recouper mais aussi d'opérer un tri. Notons également d'autres points communs apparemment fortuits entre ces trois œuvres qui ne sont peut-être pas totalement un hasard : outre le fait qu'ils ont tous les trois fait l'objet d'une adaptation cinématographique à succès,<sup>1</sup> ils présentent tous un personnage de femme fatale central et une intrigue qui tourne autour d'un crime « décalé », qui se révèle en fait ne pas avoir eu lieu ou avoir eu lieu autrement. Pour autant, précisons dès maintenant que ces ressemblances ne doivent pas cacher les différences qui les distinguent, notamment dans la manière dont y est manié le jeu sur le mensonge narratif.

Afin de voir si le caractère polyphonique de ces romans influe véritablement sur la lecture qui en est faite, nous commencerons par présenter ces trois œuvres en étudiant leurs échafaudages narratifs respectifs, très variés malgré une structure commune, avant de voir comment de telles œuvres maximisent les données et les effets du roman policier en raison même de leur caractère polyphonique.

## **I. Trois romans polyphoniques**

### **1. *Laura*, de Vera Caspary : la polyphonie au service d'un tableau complet de l'intrigue**

L'intrigue est exposée en plusieurs temps, qui correspondent à différentes parties et à différents narrateurs. Tout commence par le récit de Waldo Lydecker, un journaliste célèbre, estimé et mondain, qui raconte les débuts de l'enquête sur la mort de Laura Hunt retrouvée chez elle le visage explosé par une décharge de fusil, quelques jours avant son mariage prévu avec Shelby Carpenter. Laura était sa protégée depuis des années, depuis qu'il l'avait poussée dans une carrière couronnée de succès dans la publicité. L'enquêteur, MacPherson, variation sur la figure du *hard boiled detective*,

mène le deuxième temps de la narration, racontant sa fascination grandissante pour Laura, jusqu'au jour où il a la surprise de tomber sur elle, chez elle, bien vivante. Il comprend alors que ce n'est pas Laura qui est morte, mais une amie mannequin qu'elle hébergeait, Diane Redfern, qui se trouve avoir été la maîtresse du futur mari de Laura, Shelby Carpenter, lequel était présent, caché dans une autre pièce, le soir du meurtre. Shelby, pensant Laura coupable du meurtre de Diane Redfern, a tenté de la protéger par une série de mensonges qui ont singulièrement compliqué la tâche du détective. C'est ce que ce même Shelby révèle dans le troisième temps de la narration, qui consiste dans la retranscription de son interrogatoire, avant que Laura ne prenne la parole pour raconter les choses de son point de vue. Elle revient ainsi sur sa relation avec Waldo Lydecker et les tentatives de ce dernier de freiner l'inclination grandissante et mutuelle qu'elle ressent pour MacPherson. Sa partie se clôt sur son hésitation à aller ouvrir la porte alors que l'on y sonne, comme le soir du meurtre de Diane Redfern. MacPherson reprend alors la conduite du récit dans la cinquième partie et dévoile comment il a sauvé Laura de l'agression de Lydecker, qui était déjà celui qui avait tenté de l'assassiner quand Diane Redfern avait été tuée, et comment il est parvenu à cette déduction.<sup>2</sup>

Laura apparaît donc comme relevant du roman policier à énigme,<sup>3</sup> agrémenté de personnages et de schémas de roman noir,<sup>4</sup> et caractérisé par une enquête sur une mort qui se révèle ne pas avoir eu lieu, puisqu'il y a certes une victime réelle, Diane Redfern, mais qui s'avère de peu d'importance dans l'intrigue : il s'agit davantage de savoir qui a voulu tuer Laura plutôt que de découvrir qui a tué Diane Redfern.

Ce récit d'enquête se fonde sur cinq moments narratifs différents : un compte rendu de police sous forme d'un dialogue (partie 3, qui correspond au récit de Shelby Carpenter à la police, rapporté au style direct) et quatre narrations à la première personne, parmi lesquelles on trouve trois narrateurs et quatre narrations homodiégétiques – deux d'entre elles étant prises en charge par MacPherson. Par ailleurs, deux des narrations – celles de Lydecker et de Laura – sont quasi simultanées, au sens où elles ne prennent pas en compte l'ensemble de l'affaire, faute d'en connaître la fin ; et deux narrations sont ultérieures, les deux de MacPherson. Pourtant, la première des deux s'intercale entre le récit de Waldo et celui de Laura, créant une disruption du savoir des narrateurs, puisque MacPherson, quand il écrit, connaît la résolution de l'affaire, même s'il la cache délibérément au lecteur :

I want to confess, before I write any more, that Waldo's unfinished story and Laura's manuscript were in my hands before I put a word on paper. In writing that section which comes between this document and Laura's, I have tried to tell what happened as it happened, without too much of my own opinion or prejudice. But I am human. I had seen what Waldo wrote about me and had read Laura's flattering comments. My opinions were naturally influenced. (Caspary 2012 : 158)

