

Les Cahiers du CEIMA



Jean-Michel Basquiat

Voix défendues

**Textes rassemblés et présentés par
Anne Le Guellec-Minel**

Centre d'Etudes Interdisciplinaires du Monde Anglophone

Numéro 8, décembre 2012

CEIMA
Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone
Faculté des Lettres et Sciences humaines *Victor-Segalen*
20, rue Duquesne - CS 93837
29238 - BREST CEDEX 03

Directrice de la publication : Gaïd GIRARD
co-directrice de la publication : Annick COSSIC

Comité de lecture

David BANKS (Pr. Université de Bretagne Occidentale)
Claire BAZIN (Pr. Université de Paris Ouest Nanterre)
Philippe BIRGY (Pr. Université de Toulouse II-Le Mirail)
Annick COSSIC (Pr. Université de Bretagne Occidentale)
Helen CHRISTOL (Professeur émérite de Paris Sorbonne)
Gaïd GIRARD (Pr. Université de Bretagne Occidentale)
Jean-Yves LE DISEZ (MCF Université de Bretagne Occidentale)
Marie-Josette LE HAN (Pr. Université de Bretagne Occidentale)
Françoise ROBIN (MCF à l'INALCO)
Michelle RYAN-SAUTOUR (MCF Université d'Angers)
Bernard SELLIN (Pr. émérite Université de Nantes)
Mannaig THOMAS (MCF Université de Bretagne Occidentale)

ceima@univ-brest.fr
<http://univ-brest.fr/ceima/>

Sommaire

Anne Le Guellec-Minel. Introduction	7
Marie-Christine Agosto. Les voix secrètes d'Emily Dickinson	15
Gilles Chamerois. Quelle voix de fin silence ? La fin de « The Dead » de James Joyce et son adaptation au cinéma	33
Thierry Robin. La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal dans le théâtre atrabilaire de Beckett ?	55
Myriam Bellehigue. « The one thing he never got right / was the voice » ou l'insécurité de la voix dans <i>The World's Wife</i> de Carol Ann Duffy	69
Camille Manfredi. <i>You can listen to the real thing</i> : introduction à la poésie audio et sonore en Ecosse aujourd'hui	91
David Banks. The meaning of sound – the sound of meaning. A personal poetic journey	105
Molly Chatalic. Quand les morts parlent ... en anglais : révolte et survie dans la poésie de T.N. Shakabpa (Tibet)	119
Anne Le Guellec-Minel. Polyphonie et résistance dans <i>Earth</i> (2001) de Bruce Pascoe (Australie)	139
Noémie Le Vourc'h. La voix du corps dans <i>The Wine of Astonishment</i> (1982) d'Earl Lovelace (Caraïbes)	149
Thomas Buckley. Voix défendues, langues oubliées, accents reconnus chez Balys Sruoga, Romain Gary, Primo Levi	165
Hélène Machinal. Voix impénétrables et tissage des voix dans <i>Ghostwritten</i> de David Mitchell (1999)	175
François Lasserre. La voix marginale de Nicolas Gougenot, huguenot, maître-écrivain, dramaturge et théoricien du théâtre, dans les années Louis XIII	197

Nelly Blanchard. Hervé Burel autobiographe : une voix populaire portant l'égalité ?	211
Ronan Calvez. Désorceleur : La voix désenchantée de Pierre-Jakez Hélias	221
Emmanuel Minel. Hypocrisie de la voix sociale dans <i>Les Ames fortes</i> de Jean Giono : La vérité d'une Médée entre Rousseau et Sade	235
Liste des auteurs.	245

Introduction

*But yesterday the word of Caesar might
Have stood against the world ; now lies he there,
And none so poor to do him reverence.*

William Shakespeare, *Julius Caesar*, Act III, sc.2

Voix défendue : celle d'Iqbal Masih, assassiné à douze ans en 1995 pour s'être élevé contre le travail des enfants au Pakistan ; autre voix défendue : celle de Malala Yousufzaï, encore au Pakistan, qui s'élève contre la condition des fillettes et des femmes. Voix défendues d'enfants au travail, de penseurs censurés, de chevaux mourant sous les coups : celles qui se juxtaposent dans le célèbre « Mélancolia » de Victor Hugo¹ et pour qui parle le poète. Voix défendue de César assassiné, dont Marc-Antoine fait l'éloge devant la foule hostile, dans la pièce de Shakespeare... Elles sont légion à peupler le réel et la littérature, nos souvenirs vrais et notre imaginaire.

Le projet initial de ce séminaire du CEIMA consacré aux « voix défendues », était d'éprouver sur un espace plus large une problématique de la littérature post-coloniale qui se retrouve de l'Inde aux Antilles en passant par l'Australie et les Afriques et qui tourne autour de la *double nature* de la parole du « colonisé », contrainte à chercher dans les mots mêmes du colonisateur les termes de son originalité, de sa différence et de sa liberté. Ce paradoxe qui fut celui de « l'australianité » impossible d'un Patrick White², ou celui de la « négritude » selon Senghor ou Césaire³, consiste à user d'une parole qui se veut à la fois une parole interdite, censurée, niée, *et* une parole audible, acceptée, triomphante dans sa capacité à se faire entendre et à en obtenir quelque chose. Cet objet théorique bizarre, contradictoire, mais qu'on dira moins exotique qu'universel, n'est autre que *la parole revendicatrice*. L'héraldique appelle « défendue » une figure qui porte des défenses d'un autre émail que le reste du corps (on dit par exemple : sanglier défendu d'argent) ; telle semble être aussi la parole revendicatrice, qui s'arme de ce qui est étranger au requérant mais qui touchera l'auditeur : elle réussit ainsi à déverrouiller

Introduction

l'interdit et à trouver dans l'espace de réception de quoi « faire sens », des modalités recevables d'expression ; c'est-à-dire que, pour certains, elle pactise et se compromet avec son Autre. Mais cette paradoxale voix « défendue », à la fois *interdite* et *assistée*, est bien, depuis les débuts de la philosophie et pour chaque « modernité », la matrice de la *conscience critique*, dont notre culture reconnaît l'importance essentielle. De Socrate à Franz Fanon, elle signale celui qui, dans un même mouvement, s'insurge et dialogue, et peut-être celui ou celle qui met en place la parole démocratique elle-même.

La question, sous cette forme, semble concerner toute littérature et notre corpus d'interventions en témoigne en effet, qui regroupe des sujets allant du XVII^e au XXI^e siècle et de l'Écosse à l'Australie. Cependant, les analyses qu'ont menées les nombreux intervenants de ce séminaire ont aussi orienté la réflexion vers d'autres horizons que l'ambivalence polémique ou l'ironie de la conscience critique.

La voix défendue s'est en particulier trouvée d'abord reliée à *l'expérience poétique*. Expérience ontologique, fondatrice d'une conscience d'être au monde et d'une conscience du langage, l'expérience de *l'interdit*, l'expérience de l'impossibilité logique, du défendu, de la limite, engage, chez Emily Dickinson, Joyce ou Beckett, dans la voie et à la voix de la poésie.

Mais cette voix poétique peut aussi devenir exaltation revendicatrice, affirmation *identitaire* – qu'il s'agisse d'affirmer un peuple, un genre, une religion ou un groupe social. De là, la voix poétique devient facilement voix politique, comme le « moment romantique » l'a bien montré pour l'Europe du XIX^e siècle (Byron, Hugo, Manzoni, Villemarqué ...) en particulier dans le cadre des affirmations identitaires, « nationales » ou « culturelles » (Écosse, Tibet).