Pour résumer, on a donc une narration ignorante mais honnête – celle de Laura – au sens où elle ne sait pas ce qu'il s'est produit et raconte ce dont elle est sûre sans rien cacher ni à l'enquêteur ni au lecteur ; deux narrations informées, celles de MacPherson, mais qui, s'attachant à recréer l'état de ses connaissances de l'époque, sont elles aussi honnêtes – et donc, rétrospectivement mal informées. À cela s'ajoute une narration de l'assassin, soit une narration au moins partiellement menteuse et « à trous », d'autant que Waldo Lydecker revendique le droit d'écrire sur des scènes auxquelles il n'a pas assisté :

That is my omniscient role. As narrator and interpreter, I shall describe scenes which I never saw and record dialogues which I did not hear. For this impudence I offer no excuse. I am an artist, and it is my business to recreate movement precisely as I create mood. (Caspary 2012 : 18)

Enfin, Les narrations prennent le relais les unes les autres, de sorte que l'addition d'elles toutes permet d'offrir le panorama entier de l'histoire plus qu'elles n'offrent différents points de vue sur cette histoire (à l'exception de la section de Laura). C'est l'inverse de ce qu'on trouve dans *L'Été meurtrier*.

## **2. *L'Été meurtrier*, de Sébastien Japrisot : plusieurs regards sur une même histoire**

Dans ce roman, se succèdent six parties, pour quatre narrateurs. Ce n'est pas un roman à énigme au sens strict, dans la mesure où, s'il y a un crime sur lequel est menée une enquête, le lecteur ne suit pas cette enquête en connaissance de cause. En effet, nous est, apparemment, seulement offert le récit d'une histoire d'amour malsaine entre un jeune pompier, Fiorimondo, surnommé Pin Pon, et Elle, Éliane, une femme fatale dans un village du sud de la France. Au gré de narrations différentes, deux émanant d'Elle, deux de Pin Pon, une de la mère d'Elle et une de la tante de Pin Pon, Cognata,

l'arrière-plan d'enquête se dévoile car on comprend que si Elle a fini par épouser Pin Pon, c'était pour enquêter sur et venger le viol de sa mère par trois individus quelque vingt ans auparavant, viol dont elle se pense issue, et auquel elle pense que le père de Pin Pon, désormais décédé, était mêlé. Le roman suit son enquête – même si son objet n'apparaît que progressivement et si les avancées de l'enquête nécessitent d'être interprétées par le lecteur – et sa plongée dans la folie : en effet, à la fin du roman, Elle redevient une enfant de neuf ans quand elle se rend compte qu'elle suivait une fausse piste depuis le début et que l'homme qui l'a élevée a mené l'enquête avant elle et a tué les trois coupables. À la suite d'un malentendu, Pin Pon tue les deux hommes qu'elle soupçonnait et dont elle avait entretemps compris l'innocence.

*L'Été meurtrier* cumule des narrations à la première personne, mais qui sont plus souvent homodiégétiques qu'autodiégétiques – en dehors des deux narrations prises en charge par Elle –, car c'est toujours Elle qui est l'héroïne de ces récits et du roman dans son entier. Plusieurs récits sont ultérieurs : celui de Pin Pon, dont on comprend à la fin qu'il constitue une déposition à son avocat ; celui de la mère d'Elle, qui consiste aussi dans une analepse racontant son viol. Le récit de la tante, en revanche, est simultané, tandis que ceux d'Elle se trouvent dans une temporalité étrange, probablement plus ou moins simultanée, en tout cas pas ultérieure puisque le dénouement la voit retomber en enfance et donc incapable de prendre en charge des récits complexes.

Génériquement, le roman ne relève pas d'une catégorie claire au sein du roman policier : s'il y a certes une énigme autour du viol de la mère d'Elle et une enquête, pour autant le roman n'est ni assimilable au genre du roman à énigme – puisque l'enquête porte sur un objet trop flou –, ni au roman noir – malgré la personnalité de femme fatale d'Elle. On pourrait davantage, de manière un peu floue, en faire un thriller, dont le lecteur devine les contours au fur et à mesure qu'il avance.

Dans *L'Été meurtrier*, les narrations se complètent et jouent beaucoup des différentes visions d'un même épisode, pour reformer bien sûr toute l'affaire autour du viol de la mère d'Elle, mais aussi et surtout pour raconter la vie et la chute de cette jeune femme, point central de toutes les narrations. Nous n'avons que des narrations honnêtes,<sup>5</sup> même si une seule recèle vraiment la vérité de l'affaire (celle d'Elle) – et encore avec des erreurs de bonne foi – et même si seule celle de Pin Pon se fait avec la connaissance de l'entièreté du tableau puisqu'elle est rétrospective. Cette honnêteté contraste avec les procédés narratifs de *Gone Girl*.