C'est donc autour des *enjeux politiques* de la voix persécutée (individuelle ou collective) que s'organise l'autre moitié des interventions, qui concerne aussi d'autres espaces génériques : le roman, le théâtre ou la dramatique radiophonique, la théorie littéraire, l'autobiographie.

Signe peut-être d'un moment particulier de notre pensée critique, le discours lié directement aux voix sociales n'est que très peu présent dans les études rassemblées ici, davantage dominées par la question identitaire, qui les contient mais aussi les déforme et les reformule, de l'Australie aborigène à la Bretagne bretonnante. Lorsque la voix sociale est directement abordée, c'est sous l'angle de son inconfort linguistique, voire de sa possible instrumentalisation, dans le cadre d'une littérature du soupçon et d'une défense de la Nature. Inversement, la voix défendue avec simplicité sera plus volontiers celle de l'Humain résistant à son avilissement ou à sa dénaturation par la technique : celle de l'humanité universelle en même temps qu'individuelle.

Individuelle et *tragique*, enfin, sera la voix du théoricien du XVII^e siècle en avance et en retard sur son temps, multipliant à plaisir les postures de marginalité, ou celle de l'autobiographe breton choisissant d'exprimer les idées de la République et des Lumières dans la langue de l'Église et de la tradition.

Les voix féminines sont également présentes parmi les voix tragiques, non qu'elles le soient toutes, bien au contraire, mais certaines fournissent l'archétype de l'aliénation littéraire et de la dépossession.

Pour la présentation de l'ouvrage, nous avons réparti les quinze études qui suivent en deux groupes : **Expériences poétiques** et **Enjeux politiques**.

Le premier groupe distingue « expérience ontologique » et « expérience identitaire » et le second groupe distingue « études post-coloniales et « espaces non-anglophones et anglophones : de l'universel au singulier » qui réunit les six études consacrées à des auteurs essentiellement français et bretons mais aussi lithuanien et anglais.

Synopsis

Expériences poétiques

1- Expérience ontologique

Marie-Christine Agosto examine dans l'œuvre « interdite » à maints égards et « secrète » par excellence d'Emily Dickinson le rapport essentiel qu'entretient la « voix » poétique « à la fois opaque et limpide » avec l'interdit, et sa nature de parole « énergétique » apte à affronter justement ces interdits et à se mesurer à leur « sacralité ». Cette sacralité n'est pas seulement celle de l'inconvenance sociologique pour son époque et son monde, mais celle de l'informulable qui est au cœur de l'expérience linguistique.

Gilles Chamerois s'appuie sur la méditation religieuse, lyrique et cinématographique pour définir la voix poétique joycienne comme une voix mystique cherchant à faire entendre le silence absolu, le « fin silence », ou encore la voix de l'indicible ; indicible est en particulier l'illogique (et en cela défendu d'expression normale), témoignant d'une expérience qui par définition interdit le retour à la parole, comme est par exemple l'expérience de la mort.

Introduction

Thierry Robin montre comment, pour Samuel Beckett, « donner la parole à des marginaux », à « l'infime », c'est transformer une source « presque interdite de parole » en source de défense du langage comme lieu par excellence de « l'expérience humaine », du corps (organes) et de l'âme (poésie de l'absence du sens). Ainsi la voix éructante de « l'incroyable » beckettien accède à la sacralité joyeuse du encore-vivant, qui est presque-rien, non-sens essentiel, mais aussi plaisir de dire que « rien n'est à dire ».

2- Expérience identitaire

Myriam Bellehigue montre comment, de façon très liée à sa propre biographie, la poétesse Carol Ann Duffy donne la parole à des femmes qui semblent d'abord conquérir une voix propre en racontant l'envers d'une fable masculine connue (Madame Tirésias, Madame Lazare, Madame Ésope, *etc.*) mais qui se révèlent en fait prises au piège de l'intertextualité. N'existant pas vraiment, leur voix pure connaît « l'affaiblissement et la dépossession de soi », le drame de la féminité ou plutôt du statut d'épouse. À travers ces personnages se dessine plus largement le drame de la créativité littéraire, de la voix qui n'existe que prise dans la toile d'araignée des intertextes menaçant de la dissoudre, à quoi la voix lyrique romantique échappe en s'incarnant dans une réalité empirique, un « je » d'état civil, mais pas les voix de Duffy, hantées par leur insuffisance, malgré leur énergie.

Camille Manfredi montre l'importance pour des poètes écossais comme Tom Leonard, Christine De Luca, Rody Gorman ou Edwin Morgan, de la voix poétique enregistrée. Celle-ci est un « instrument politique d'affirmation identitaire », mais aussi d'exploration des origines, les « borborygmes du sociolectes » valant autant comme explorations infra-linguistiques que comme ironie sur le regard porté par l'autre. Elle est enfin retour à l'acte poétique par excellence, acte vocal : celui de la « profération » mallarméenne, qui rejoint ici la « tradition orale populaire ».

David Banks, linguiste et poète, revient ici sur son expérience de la poésie comme musique, qui unifie les différents sujets qu'apporte l'expérience d'une vie en les ouvrant sur « la chose fondamentale de la poésie », ce que nulle autre approche ne peut dire, ce qui est donc « défendu » et fermé à toute autre. Il reconnaît aussi à la poésie la capacité à proclamer les injustices de l'histoire, celles des violences de la guerre, mais également celles qui font de T.S. Eliot plutôt que de Basil Bunting le grand poète de son temps, ou de Thomas Edison plutôt que de Joseph Swan l'inventeur de la lumière électrique.

Molly Chatalic présente le poète tibétain d'expression anglaise T.N. Shakabpa et les enjeux d'une langue dans son rapport à l'universel. Shakabpa, exilé en Inde puis en Californie, choisit en effet l'anglais pour exprimer une culture, une âme, une source de toute façon « en-deçà de la langue » (problème platonicien de l'énonciation du vrai), mais aussi pour délivrer un message et être entendu dans une langue sur laquelle ne pèse pas le poids de l'interdit politique et policier (problème de la réception du vrai).

Ce compromis linguistique visant à « défendre » l'identité tibétaine nous conduit donc à l'articulation par excellence du poétique et du politique.

Enjeux politiques

1- Études post-coloniales

Anne Le Guellec-Minel cerne les contradictions constitutives du combat des indigènes australiens pour la reconnaissance, faute de mieux, de leur *altérité intégrée*, et montre la réussite, chez le romancier aborigène Bruce Pascoe, d'une voix romanesque épique pratiquant « l'altérité intérieure » et capable de défendre ce qui reste d'une identité effacée et non restituable, définitivement, dans son intégrité pré-coloniale.

Noémie Le Vourc'h, partant de la focalisation privilégiée sur le corps de l'Autre colonial, montre le caractère stratégique du personnage féminin, chez qui, comme pour Schéhérazade, le corps est l'allié de la voix et la voix l'alliée du corps lorsqu'il s'agit de survivre, mais aussi de penser son identité, individuelle ou collective (ici, celle des Baptistes de Trinidad). S'appuyant sur le romancier antillais Earl Lovelace, elle montre aussi combien l'anglais créolisé constitue une « voix d'accès » à un imaginaire poétique spécifique, qui convertit le déficit linguistique en atout de séduction et permet ainsi d'espérer construire un rapport de dualité-complémentarité.

2- Espaces non anglophones et anglophones : de l'universel au singulier

Thomas Buckley reprend l'idée de Michel Foucault sur la voix coupable et celle de Danier Heller-Roazen sur la langue maternelle comme censure des autres langues, et montre, à partir de trois écrivains de la résistance et de la déportation (Balys Sruoga, Romain Gary et Primo Levi), comment peut faire survivre, dans une situation d'oppression (guerre, déportation, racisme, animalisation), la voix résistante, affirmant une appartenance indéfectible à des valeurs qui le plus souvent prennent leur source en-deçà des identités coercitives du « shibboleth ».

Introduction

Hélène Machinal décrit avec minutie l'architecture narrative d'un roman urbain de David Mitchell qui juxtapose neuf voix et neuf séquences d'une histoire « mondialisée » dont les ingrédients essentiels sont des fantômes et une intelligence artificielle chargée de surveiller le monde de manière secrète, sans que le lecteur sache, à la fin, si tout ceci a été affabulation ou réalité, la « voix originelle » restant indéterminée. L'accès « défendu » à la clé narrative déstabilise ainsi l'imaginaire identitaire du lecteur lui-même, dans la tradition du roman fantastique, qui fut aussi celle du théâtre baroque.

François Lasserre présente une figure exceptionnelle de la littérature française du début du XVII^e siècle, le protestant dijonnais Nicolas Gougenot, voix littéraire inventive mais marginalisée, en dépit de l'estime que lui portait Corneille, par les partisans du classicisme à l'époque et encore aujourd'hui, mais aussi auto-marginalisée par sa valorisation d'une autre compétence, celle de calligraphe.

Nelly Blanchard nous fait découvrir elle aussi une « plume non autorisée », Hervé Burel, paysan breton écrivant en 1905 dans une langue qui n'est pas celle de la République triomphante (le français) un message (d'égalité sociale, de promotion intellectuelle et d'héritage des Lumières) qui n'est pas celui de l'opposition catholique bretonnante, redoublant ainsi le caractère jusqu'à maintenant inaudible de sa voix.

Ronan Calvez restitue un P.-J. Hélias auteur bretonnant et producteur radio-phonique militant qui écrit en 1957 quelque chose comme un aveu masqué de sa propre détresse au spectacle du déclin consenti de la Bretagne ancestrale : l'histoire d'un suicide maquillé en meurtre, une histoire où la reconnaissance de la voix autobiographique cachée passe par un malicieux et flaubertien « Lagadec ? C'est moi ! »

Emmanuel Minel met en lumière, à partir d'un roman de Giono écrit dans un contexte marqué par l'épuration et le début de la décolonisation, la perversité possible de la « voix de l'opprimé(e) », qui devient « figure » rhétorique, alibi dans un discours hypocrite et manipulateur au service d'une violence placée par le romancier sous le signe de Médée et du plaisir naturel mais inavouable de détruire.

Le Séminaire du CEIMA a fait une nouvelle fois se rencontrer des chercheurs d'horizons divers, membres pour beaucoup du département Anglais

de l'U.B.O. ou du C.R.B.C. mais pour certains venus d'universités ou de grandes institutions parisiennes, et de l'enseignement en classes préparatoires aux grandes écoles. Le croisement des disciplines comme celui des champs d'études a donné à chacun l'occasion d'éclairer de ses lumières propres le concept proposé à l'étude et a permis d'en enrichir la teneur – ou l'énigme – initiale. Que tous en soient ici remerciés.

Anne Le Guellec-Minel
Université de Brest, UEB
EA 4249 HCTI/CEIMA

notes

¹ Victor Hugo, *Les Contemplations*, III, 2. (1856)

² Patrick White, qui obtint d'ailleurs le prix Nobel de littérature, était considéré dans son pays comme le seul auteur assez raffiné littérairement pour pouvoir impressionner les Anglais, mais il était accusé par les mêmes de trahir dans ses romans la simplicité virile du « vrai » esprit australien.

³ Dans « La Négritude : une forme de racisme héritée de la colonisation française ? Réflexions sur l'idéologie négro-africaine en Mauritanie », Mariella Villasante Cervello remarque d'emblée que « la Négritude est une forme de racisme [...] héritée de la colonisation française, et complètement étrangère aux [...] conceptions de l'autre chez les peuples africains ». Elle fait dépendre le phénomène d'une réalité sociologique beaucoup plus large, mise en lumière par Bourdieu, qu'elle cite (*La Domination masculine*, Paris, Le Seuil, 1998, 70) : « Bourdieu note que « la Négritude à la manière de Senghor [...] oublie que la « différence » n'apparaît que lorsqu'on prend sur le dominé le point de vue du dominant ». (Marc Ferro, *Le Livre noir du colonialisme. XVI^e-XXI^e siècle : de l'extermination à la repentance*, Paris, Robert Laffont, 2003, 972)

Marie-Christine AGOSTO

Les voix secrètes d'Emily Dickinson

La critique narratologique, avec Genette, s'est approprié la notion de voix pour questionner l'origine et les modalités de l'énonciation dans le récit, et identifier le point de vue¹. Dans le même temps, Barthes faisait du « tissu de Voix » la métaphore de structuration du texte, et de ses cinq « codes » d'audition et de lecture la condition de sa construction « comme espace stéréographique »². Mais le texte poétique, peu cité dans ces théories, est pourtant prioritairement celui qui met en situation la voix, tant comme sujet du texte que comme instance première. Comme le souligne Jean-Claude Renard, poète et critique à qui je me référerai dans cette étude, la présence de l'oralité caractérise toujours plus ou moins la poésie, et « la présence singulière de la parole jusque dans l'écriture [poétique] apparaît comme l'une des conditions essentielles du poème »³.

L'acte de prononcer les mots d'une façon telle que les jeux de la *voix* leur permettent de passer du plan de la parole ordinaire au plan de l'*incantation* – c'est-à-dire de se charger de pouvoirs, de sens et de projets non plus d'ordre usuel mais, par exemple, magique ou cérémoniel – fut probablement (avec l'invention de *sons* sans but sémantique directement lié à la communication coutumière) l'une des origines de ce qu'on appela par la suite « poésie » et de ce que nous nommons aujourd'hui « poème ».⁴

C'est ce passage, difficile et initiatique, du plan de la parole ordinaire et du langage utilitaire au plan de l'*incantation* et de l'accès au mystère, qui fonde la poésie d'Emily Dickinson – une poésie à la fois opaque et limpide, dont le brouillage sémantique crée un premier effet d'interdit.

D'inspiration domestique mais interrogeant le sacré, la poésie de Dickinson est aussi, à maints égards, l'expression de « voix défendues ». En premier lieu, elle est historiquement et culturellement porteuse de « paroles interdites » : deuxième grande voix poétique américaine, deux cents ans après celle d'Anne Bradstreet⁵, et comme elle contrainte au secret par un environnement puritain rétif à la créativité, surtout féminine, elle ne se fit entendre de son vivant

Marie-Christine Agosto

que dans le cercle des amis et des intimes, se refusant à la publication dont elle se savait d'avance rejetée, et lui préférant notes, feuillets, correspondance et carnets personnels. En deuxième lieu, la grande liberté et inventivité de son langage poétique, favorisées par les conditions mêmes de sa production, induisent un discours tantôt hermétique, tantôt décalé, complexifié par les « jeux de voix » et les « jeux graphiques » d'un texte non seulement inouï mais inattendu, de culture romantique mais de facture moderniste, et dont le sens, non stable, sollicite en retour la voix du lecteur. Enfin, au-delà de sa production, de sa restitution éditoriale et de sa réception, la voix qui officie dans cet espace poétique est celle de l'ultime transgression : elle « force le silence », formule l'informulable et accomplit une fonction de connaissance qui se réalise à rebours de l'expérience mystique.