### 3. *Gone Girl*, de Gillian Flynn : une narration trompeuse

En effet, *Gone Girl* est le seul cas, dans notre corpus, de narration véritablement menteuse. S'il y a deux narrateurs, Amy et Nick, mari et femme, tout se passe comme s'ils étaient en réalité trois car une bascule s'opère entre la première et la deuxième partie du roman.

Dans la première partie, nous découvrons d'un côté Nick, le jour de la disparition mystérieuse de sa femme, puis ceux qui suivent l'enquête qui se referme de plus en plus sur lui, car des éléments matériels accablants viennent s'ajouter au fait qu'il se révèle avoir une maîtresse. Le portrait qu'il fait d'Amy est celui d'une femme fascinante, mais éternelle insatisfaite, manipulatrice et même inquiétante. En alternance, on lit le journal intime de sa femme, rédigé des années auparavant, qui contraste totalement avec le portrait qu'en livre Nick : Amy apparaît comme sympathique et facile à vivre, très accommodante, d'un degré de mièvrerie tout à fait acceptable, tandis que Nick, après les débuts heureux de leur amour lui fait vivre, après son licenciement, une plongée dans un quotidien plus sombre et adopte une attitude de plus en plus hostile envers elle, voire violente, malgré les efforts quotidiens de son épouse. Amy finit par se confier à son journal sur sa peur qu'il lui fasse du mal. Au milieu du livre, alors que Nick semble ne pas pouvoir échapper à la peine de mort, se produit un retournement : Amy prend la parole pour nous raconter comment elle a simulé sa mort pour se venger de son mari volage et comment elle a mis tout cela en place pendant une année : le lecteur est convié à la relecture de tout ce qu'il a suivi jusque-là de l'enquête et nous est offert un démenti de tout ce que nous avait dit la Amy construite de la première partie :

One hundred and fifty-two entries total, and I don't think I ever lose her voice. I wrote her very carefully, Diary Amy. She is designed to appeal to the cops, to appeal to the public should portions be released. They have to read this diary like it's some of Gothic tragedy. A wonderful, good-hearted woman – *whole life ahead of her, everything going for her*, whatever else they say about woman who die – choose the wrong mate and *pays the ultimate price*. They have to like me. Her. (Flynn 2012 : 238)

À côté des aventures d'Amy en cavale, on continue de suivre le quotidien de Nick qui a fini par tout comprendre et manœuvre pour faire revenir Amy et se venger. Or, Amy se fait voler tout son argent et est contrainte de demander l'asile à un ancien petit ami, qu'elle finit par tuer pour échapper à la séquestration qu'il lui impose. Elle revient chez

elle. La fin poursuit cette alternance entre les deux récits, chacun des personnages se rendant compte de la manière bizarre dont la haine née entre eux a fait renaître quelque chose, d'autant que les machinations d'Amy lui ont permis de tomber enceinte.

Nous avons donc deux narrateurs au sens strict : Nick et Amy, mais cette dernière « compte double » d'une certaine manière, car elle est narratrice selon deux supports, le journal intime rétrospectif – inventé – et le journal intime simultané, commencé au moment de sa disparition. Mais surtout, la sensation qu'il y a deux Amy vient du fait que, entre les deux journaux, ce n'est pas du tout la même Amy qui nous est donnée à voir, puisque l'Amy du journal censément ancien est une Amy construite dans un journal lui-même fabriqué. D'où le sentiment du lecteur de côtoyer trois narrateurs. En partant de ce principe, *Gone Girl* offre donc trois narrations autodiégétiques à la première personne, dont une narration totalement menteuse et deux relativement honnêtes, même si Nick nous dit plusieurs fois mentir ou avoir menti sans nous dire sur quoi il a menti<sup>6</sup> :

It was my fifth lie to the police, I was just starting. (Flynn 2012 : 37)

Quant au type de roman policier auquel rattacher *Gone Girl*, le roman semble pendant la première moitié être un roman à énigme, mais la perception qu'en a le lecteur se transforme quand on comprend que la moitié de ce qu'on a lu étant totalement inventé, il n'y avait même pas eu meurtre. À partir de là, le roman prend des allures de thriller,<sup>7</sup> car le lecteur se demande comment Nick va se sortir de cette situation.

On voit donc bien qu'avec ces trois romans, notre corpus de roman polyphoniques présente une grande variété : générique d'abord ; narratologique ensuite : si ces romans sont chaque fois polyphoniques, ils offrent entre deux et quatre voix, pour des narrations tantôt ultérieures tantôt simultanées ; dans le roman de Japrisot, la variété des points de vue permet surtout de voir les mêmes événements sous différents angles,<sup>8</sup> tandis que les deux autres manient la polyphonie pour pouvoir offrir le panorama entier de l'histoire ; enfin, ils proposent différents degrés de narration trompeuse, du mensonge pur et construit d'Amy aux narrations involontairement lacunaires ou trompeuses de Pin Pon, Elle ou Laura. Cette variété permet d'interroger les effets qu'induit la forme polyphonique du roman policier sur le genre.