En glissant de « voix défendues » à « voix secrètes », cette étude mettra l'accent sur l'intime et sur la réserve, mais aussi sur les stratégies d'évitement et de confrontation de l'interdit. On substituera aux questions « qui parle ? », « de quoi ? », « faut-il comprendre Emily Dickinson ?⁶ », celle du rapport fondamental en poésie entre le dit et le non-dit, entre la parole et le silence. À défaut d'un timbre de voix qui restera à jamais inconnu (le texte de Dickinson préexistant aux techniques modernes d'enregistrement), on s'attardera aussi sur la nature énergétique de son langage et sur sa force incantatoire, ressortissant au grain du texte et à sa salutaire étrangeté.

Paroles interdites

Les transcriptions relativement récentes des manuscrits de Dickinson, dirigées d'abord par Thomas Johnson dans les années cinquante, puis par Ralph Franklin dans les années quatre-vingt⁷, permettent une lecture-écoute d'une authentique poésie dickinsonienne dont les premières éditions, commandées après sa mort par sa sœur et sa belle-sœur, avaient gommé les audaces par souci de normalisation graphique et orthographique et dans un but à la fois commercial et moralisateur⁸. Si les textes de Dickinson ont retrouvé leur ponctuation singulière, leur capitalisation erratique, le rythme heurté des séries de vers écrits en saccades thématiques et se coulant néanmoins dans un flot langagier continu, ces caractéristiques de son style sont assimilables à une *voix* et participent, comme on le verra plus tard, d'une parole vivante, engagée dans une communication personnelle et interpersonnelle, que vient appuyer la dissolution des frontières entre poésie-correspondance et correspondance-poésie.

Mais elles sont surtout révélatrices d'une volonté farouche de s'affranchir, par l'écriture, des contraintes familiales et institutionnelles et de toutes les figures d'autorité. Une fois acquise la détermination de se refuser à la compromission

de la notoriété littéraire⁹, ainsi que l'expriment plusieurs poèmes en réaction à la fois au rejet de ses premiers manuscrits et aux corrections que quelques textes isolés avaient subies (on songe notamment au poème 709, datant de 1863, où elle fustige le commerce de la publication qui réduit l'homme à l'esclavage) :

Publication – is the Auction
Of the Mind of Man –
[...]
reduce no Human Spirit
To Disgrace of Price – (P 709, 1863)

et une fois tracée la voie de la libération, du moins intérieure, Dickinson peut alors affirmer son identité féminine singulière (comme le montre l'extrait 1 ci-dessous), son refus du rite et du dogme, sur le ton de la plaisanterie (extrait 2) frôlant parfois le blasphème (extrait 3)¹⁰, et son obstination à redéfinir son jardin secret et son propre cercle familial (extraits 4 et 5). Recluse par stratégie plutôt que par contrainte, elle se place ainsi du côté non des femmes soumises, mais des résistantes (voire des révolutionnaires), non des opprimées, mais des conquérantes, attendant leur heure.

Extrait 1 : I'm ceded – I've stopped being Theirs –
The name They dropped upon my face
With water, in the country church
Is finished using, now,
And They can put it with my Dolls,
My childhood, and the string of spools,
I've finished threading – too –
[...]
Baptized, before, without the choice,
[...]
But this time – Adequate – Erect,
With Will to choose, or to reject,
And I choose, just a Crown – (P 508, 1862)

Extrait 2 : We pray – to Heaven –
We prate – of Heaven –
Relate – when Neighbours die –
A what o'clock to Heaven – they fled –
Who saw them – Wherefore fly? (P 489, 1862)

Extrait 3 : In the name of the Bee –
And of the Butterfly –
And of the Breeze – Amen! (P 18, 1858)

Marie-Christine Agosto

Extrait 4 : Some keep the Sabbath going to Church –
I keep it, staying at Home –
With a Bobolink for a Chorister –
And an Orchard, for a Dome – (P 324, 1860)

Extrait 5 : The Soul selects her own Society –
Then - shuts the Door –
To her Divine Majority –
Present no more – (P 303, 1862)

Pour explicites qu'ils soient, les extraits ci-dessus déterminent surtout un contexte de création qui se construit sur la mise à distance d'un environnement social jugé trop normatif, et qui revendique la célébration d'une éthique personnelle empreinte d'individualisme, dans l'esprit du transcendantalisme ambiant auquel Dickinson pouvait être directement initiée puisqu'Emerson comptait au nombre des intellectuels et personnalités influentes que sa famille fréquentait et recevait. Au rejet de l'autocratie puritaine et du principe calviniste de la prédestination s'ajoutait chez elle la méfiance de toute forme d'autorité et notamment celle incarnée par la figure paternelle. Dans une Amérique encore bridée par la culture de la patrie tutélaire, qui acceptait mal les outrances et la modernité de Poe, Melville et Hawthorne, s'indignait des innovations langagières de Whitman¹¹, et louait la poésie narrative conventionnelle de Longfellow, il lui restait à trouver une voix secrète, appropriée à l'expression de ses pensées et émotions profondes, une voix « pointed but not sour », pour citer Marianne Moore, « powerful, yet not masculinized; moral yet not didactic »¹².

Composés entre 1850 et 1886, les textes de Dickinson, quoique traduisant une parole privée et « retenue », s'inscrivaient alors dans l'entreprise culturelle de « Renaissance américaine » – ainsi que F. O. Matthiessen, reprenant le vocable utilisé par Emerson en 1861, désigna plus tard cette période littéraire – et participaient de la vocation collective et individuelle à porter l'émergence de styles, de formes et de voix nouvelles, authentiquement nationales. Plus précieuse encore fut l'influence stylistique que cette « voix secrète » exerça sur les générations suivantes, et l'affection stimulante qu'elle leur inspira, comme en témoignent les nombreux poèmes-hommages qui lui furent dédiés et la reconnaissance avouée par des auteurs aussi divers que l'objectiviste W.C. Williams, l'imagiste Ezra Pound, mais aussi Robert Frost, Hart Crane, Wallace Stevens, et les adeptes de la « poésie confessionnelle », Robert Lowell, Theodore Roethke, Anne Sexton, Sylvia Plath. Aux poètes femmes, surtout, elle a donné « dignité », dit la critique féministe Cheryl Walker, « the right to be heard on [their] own premises »¹³. Et elle continue d'inspirer poètes, essayistes et romanciers, comme le montrent l'essai d'Adrienne Rich, *Vesuvius*

at Home : The Power of Emily Dickinson (1975)¹⁴, le livre du poète contemporain Susan Howe, *My Emily Dickinson* (1985)¹⁵, ou encore la biographie fictionnelle de Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson, A Novel* (2010)¹⁶, si bien qu'elle a fini, paradoxalement, par occuper, sur la scène culturelle américaine, le rôle public dont, en 1861, elle semblait se moquer :

I'm Nobody! Who are you?
Are you – Nobody – Too?
Then there's a pair of us?
Don't tell they'd advertise – you know!

How dreary – to be – Somebody!
How public – like a Frog –
To tell one's name – the livelong June –
To an admiring Bog! (P 288, 1861)

Jeux de voix, jeux graphiques

C'est justement dans son rapport d'influence au « confessionnalisme » que se mesure le mieux la voix d'Emily Dickinson. Si chez elle la démarche esthétique et épistémologique exige de mettre le sujet parlant au centre du poème, elle procède, contrairement à ce que feront plus tard Lowell ou Plath, et à l'exception de quelques poèmes anecdotiques, par effacement du sujet biographique, et elle privilégie, sinon la médiation de personnages, du moins la démultiplication et la théâtralisation des voix qui « mettent en sens » l'expérience et l'exploration du moi et du monde. Intimiste, Dickinson est cependant moins portée à l'introspection qu'à la spéculation et à la rencontre entre sa propre conscience et le mystère de la connaissance. Son intimité est délimitée par l'espace relationnel qu'elle instaure entre elle et ses destinataires-lecteurs. Le dialogue et l'interpellation sont ses modes d'énonciation favorisés, sur le ton de la confiance, servant le plus souvent à dramatiser le monologue intérieur et lui imprimant pudeur, réserve et détachement, à défaut de distance. Le croisement des voix est constitutif du sujet poétique, car, comme l'écrit Jean-Michel Maulpoix :

La poésie est une écriture qui ne saurait produire autre chose qu'un effet de sujet, en articulant des voix dans la langue. [...] Le sujet lyrique, c'est la voix de l'autre qui me parle, c'est la voix des autres qui parlent en moi, et c'est la voix même que j'adresse aux autres¹⁷.

Ainsi, le sujet parlant chez Dickinson n'est pas toujours et pas seulement « je », mais se prête à divers « jeux » d'identité, responsables d'une instabilité

Marie-Christine Agosto

énonciative : dans les *personae* de la scène dickinsonienne, le sujet protéiforme passe par toute la gamme des pronoms personnels et impersonnels, produisant une « plurivocalité » qui s'apparente à un essaim de divisions du moi. Certes, pour citer P-Y. Pétilion, Dickinson, comme tout écrivain, « écrit en plusieurs langues, plusieurs idiomes, inclus les uns dans les autres. L'anglais standard de son temps ; l'américain standard [...] ; la parlure [...] de la Nouvelle-Angleterre du XIX^e siècle »¹⁸, sans compter les traces citationnelles de son érudition. Mais il s'agit moins du Babel qu'évoque la théorie du plurilinguisme de Mikhaïl Bakhtine, car il n'y a pas ici diversité sociale de langues, mais plutôt d'un procédé moderniste avant l'heure de fragmentation de voix inquiètes, perplexes, interrogatives.

On entend ces dédoublements dans le « I » et le « You » du dialogue avec soi-même, dans le « She », voire le « He », divin ou royal, du détachement d'avec soi-même, dans le « We » de l'expérience collective, mais aussi dans le rôle du « School-boy » ou de la « Lady » qu'elle endosse, et dans « the Soul », terme qu'elle utilise fréquemment, en référence à l'identité du chrétien, par exemple dans le poème 303 précédemment cité où il est repris par le pronom personnel féminin (« The Soul selects her own Society »).

Dans le premier quatrain du poème 320, qui fait allusion aux jeux d'enfant, le pluriel grammatical général (le nous royal) se résorbe dans une forme hybride du réfléchi au singulier, renvoyant clairement à Dickinson elle-même :

We play at Paste –
Till qualified, for Pearl –
Then, drop the Paste –
And deem ourself a fool – [...] (P 320, 1860)

Quant au poème 514 (reproduit intégralement ci-dessous), il donne un autre exemple de jeu avec les identités, qui se double d'une énigme sémantique :

Her smile was shaped like other smiles –
The Dimples ran along –
And still it hurts you, as some Bird
Did hoist herself, to sing,
Then recollect a Ball, she got –
And hold upon the Twig,
Convulsive, while the Music broke –
Like Beads – among the Bog – (P 514, 1862)

Fragment coupé de tout contexte, ce poème débute comme souvent chez Dickinson par une attaque *in medias res* et une image métonymique sans référence précise (le sourire est d'abord visage, mais c'est aussi la bouche,

donc le chant et la parole). L'évocation d'un visage féminin non identifié, peut-être destiné à rester anonyme ou indéfini, peut aussi bien renvoyer à une femme, à une enfant (à cause des fossettes), ou à elle-même. La compression syntaxique aux vers 3 et 4 accentue la comparaison avec l'oiseau (il faut lire à la fois « And still it hurts you, to sing » et « as *if* some Bird / Did hoist herself, to sing », la virgule isolant le verbe complément et permettant de le rapporter aux deux verbes précédents). Tout comme le « you » est général, l'oiseau est générique, choisi comme symbole du chant plus que comme exemple réaliste (en effet, avec ses fines connaissances ornithologiques Dickinson ne pouvait ignorer que les oiseaux chanteurs sont les mâles et non les oiselles). Si le sens précis de « Ball » tient de la conjecture (de quelle balle – ou bal – la femme et l'oiselle se souviennent-elles ?), plus important est le parallèle, renforcé par les sonorités, que ce texte construit entre le champ lexical de la douleur (« hurt », « hoist », « hold », « convulsive ») et la légèreté aérienne du sourire, de l'oiseau et de la musique, qui à la fois rompt le silence et se casse comme un collier, dans un bruit étouffé. Le lien consonantique entre « Ball », « Beads » et « Bog » met évidence le lien entre la forme (circulaire) et le son (on songe aux notes de musique), et fournit un exemple du rapport fondamental entre mot, image, son et sens.

Robert Frost disait que la poésie ne devait être ni oraculaire ni prophétique, mais que sa musique devait être comme celle d'une conversation qui vous parvient depuis la pièce voisine. Cette oralité est présente chez Dickinson qui peut aussi bien converser avec son lecteur qu'avec Dieu, le vent ou le rouge-gorge. Rythmiques plutôt que mélodiques, ses poèmes avancent par bribes, par ellipse et par élision, avec une ponctuation assez rare pour ne pas rompre le flux du langage, et des signes graphiques (les tirets sont à la fois pauses et soupirs) qui introduisent ce que Mallarmé, dans sa préface à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, appelait « des espacements de lecture ». On retrouve ce rythme heurté dans le poème 344 où la fragmentation visuelle et rythmique du texte met en spectacle le pas douloureux et préfigure, en faisant buter la lecture sur chaque mot comme sur des pierres, une anticipation de la mort, contenue aussi dans le dédoublement énonciatif :

'Twas the old – road – through pain –
That unfrequented – one –
With many a turn – and thorn –
That stops – at Heaven –

This – was the Town – she passed –
There – where she – rested – last –
Then – stepped more fast –
The little tracks – close prest –

Marie-Christine Agosto

Then – not so swift –
Slow – slow – as feet did weary – grow –
Then – stopped – no other track!

Wait! Look! Her little Book –
The leaf – at love – turned back –
Her very Hat –
And this worn shoe just fits the track –
Herself – though – fled!

Another bed – a short one –
Women make – tonight –
In Chambers bright –
Too out of sight – though –
For our hoarse Good Night –
To touch her Head! (P 344, 1862)

Dans *Une autre parole*, Jean-Claude Renard dit « qu'en matière de poésie, la créativité du langage ne se limite pas à produire sans cesse des phrases nouvelles et des significations différentes [...] mais à créer des formes d'écriture et de lectures où l'espace et le temps [...] tiennent un rôle particulier » : « donner la parole au poème », « en faire le lieu d'une respiration foncière et singulière », permettre « aux mots de [retrouver] le pouvoir d'instaurer une vision et de nous communiquer une connaissance toujours nouvelle ». Le poème de Dickinson précité montre comment, avec sa structuration rythmique syncopée, le texte ne ressortit plus à des codes prosodiques (tout au plus un schéma de rimes diffus), mais procède, sinon de l'inspiration, du moins de « la respiration du corps »¹⁹, d'une énergie qui s'incarne dans le texte, et mène, par le raccourci de la parataxe, et de symboles en hypothèses, au-delà de la narrativité du récit.