## II. Le roman policier polyphonique comme mise au carré du roman policier

Le choix d'une forme polyphonique maximise les effets du roman policier et les questionne. Au-delà des différences de notre corpus, on voit comment le choix d'un roman policier polyphonique permet d'explorer le genre.

### 1. La multiplication des narrations non fiables

Traditionnellement, à sa naissance, le roman policier était conté soit par un narrateur omniscient – mais qui ne dit pas tout –, soit par une première personne « neutre » au sens où elle avait assisté ou assistait à l'enquête, et n'avait aucun intérêt à en altérer le récit<sup>9</sup> : dans ces cas, le narrateur était comme un garant pour le lecteur qui pouvait se reposer sur lui, considérée davantage comme une instance narrative que comme un personnage. On sait la nouveauté et le scandale qu'a suscités Agatha Christie avec *Le Meurtre de Roger Ackroyd* en 1926 : en faisant du narrateur l'assassin, Agatha Christie remettait en question le socle même du pacte policier, puisque le narrateur cessait d'incarner le pôle de fiabilité du récit et le guide du lecteur. Si Agatha Christie a ouvert une brèche, c'est qu'à partir de là, tout devenait permis en termes de narration trompeuse.

Nos romans sont en ce sens tous trois les héritiers du *Meurtre de Roger Ackroyd*, et accentuent encore le jeu narratif qui faisait de la première personne l'assassin, en multipliant ces premières personnes, de sorte que le narrateur non seulement peut être l'assassin, mais que l'assassin peut se cacher, ou non, sous l'une des premières personnes. Plus précisément, la prolifération des points de vue fait que le lecteur se retrouve nécessairement face à des contradictions, des éléments divergents entre les récits qui le placent alors en arbitre. Ce n'est évidemment pas propre au roman policier polyphonique : les discours rapportés dans tout autre type de narration sont également soumis à la jauge du lecteur, sommé de déterminer qui croire. Mais le transfert de cette incompatibilité des récits du niveau « micro » du discours rapporté au niveau « macro » de la narration généralise le doute et l'inconfort épistémologique du lecteur.

Cela se trouve ainsi dans les cas de mensonges effrontés de la narration, comme dans toute la première partie de *Gone Girl* où le portrait qui transparait d'Amy dans son récit entre en contradiction complète avec ce que nous en laissons deviner Nick, mais aussi dans le cas d'erreurs ou d'approximations « de bonne foi », de la part de narrateurs ignorants ou mal informés, qui ne nient parfois même pas le caractère approximatif de leur récit. Dans *L'Été meurtrier*, aussi bien la mère d'Elle que Pin Pon mettent à

distance leurs certitudes : « ou peut-être, j'invente, je m'accuse pour me punir d'autres péchés », « Ou alors j'invente, maintenant, je ne sais plus », (Japrisot 2015 : 163; 281) et Pin Pon questionne même sa fiabilité en tant que narrateur, car le discours ne saurait être neutre, parasité qu'il est aussi bien par la tendance de chacun à être tourné vers soi que par la connaissance acquise ultérieurement des faits :

Enfin, voilà comment les choses se sont passées à peu près. Qui peut dire exactement comment les choses se passent ? On ne voit que soi. (*idem* : 331)

Je ne peux plus rien raconter comme je l'aurais fait à ce moment-là, ce n'est pas possible. (*idem* : 28)

Dans *Gone Girl*, c'est le jeu social et les caractères qui déterminent aussi des attitudes qui ne sont pas celles de la sincérité, comme on le voit dans ce passage où Nick raconte une énième dispute avec Amy :

I was embarrassed, I snarled at her, she snapped at me, and... the usual. I should add, in Amy's defense, that she'd asked me twice if I wanted to talk, if I was sure I wanted to do this. I sometimes leave out details like that. It's more convenient for me. In truth, I wanted her to read my mind, so I didn't have to stoop to the womanly art of articulation. *I was sometimes as guilty of playing the figure-me-out game as Amy was. I've left that bit of information too.* (Flynn 2012 : 133. Je souligne)

On trouve la même chose quand Nick, dont les réactions sont observées par tous, confie se sentir obligé de composer un personnage :

[...] like some awful piece of performance art, I felt myself enacting Concerned Husband. (*idem* : 23)

Peu à peu, les mensonges de Nick deviennent même une sorte d'obligation pour se soustraire au piège que lui a tendu sa femme. Amy s'apprête à écouter une interview de son mari et commente ainsi :

Tonight is Nick's much touted interview with Sharon Schieber. I was going to watch with a bottle of good wine after a hot bath, recording at the same time, so I can take notes on his lies. I want to write down every exaggeration, half truth, fib, and bald-facer he utters, so I can gird my fury against him. (*idem* : 348)

La liste des manières dont Nick ment renvoie à la nécessité qu'il a de mentir pour être disculpé, en même temps qu'elle rappelle avec ironie les mensonges d'Amy. Mais elle invite aussi le lecteur à faire le tri dans les informations données par Nick : ce n'est pas parce qu'Amy juge ses propos mensongers et que lui-même est amené à manipuler la vérité que l'un et l'autre identifient les mêmes phrases comme mensongères. Et le lecteur est probablement invité à en détecter d'autres, que ni l'un ni l'autre personnage ne note forcément.