À la limite du narratif et du symbolique, du concret et de l'abstrait, les poèmes de Dickinson créent un univers de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, car elle tente aussi bien, comme dans les deux exemples qui suivent, la vision panoramique surplombante que l'observation miniaturisée de « son » monde :

Funny – to be a Century –
And see the People – going by –
I – should die of the Oddity –
But then – I'm not so staid – as He – (P 345, 1862)

A Bird came down the Walk –
He did not know I saw –

He bit an Angleworm in halves
And ate the fellow, raw,

And then he drank a Dew
From a convenient Grass –
And then hopped sidewise to the Wall
To let a Beetle pass – (P 328, 1862)

Dans sa conversation avec le monde, elle n'adopte pas seulement la posture ludique, ironique ou domestique que montrent les extraits jusqu'ici présentés, mais interroge l'énigme. Cette façon de forcer le silence se retrouve dans des poèmes définitionnels ou gnomiques (extrait 1, ci-dessous), dans des poèmes exprimant une théologie négative (extrait 2) et dans des poèmes théâtraux (extrait 3), dans lesquels, pour citer Christine Savinel, « elle construit une voix posthume [...] pratique la fréquentation de la mort et la méditation dans la tombe à venir »²⁰.

Forcer le silence

Extrait 1 : The difference between Despair
And Fear – is like the One
Between the instant of a Wreck –
And when the Wreck has been –

The mind is smooth – no Motion –
Contented as the Eye
Upon the forehead of a Bust –
That knows – it cannot see (305, 1862)

Extrait 2 : I should have been too glad, I see –
Too lifted – for the scant degree
Of Life's penurious Round –
[...]
I should have been too saved – I see –
Too rescued – Fear too dim to me
That I could spell the Prayer
I knew so perfect – yesterday –
That Scalding One – Sabachtani –
Recited fluent – here –

Earth would have been too much – I see –
And Heaven – not enough for me –
I should have had the Joy
Without the Fear – to justify –

Marie-Christine Agosto

The Palm – without the Calvary –
So Savior – Crucify –

Defeat – whets Victory – they say –
The reefs – in old Gethsemane –
Endear the Coast – beyond!
’Tis Beggars – Banquets – can define –
’Tis Parching – vitalizes Wine –
“Faith” bleats – to understand! (P 313, 1862)

Extrait 3 : It was not Death, for I stood up,
And all the Dead, lie down –
It was not Night, for all the Bells
Put out their Tongues, for Noon.

It was not Frost, for on my Flesh
I felt Siroccos – crawl –
Not Fire – for just my Marble feet
Could keep a Chancel, cool –
And yet, it tasted, like them all,
The figures I have seen
Set orderly, for Burial,
Reminded me, of mine –
[...] (P 510, 1862)

L'extrait 3 est extrait du célèbre poème 510 où elle se voit dans la chambre mortuaire. C'est une figuration dantesque du sujet qui se projette non pas dans l'au-delà mais à la limite du monde des vivants et du monde des morts, où elle ne verra, à la fin du poème, que le vide, l'espace aveugle et le chaos.

La mort, non nommée, est encore le sujet du poème 305 dont un extrait est donné en premier exemple (extrait 1). Dans le premier quatrain, l'image du naufrage, ou plus exactement les deux instants de la même image, sont proposés comme définition des deux termes abstraits, avec un effet de chiasme (l'image de la peur venant avant celle du désespoir), de sorte que la différence se résorbe dans le « Un » (One), se réduit dans l'interface qui permettrait de compenser l'écart entre le sens à atteindre et le symbole. La poésie de Dickinson flirte souvent avec la limite, tend vers l'abolition de la dualité entre la conscience du Rien et le Rien, ou entre le non-dit et l'indicible. La mort, statufiée dans le buste de marbre du deuxième quatrain, traduit simultanément la satisfaction de l'esprit à ne plus changer, à se figer dans le définitif (comme approximation peut-être de l'éternité) et la parole interrompue, butant sur l'indéchiffrable énigme : c'est ce que suggère l'ambivalence syntaxique, proche

de l'anacoluthie, dans le dernier vers qui peut se lire comme « that knows » (« qui sait », « qui connaît ») ou « that knows *that* it cannot see ».

Quant au poème 313 (extrait 2), construit sur la forme grammaticale de l'irréel, à la fois hypothèse et regret, il offre un exemple de théologie négative et reprend le thème récurrent chez Dickinson de l'absence de Dieu, en citant l'ultime parole du Christ au Calvaire (« Eli, Eli, lama Sabachtani? », « Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? »), un Dieu qu'elle interpelle dans le poème 339 en l'appelant aussi « Bright Absentee ». De même que seuls les mendiants peuvent concevoir, *a contrario* et par l'imagination, l'idée du banquet, et que seule la soif peut donner vie au vin, de même Dieu ne se révèle et ne se définit que par son absence, et ne peut être évoqué que comme néant, comme non-savoir et comme silence.

J'emprunterai à nouveau à Jean-Claude Renard cette définition de la parole poétique et de la parole mystique, toutes deux « langages symboliques », « c'est-à-dire contraints à la différence et à la contradiction par impossibilité de formuler logiquement et conceptuellement ce qui leur demeure étranger et s'offre comme mystère ». Mais si la parole mystique « se heurte au silence et se transforme en lui », « la parole poétique rompt le silence de l'espace mystique et substitue à l'indicible et l'indéfinissable une forme de connaissance (logique ou non) de ce même mystère ». « La poésie interroge l'énigme, elle ne la perce ni ne la résout », dit encore Jean-Claude Renard, car « les mots ont le pouvoir de combler le vide du mutisme originel »²¹.

Pour Dickinson, profondément sceptique et agnostique, et que le silence fascinait et terrifiait, la parole poétique était l'outil de la réinvention du monde, et une formule de délivrance, comme l'exprime abstraitement et de manière épigrammatique le poème 1251 :

Silence is all we dread,
There's Ransom in a Voice –
But Silence is Infinity.
Himself have not a face. (P 1251, 1873)

et comme l'exprime aussi, mais de manière plus figurale, le poème 543 :

I fear a Man of frugal Speech –
I fear a Silent Man –
Haranguer – I can overtake –
Or Babblers – entertain – (P 543, 1862)

Sa relation aux mots, « Syllables of Velvet – Sentences of Plush – » (poème 334), transfigure la simple dimension religieuse : elle est la condition d'une expérience spirituelle et d'une transformation intérieure. Car la parole

Marie-Christine Agosto

poétique touche au sacré dès lors qu'elle tente de célébrer la qualité de l'instant constamment dépassé par l'énigme du monde et cherche à compenser l'insatisfaction existentielle par un afflux d'être. Dans cet esprit, on songe au poème 323, métaphorisation de l'émerveillement devant la grâce et la surabondance divines, et expression d'une plénitude ambiguë, sur le mode du « comme si ». On songe aussi à plusieurs de ses poèmes où la figuration christique apparaît dans le lever du jour, puis, comme ici, se perd :

As if I asked a common Alms,
And in my wondering hand
A Stranger pressed a Kingdom,
And I, bewildered, stand –
As if I asked the Orient
Had it for me a Morn –
And it should lift its purple Dikes,
And shatter me with Dawn! (P 323, 1858) ²²

Je conclurai cette présentation de l'importance de la voix chez Dickinson par une série de citations, en écho aux voix multiples que fait entendre sa poésie :

D'abord pour rappeler que le port de masques, les dédoublements, les mises en scène déterminent chez elle une sorte de lyrisme à l'envers, non celui de l'épanchement des sentiments mais celui du secret, de l'intime, de la réserve. Ce qu'Antoine Cazé nomme « la faille lyrique », qui réside dans « l'articulation du visuel et du sonore », repose sur cette mise à distance de la voix poétique : « c'est [...] la paradoxale condition pour que la voix puisse devenir *visible*. C'est l'inscription de cette problématique visibilité du son qui donne à la voix du sujet poétique le volume nécessaire à son épanouissement, à son épanchement à la fois hors du moi et dans l'autre qui l'habite »²³.