Le mensonge d'Amy constitue évidemment un cas extrême, elle qui n'a cessé de mentir mais qui, dans une sorte de surenchère frustrante, ne départage pas clairement ce qui était vrai et faux quand elle révèle le subterfuge – ni même d'ailleurs après :

(Don't fret, we'll sort this out : the true and the not true and the might as well be true.)  
(*idem* : 221)

De la même manière, dans *Laura*, les intentions de MacPherson sont douteuses, dès lors qu'elles sont interprétées différemment en fonction des locuteurs : MacPherson bien sûr, mais aussi Waldo ou Laura, qui sont tout aussi partisans que lui lorsqu'il s'agit d'analyser son comportement et de le commenter : pour Lydecker, MacPherson entend juste coincer Laura – ou alors il prétend ne croire que ça pour effrayer la jeune fille – tandis qu'elle-même est persuadée, en accord avec le discours de MacPherson, qu'il veut la protéger. Mais après tout, qui croire ? D'autant que, comme le souligne MacPherson à Lydecker, l'humain ne saurait être univoque et tout d'une pièce, ce qui complique encore son appréhension :

[Lydecker:] "What a contradictory person you are, MacPherson!"  
"Contradictory!" He tossed the word into the very center of the garden. Several diners stared at us. "I'm contradictory. Well, what about the rest of you? And what about her? Wherever you turn, a contradiction."

“It’s her contradictions that make her seem alive to you. Life itself is contradictory. Only death is consistent.” (Casparly 2012 : 58-59)

Ces romans manifestent donc une vérité du roman policier, qui constitue, même avant *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, un guide de lecture : l’impossibilité de croire une narration à la première personne. C’est encore accentué dans le cas d’Elle par le fait que sa schizophrénie rampante, qui n’éclatera franchement qu’à la fin du roman, la fait parler d’elle à la troisième personne :

Elle est moi mais pas vraiment, il faut que je pense tout à sa place. C’est quelqu’un qui ne grandira jamais plus, elle est plus malheureuse que si elle était morte. (Japrisot 2015 : 231)

Les versions concurrentes d’une même intrigue, et les interprétations différentes de mêmes épisodes, conduisent, de façon corollaire à une promotion logique de l’indécidabilité.

## 2. De la concurrence des versions à l’indécidabilité

Dans nos trois romans, la multiplication des points de vue et de leur expression permet à la fois d’offrir une version panoramique de l’intrigue, et aussi de mettre en évidence l’indécidabilité virtuelle inhérente à tout roman policier et dont Pierre Bayard a tiré parti<sup>10</sup> : toutes les versions données de l’affaire, tous les témoignages sont comme autant de possibilités concurrentes dont le roman policier choisit, à la fin, de n’en sélectionner qu’une, qui s’impose comme la « bonne » version et la résolution de l’intrigue. Le roman policier polyphonique, en multipliant les points de vue sur une même histoire, insiste sur le caractère relatif de la vérité et sur l’impossibilité de trancher entre vrai et faux, sur la facticité d’une telle dichotomie dès lors que le genre s’intéresse à la vie et aux relations humaines, offrant ainsi un sucroît de réalisme à un genre conçu au départ comme artificiel.

Si, dans *L’Été Meurtrier*, la première phrase de la partie de la tante Cognata : « C’est une bonne petite » (Japrisot 2015 : 135) prête d’abord à sourire, tant Elle s’est montrée manipulatrice, indifférente, égoïste, voire carrément méchante dans le roman, avec le recul, elle manifeste la nuance inhérente à tout personnage et que le roman policier vient parfois un peu trop gommer par une solution supposée réduire toutes les aspérités et toutes les ambivalences.<sup>11</sup> À l’inverse, nos trois récits proposent une vision nuancée et

diverse des mêmes faits ou des mêmes personnages, qui fait probablement leur valeur littéraire, au-delà de leur seule efficacité policière. Si c'est déjà vrai si l'on étudie juste les avis des personnages (Boubou ou Mickey, les frères de Pin Pon, donnent par exemple régulièrement d'Elle une image que le lecteur ne se faisait pas), c'est évidemment renforcé quand il s'agit d'un point de vue entier au sens narratologique. Entre femme fatale et enfant qu'elle devient à la fin, manipulatrice et victime, le regard porté par les personnages et les narrateurs sur Elle souligne avant tout qu'elle est tout cela à la fois, loin de vouloir la réduire au statut de victime ou d'Érinye lancée dans sa vengeance. Elle elle-même semble avoir conscience de sa propre complexité et ne plus s'y repérer :

Dans la vie, je peux parler vrai. Surtout quand je n'en pense pas un mot. Ou alors, c'est vrai un peu, je ne sais pas. (*idem* : 254)

La découverte du mensonge massif et inaugural d'Amy, dans *Gone Girl*, ne réduit d'ailleurs pas les ambiguïtés du texte : si elle n'est certes pas la jeune femme persécutée par son mari au point de se procurer une arme de peur qu'il ne l'attaque, la confrontation des trois récits qui est donnée dans le texte dresse un portrait ambigu de Nick, qui n'hésite pas à se présenter comme un homme avide d'être apprécié et, pour cela, prêt à être hypocrite voire manipulateur, comme le lui dit sa sœur, Go :

"You'd literally lie, cheat, and steal – hell, kill – to convince people you are a good guy."  
(Flynn 2012 : 44)

Et si la machination d'Amy attire plutôt notre sympathie du côté de Nick, la fin, qui le voit se rapprocher d'Amy, de plus en plus fasciné par elle, tend à diluer les responsabilités : on le voit transformé par son aventure, non sans se demander s'il s'agit véritablement d'une transformation ou si le journal, à défaut de décrire Amy de manière honnête, ne contenait pas des éléments plus réels sur Nick que ce que le retournement nous a fait croire.

Ainsi, les versions concurrentes du monde que bâtit tout roman policier et entre lesquelles le dénouement permet de trancher sont mises en avant dans le roman policier polyphonique et il n'est pas certain qu'il y ait vraiment un sens à tenter de les départager : là encore, ce choix narratif nous semble radicaliser les positions et les réflexions du roman policier monophonique, au point qu'on peut se demander si advient ainsi un nouveau pacte de lecture.

### 3. Vers un nouveau pacte de lecture ?

Deux éléments sont propres au roman policier, qui sont *a priori* contradictoires : d'un côté, le roman policier place en son cœur le mensonge, car il faut préserver – et donc retarder – la surprise : l'assassin ment par définition, et les autres personnages ont toujours quelque chose à cacher ; de l'autre, comme on l'a vu, l'un des fondements du pacte de lecture policier est la confiance que le lecteur peut accorder au narrateur, confiance nécessaire pour mener l'enquête de son côté, ce qui est censé être le mode de lecture du roman policier. Or, le roman policier polyphonique ruine d'avance toute confiance. Dès lors, un nouveau pacte de lecture se met-il en place ? Observe-t-on des stratégies différentes de celles qui ont cours dans un roman policier classique ?

*L'Été meurtrier* un peu à part, car il n'y a rien sur quoi mentir au sens strict de la part des narrateurs, mais les jeux de variation et de points de vue montrent bien l'impossibilité de fixer un sens. C'est différent pour nos deux autres romans, qui présentent des narrations menteuses. Les techniques utilisées pour construire un discours de narrateur menteur sont les mêmes que celles auxquelles recourent les personnages menteurs, mais à plus grande échelle, dès lors qu'on passe des discours isolés de personnages, au sein d'un dialogue, aux récits de narrateurs. On peut reprendre les catégories que dégage Pierre Bayard dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?*.

Il y a d'abord le mensonge par omission : c'est le cas de Lydecker, qui omet évidemment de préciser qu'il a tenté de tuer Laura, mais aussi de Nick qui se laisse aller à des confessions différées :

I have a mistress. Now is the part where I have to tell you I have a mistress and you stop liking me. If you liked me to begin with. (Flynn 2012 : 142)

Le discours se fonde aussi sur des doubles sens, comme lorsque Lydecker dit :

And when I write of myself as a character in the story, I shall endeavor to record my flaws with the same objectivity as if I were no more important than any other figure in this macabre romance. (Casparly 2012 : 19)

faisant croire au lecteur que la concession finale est une trace de sa mégalomanie, alors que son importance dans l'histoire est en effet majeure, puisqu'il est l'assassin que l'on recherche.

À ces deux catégories, il faut en ajouter une autre, dont ne parle pas Pierre Bayard, le fait de loger les mensonges des narrateurs non dans leur narration – où ils rompraient le pacte de confiance avec le lecteur – mais dans leurs discours aux autres personnages : Elle, par exemple, ment plusieurs fois aux autres personnages, mais soit l'admet immédiatement, soit nous le révèle de façon différée, de sorte qu'il n'y a pas de tricherie narrative.

Même si les techniques pour manier le mensonge sont donc les mêmes que dans un roman traditionnel, la mise en doute est plus massive et signifiante dans les romans polyphoniques, ce qui nous amène au Paradoxe du Crétois, là encore utilisé par Pierre Bayard dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Crétois qui dit : « Tous les Crétois sont des menteurs. » L'implication d'un tel dispositif est que le propos d'un menteur est toujours mis en doute, de sorte que le lecteur se demande comment faire confiance à un narrateur qui a déjà admis avoir menti. C'est ce que dit la sœur de Nick, Go :

[Go:] "I didn't know you could do that, keep something from me that totally."

[Nick:] "That's the only thing."