Puis, pour rappeler que la voix poétique est toujours *dans la langue*, tour à tour sublimée par elle, contrainte ou empêchée par elle, car, pour citer Jacques Roubaud, « la poésie est un fait de langue ; il n'y a pas de poésie dans le coucher de soleil ²⁴ ». Le mot est la condition même de l'être au monde : ainsi l'avait compris Dickinson et le célébrait Adrienne Rich dans son poème-hommage à Emily : « you, [...] / for whom the word was more / than a symptom – / a condition of being »²⁵. Ainsi l'écrit encore Susan Howe, dans *My Emily Dickinson* : « Dickinson's life was language and a lexicon her landscape... Forcing, abbreviating, pushing, padding, subtracting, riddling, interrogating, re-writing, she pulled text from text... »²⁶

Enfin, rappelant la nécessaire inscription de la voix poétique dans le visuel, par-delà le silence et l'absence, je finirai sur cet assemblage de Joseph Cornell à la mémoire d'Emily Dickinson²⁷ et de sa « Péninsule bleue » (allusion au

poème 405), tout en donnant la parole finale au poème. Sans la voix de Dickinson, en effet, il manquerait quelque chose à la culture américaine.

It might be lonelier
Without the Loneliness –
I'm so accustomed to my Fate –
Perhaps the Other – Peace –

Would interrupt the Dark –
And crowd the little Room –
Too scant – by Cubits – to contain
The Sacrament – of Him –

I am not used to Hope –
It might intrude upon –
Its sweet parade – blaspheme the place –
Ordained to Suffering –

It might be easier
To fail – with Land in Sight –
Than gain – My Blue Peninsula –
To perish – of Delight – (P 405, 1862)

Marie-Christine Agosto
Université de Bretagne Occidentale
CEIMA / EA4249 HCTI

Marie-Christine Agosto



***Toward the "Blue Peninsula"
(For Emily Dickinson), c, 1953***

Bibliographie

- BARTHES Roland, *SZ*, Paris, Seuil, 1970.
- CAZÉ Antoine (dir.), *Emily Dickinson, Profils Américains*, Université Paul-Valéry, Montpellier III, n° 8, 1996.
- CHARYN Jerome, *The Secret Life of Emily Dickinson, A Novel*, New York, Norton & Company, 2010.
- DERAIL-IMBERT Agnès (dir.), *Emily Dickinson. Eclipses du sens*, Paris, Actes de la recherche à l'ENS, n° 6, 2010.
- DICKINSON Emily, *The Complete Poems*, Thomas H. Johnson (ed.), Cambridge, MA, The Bellknap Press of Harvard UP, 1955 ; London, Faber and Faber, 1970.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- HOWE Susan, *My Emily Dickinson*, New York, New Directions, 1985.
- RENARD Jean-Claude, *Une autre parole*, Paris, Seuil, 1981.
- RICH Adrienne, *The Fact of a Doorframe, Poems Selected and New, 1950-1984*, New York & London, Norton & Company, 1984.
- ROUBAUD Jacques, *Poésie, etcetera : ménages*, Paris, Stock, 1995.

notes

- ¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 225-267.
- ² Roland Barthes, *SZ*, Paris, Seuil, 1970, 29-30.
- ³ Jean-Claude Renard, *Une autre parole*, Paris, Seuil, 1981, 105.
- ⁴ *Ibid.* 105.
- ⁵ Les poèmes d'Anne Dudley Bradstreet (1612-1672), membre de la colonie puritaine du Massachusetts, furent publiés d'abord à son insu à Londres en 1650, puis à titre posthume en 1672.
- ⁶ Pascal Aquien, journée d'étude sur Emily Dickinson, 20 février 2010, cité par Agnès Deraill-Imbert dans *Emily Dickinson. Eclipses du sens*, Actes de la recherche à l'ENS, n° 6, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2010.
- ⁷ *Emily Dickinson, The Complete Poems*, ed. Thomas H. Johnson, with full extant variants, Cambridge, MA, The Bellknap Press of Harvard UP, 1955 (3 volumes) ; réédité à Londres par Faber and Faber en 1970 (les références renvoient à cette édition).
- The Manuscript Books of Emily Dickinson*, ed. Ralph W. Franklin, Cambridge, MA, The Bellknap Press of Harvard UP, 1980 (2 volumes).

Marie-Christine Agosto

The Selected Letters, ed. Thomas H. Johnson & Theodora Ward, Cambridge, MA, The Bellknap Press of Harvard UP, 1986.

The Poems of Emily Dickinson, ed. Ralph W. Franklin, Cambridge, MA, The Bellknap Press of Harvard UP, 1997 (3 volumes).

- ⁸ En effet, pour retracer l'histoire, rappelons que quelque 1000 textes (poèmes et lettres) furent retrouvés après sa mort en 1886 par sa sœur Lavinia – textes disséminés, découverts par bribes éparses, souvent difficilement déchiffrables et sur divers supports (enveloppes, brouillons, papiers pliés en forme de fleurs...). Leur première publication, infidèle à la lettre, fut la conséquence d'un choix éditorial et d'une brouille familiale. Ainsi entre 1890 et 1945 les poèmes de Dickinson furent retravaillés pour publication normalisée, d'abord par l'éditeur Thomas Wentworth Higginson (celui-là même qui avait hésité à la publier de son vivant) et par Mabel Loomis Todd (la maîtresse de son frère, William Austin Dickinson). Puis dans les années 1930, d'autres éditions normalisées voyaient le jour, issues des collections personnelles de Susan Gilbert Dickinson, sa meilleure amie et belle-sœur, et de Martha Dickinson Bianchi, la fille de cette dernière. Ce n'est que dans les années cinquante que la remise des manuscrits aux fonds d'archives des Universités de Amherst (pour la collection de Susan Dickinson) et de Harvard (pour la collection de la famille Todd) a permis aux chercheurs de remonter à la source de cette vaste production, d'en mesurer la flexibilité et l'originalité, et d'en restituer une version fiable et authentique.
- ⁹ Sept poèmes seulement furent publiés de son vivant, entre 1850 et 1866, le plus souvent comme « Valentine Poems » dans des magazines (poème n° 1 dans *Amherst College Indicator* en 1850 ; n° 3 dans *Springfield Daily Republican* en 1852 ; n° 986 dans *Springfield Daily & Weekly Republican* en 1866 ; n° 214 et n° 288 en 1861 ; n° 1090 en 1866). Le n° 709, écrit en 1863 et apparu anonymement, par jeu, dans *A Masque of Poets* en 1878, fut attribué à Emerson. Il traduit sa réaction vive aux amendements que ses textes précédents avaient subis avant d'être édités.
- ¹⁰ Dans une lettre à Higginson, datée du 26 avril 1862, elle écrit ces mots sarcastiques à propos de sa famille : « They are religious, except me, and address an eclipse, every morning, whom they call their "Father" ».
- ¹¹ Dans la lettre à Higginson du 26 avril 1862, Emily Dickinson dit avoir entendu parler de Whitman, mais ne pas l'avoir lu : « I was told it was disgraceful ». Dans la même lettre, elle cite ses lectures : la poésie de Keats, des époux Browning, et la prose de Ruskin, de Thomas Browne et les « Revelations ». Elle ajoute : « My father buys me many books, but begs me not to read them. He fears they joggle the mind ».
- ¹² Cité dans *The Emily Dickinson Handbook*, Gudrun Grabher, Roland Hagenbüchle, Cristanne Miller (eds.), Amherst, The University of Massachusetts Press, 2005, 336.
- ¹³ *Ibid.*
- ¹⁴ Contrairement à Amy Lowell (1874-1925) qui, tout en revendiquant une personnalité virile, reléguait les poètes-femmes, y compris elle-même, au rang d'imitateurs et d'artistes mineurs, et ne voyait en Dickinson qu'une marginale excentrique :
- Taking us by and large, we're a queer lot
We women who write poetry. And when you think
How few of us there've been, it's queerer still.
I wonder what it is that makes us do it.
Singles us out to scribble down, man-wise,
The fragments of ourselves. ("The Sisters")
- ¹⁵ Susan Howe, *My Emily Dickinson*, New York, New Directions, 1985.