Go shrugged: *How can I believe you now ?* (Flynn 2012 : 159)

À cet égard, on peut noter une spécificité de *Laura*, puisque Lydecker s'affirme comme un narrateur menteur, ce qui scelle paradoxalement un pacte avec le lecteur, averti qu'il doit se méfier :

Surely the reader must, by this time, be questioning the impertinence of reporter who records unseen actions as nonchalantly as if he had been hiding in Mark's office behind a framed photograph of the New York Police Department Baseball Team, 1912. (Caspary 2012 : 36)

Mais par rapport aux deux romans antérieurs, *Gone Girl* propose une variation sur la figure du narrateur non fiable, ne se contentant pas de doubles sens, de mensonges par omission ou de mensonges situés à des endroits autorisés, mais se livrant à une activité normalement interdite dans le roman policier, le mensonge à l'état pur : outre les moments où, comme on l'a vu, Nick nous dit mentir, sans préciser sur quoi portent ses mensonges, la narration d'Amy dans la première partie constitue un pur mensonge, puisque tout le journal est forgé, plus tard assumé comme tel par Amy qui se félicite de ses talents :

Seven years of diary entries, not every day but twice monthly, at least. Do you know how much discipline that takes ? (Flynn 2012 : 237)<sup>12</sup>

Or, c'est de la nature biphonique, en l'occurrence, de *Gone Girl* que naît la possibilité même de livrer un quart de récit faux<sup>13</sup> : c'est parce qu'en regard du journal d'Amy figure celui de Nick que l'un et l'autre existent. Il faut que le récit d'enquête soit confronté au journal pour que les contradictions et les tensions apparaissent et donc que la conviction du lecteur que quelqu'un ment affleure. Et le fait que la voix de Nick se fasse entendre pour proposer une version tout à fait autre du récit d'Amy engage le duel entre les deux personnages qui devient peu à peu le thème du roman, en même temps qu'il suscite l'intérêt du lecteur : ses habitudes lectorales font qu'il se demande nécessairement qui ment, postulant, à raison, que l'un des deux doit bien dire, à défaut de toute la vérité, du moins une partie de la vérité.

En dehors donc de *Gone Girl*, on constate que le roman policier polyphonique ne profite pas immédiatement de son dispositif pour rendre le mensonge net totalement acceptable, comme si les entorse potentielles, nombreuses, au pacte du *fair play* ne pouvaient décidément pas l'intégrer. Mais il met en valeur, beaucoup plus que le roman policier à narration monophonique ou omnisciente, le mensonge comme thématique du roman policier et une attitude méfiante envers le discours.

On peut clore ce propos en insistant sur un autre point commun de notre corpus, et pas des moindres, le fait que les trois romans ont non seulement été portés à l'écran, mais que je pense qu'on peut dire que les films qui en ont été tirés, chaque fois œuvre de grands réalisateurs, Otto Preminger pour *Laura*, Jean Becker pour *L'Été meurtrier* et David Fincher pour *Gone Girl* ont eu un grand succès, probablement plus grand que celui du livre. Or, il semble clair que l'intérêt principal des trois romans réside dans leur mode narratif, qui ne peut pas être décalqué exactement de la même manière au cinéma. Que font alors les réalisateurs qui décident d'adapter ces œuvres ? Même s'ils atténuent le caractère polyphonique des romans au profit plutôt de focalisations diverses, ils adoptent tous le principe d'une voix off qui vient souligner ce caractère polyphonique et cloisonner véritablement les récits des personnages. La présence de la première personne est ainsi à la fois moins insistante que dans les romans, car c'est l'image qui prend le dessus, mais elle est aussi plus inattendue car « dispensable ». Ce systématisme dans la reprise du mode narratif, son adaptation au médium cinématographique semblent être la preuve que le succès de ces œuvres réside aussi dans ce procédé narratif

et dans la manière dont il sollicite le lecteur/spectateur : celui-ci se trouve interpellé par les personnages et voit à l'écran s'imprimer leur vision, leur point de vue, en même temps qu'il entend leur voix reconstituer l'intrigue.

Il semble enfin, pour finir, que ce n'est pas non plus un hasard si ces récits de la narration trompeuse et menteuse mettent chaque fois en scène des personnages de femmes fatales à qui la parole est donnée, inévitablement suspecte. Le succès de ce mode narratif et la suspicion du lecteur ou du spectateur qui y est associée s'appuient ici sur des préjugés moraux, mais aussi sur des habitudes lectorales nées des stéréotypes construits par la tradition du roman policier en général et du roman noir en particulier.

## NOTES

\* Stéphane Pouyaud (stephane.pouyaud@univ-rouen.fr), maîtresse de conférences en littérature comparée à l'université de Rouen. Une partie de mes travaux porte sur la parodie dans le roman dans les siècles anciens, l'autre sur des questions narratologiques dans le roman policier :

- « Folie criminelle et folie narrative dans *Endless Night* d'Agatha Christie », in Nathalie Jaëck, Clara Mallier, Arnaud Schmitt, Romain Girard (éd.), *Les Narrateurs fous/Mad Narrators*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2014.

- « Quand le narrateur se révèle antipathique : narrateur et pacte de lecture policier chez Agatha Christie », journée d'études « Le narrateur antipathique », organisée à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, mars 2017, disponible à l'adresse suivante : <https://www.univ-reims.fr/media-files/13151/article-stephane-pouyaud.pdf>.

- « Narratrices criminelles et questions de genre : Piège pour Cendrillon de Sébastien Japrisot, Betty d'Arnaldur Indriðason et *Les Apparences* de Gillian Flynn », actes du colloque de l'université de Rouen *Figures et personnages de criminelles, des histoires tragiques au roman policier*, 7-9 juin 2017, à paraître.

<sup>1</sup> Otto Preminger, *Laura*, 1944 ; Jean Becker, *L'Été meurtrier*, 1983 ; David Fincher, *Gone Girl*, 2014.

<sup>2</sup> Le résumé est volontairement le plus efficace possible, pour laisser plus de place à l'analyse, et n'entre pas dans les détails de l'intrigue. Ce sera aussi le cas pour les deux autres romans.

<sup>3</sup> Un détective enquête sur un crime, avec plusieurs suspects, l'intrigue suit cette enquête et a pour dessein de rétablir le récit initial manquant du crime, grâce à des interrogatoires ; le détective comme le lecteur suit une série d'indices et de leurres, etc.

<sup>4</sup> Le *hard boiled* détective qu'incarne MacPherson, bien sûr, mais aussi la femme fatale que représente Laura, à son corps défendant, tous ceux qui la croisent tombant irrémédiablement amoureux d'elle, tant Lydecker que Carpenter que MacPherson.

<sup>5</sup> Pin Pon : « Maintenant, je sais bien ce que je raconte. Je raconte exactement ce qui s'est passé, sans me faire plus intelligent que je ne l'étais à ce moment-là. » (Japrisot 2015 : 327.)

<sup>6</sup> Et même s'il est difficile de croire aveuglément Amy après avoir lu la forgerie à laquelle elle s'est livrée et dans laquelle elle a piégé le lecteur.

<sup>7</sup> C'est d'ailleurs ainsi que l'édition française du Livre de poche. On a aussi pu rattacher le roman au courant du *domestic thriller*.

<sup>8</sup> C'est d'ailleurs ce que simule la première partie de *Gone Girl*, avant que l'on ne se rende compte que les deux parties n'offrent pas deux visions de la même histoire, mais un panorama de celle-ci.

- <sup>9</sup> Des narrateurs attirés de Poirot et Sherlock Holmes que sont Watson et Hastings aux narrateurs se retrouvant mêlés à l'enquête comme dans *Meurtre en Mésopotamie*.
- <sup>10</sup> Je pense spécifiquement à *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, mais aussi plus largement à tous ses ouvrages de critique policière, jusqu'au plus récent, *La Vérité sur « Ils étaient dix »* 2020.
- <sup>11</sup> Voir une tendance au manichéisme qu'on lui a souvent reproché.
- <sup>12</sup> On peut d'ailleurs penser à l'autocongratulation à laquelle se livre le docteur Sheppard dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd* quand, dans un passage métatextuel, il analyse l'ellipse du meurtre à laquelle il s'est livré dans son récit : "I'm rather pleased with myself as a writer. What could be neater, for instance, than the following:  
"The letters were brought in at twenty minutes to nine. It was just on ten minutes to nine when I left him, the letter still unread. I hesitated with my hand on the door handle, looking back and wondering if there was anything I had left undone."  
All true, you see. But suppose I had put a row of stars after the first sentence. Would somebody then have wondered what exactly happened in that blank ten minutes?" (Christie 2002 : 367)
- <sup>13</sup> Pierre Lemaitre l'a fait avec plus d'une moitié de roman dans *Travail soigné* (2006).

## Bibliographie

- Caspary, Vera (2012), *Laura* [1943], Londres, Vintage Books.
- Christie, Agatha (1998), *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit.
- (2002), *The Murder of Roger Ackroyd* [1926], Londres, Harper.
- Flynn, Gillian (2012), *Gone Girl*, New York, Crown Publishing.
- Janprisot, Sébastien (2015), *L'Été meurtrier* [1977], Paris, Folio policier.





# Roman choral.

## Fiction à voix multiples

L'écriture d'un roman choral se veut forcément le résultat d'un véritable travail narratif, voire d'un exercice de style, puisqu'il s'agit toujours de parvenir à ficeler des destins et des points de vue sur un même événement, à partir d'un même lieu ou en référence à la même personne ou contexte, dans le souci d'un effet cohérent, au-delà de la multiplicité des dialogues ou monologues. Elle n'est pas sans évoquer la polyphonie romanesque que Mikhail Bakhtine définit dans *Esthétique et théorie du roman* comme « la pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes dans une oeuvre » (1978 [1975] : 35).

ISBN 978-989-35462-1-5



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA  
MARGARIDA LOSA