- ¹⁶ Jerome Charyn, *The Secret Life of Emily Dickinson, A Novel*, New York, Norton & Company, 2010.
- ¹⁷ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier », cité par Antoine Cazé dans « La faille lyrique entre l'ouïe et l'œil », *Emily Dickinson*, Antoine Cazé (dir.), *Profils Américains*, Université Paul-Valéry, Montpellier III, n° 8, 1996, 141, 155.
- ¹⁸ Pierre-Yves Pétillon, « This is NOT it (Paraphrase): "It was not Death..." », *Emily Dickinson. Eclipses du sens*, Agnès Derail-Imbert (dir.), Paris, Actes de la recherche à l'ENS, n° 6, 2010, 25.
- ¹⁹ Jean-Claude Renard, *Une autre parole*, Paris, Seuil, 1981, 90, 95, 98.
- ²⁰ Christine Savinel, « L'attente chez Dickinson », *Emily Dickinson. Eclipses du sens*, Agnès Derail-Imbert (dir.), Paris, Actes de la Recherche à l'ENS, n° 6, 2010, 41.
- ²¹ Jean-Claude Renard, *Une autre parole*, Paris, Seuil, 1981, 34, 38, 43.
- ²² Ce poème était inclus dans une lettre à Higginson, datée du 8 juin 1862, ainsi que la formule « I am in danger, Sir » reprise par Adrienne Rich dans son poème à Emily Dickinson (cf. conclusion p. 13 du présent article).
- ²³ Antoine Cazé, « La faille lyrique entre l'ouïe et l'œil », *Emily Dickinson*, Antoine Cazé (dir.), Université Paul-Valéry, Montpellier III, *Profils Américains*, n° 8, 1996, 153.
- ²⁴ Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera: ménage*, Paris, Stock, 1995, 81.
- ²⁵ Adrienne Rich, « I Am in Danger – Sir – », *The Fact of a Doorframe*, Poems Selected and New, 1950-1984, New York & London, Norton & Company, 1984, 70-71. Le poème cité date de 1964.
- ²⁶ Susan Howe, *My Emily Dickinson*, New York, New Directions, 1985.
- ²⁷ Joseph Cornell (1903-1972), sculpteur, peintre et cinéaste new-yorkais, adepte de l'esthétique du collage et auteur de célèbres « boîtes ». L'assemblage cité, et ici reproduit, est dédié à Emily Dickinson. Il est inspiré par le poème 405 : « *Toward the "Blue Peninsula" (for Emily Dickinson)* » (1953). Construction, 14½ x 10 ¼ x 5 ½ inches. Collection Robert Lehrman, Washington, D.C. Crédits photographiques : Diane Waldman, *Joseph Cornell, Master of Dreams*, New York, Abrams, 2002, 84.

Gilles CHAMEROIS

**Quelle voix de fin silence ? La fin de « The Dead »
de James Joyce et son adaptation au cinéma**



*Et tel flocon s'attarde, on le suit des yeux,
On aimerait le regarder toujours,
Tel autre s'est posé sur la main offerte.*

*Et tel plus lent et comme égaré s'éloigne
Et tournoie, puis revient. Et n'est-ce dire
Qu'un mot, un autre mot encore, à inventer,
Rédimerait le monde ? Mais on ne sait
Si on entend ce mot ou si on le rêve.*

Yves Bonnefoy

Guy Rosolato, dans l'un de ses *Essais sur le symbolique*, cherche une métaphore musicale pour « La voix », qu'il distingue de la parole qu'elle sous-tend forcément, et dont elle sous-tend les polyphonies possibles. Il propose « la portée musicale elle-même, [...] car elle précède, dans le début (ou l'origine), les sons eux-mêmes, et quand ils s'interrompent, quand elle est affectée des signes du soupir, du silence, ou de la pause, elle se confond avec cette voix de

"fin silence" à entendre encore »¹. L'expression « voix de fin silence » renvoie à une citation du Livre des Rois, et à l'expérience que fait le prophète Élie, abrité dans sa caverne, d'une étrange théophanie :

Et voici, l'Éternel passa. Et devant l'Éternel, il y eut un vent fort et violent, qui déchirait les montagnes et brisait les rochers : l'Éternel n'était pas dans le vent. Et après le vent, ce fut un tremblement de terre : l'Éternel n'était pas dans le tremblement de terre. Et après le tremblement de terre, un feu : l'Éternel n'était pas dans le feu. Et après le feu, une voix de fin silence. Quand Élie l'entendit, il s'enveloppa le visage de son manteau, il sortit et se tint à l'entrée de la caverne.²

La traduction de l'hébreu « *Qol d'mama daqqa* » reprise par Guy Rosolato est celle proposée par Emmanuel Lévinas³. Le passage a donné lieu à des dizaines de traductions différentes, qui parfois s'évertuent à gommer le paradoxe, comme celle de la Vulgate, *sibilus aurae tenuis*, c'est-à-dire « le murmure d'une brise légère », ou qui au contraire tentent d'en restituer la force. On trouvera un inventaire très riche, à ceci près qu'il ne mentionne pas la traduction proposée par Lévinas, dans l'article de Michel Masson sur « L'expérience mystique du prophète Élie »⁴. Je me contenterai de citer, parmi les traductions qui sont très proches de celle de Lévinas, celle de Martin Buber (1955), dont il ne semble pas impossible qu'elle ait influencé directement Lévinas, et dont la forme progressive nous intéressera : « *eine Stimme verschwebenden Schweigens*, c'est-à-dire littéralement : "Une voix de silence qui va s'amenuisant" »⁵.

Masson propose de lire tout l'épisode comme le récit d'une expérience mystique et commente :

On ne peut mieux exprimer l'état de conscience caractérisé par une attention si fortement concentrée que le sujet s'oublie dans l'objet, et que le percevant se confond avec le perçu. Cet état de conscience est abondamment signalé chez d'autres mystiques [...]. Dans ces conditions la question de savoir si les phénomènes décrits sont imaginaires, hallucinatoires ou réels (c'est-à-dire objectifs) ne se pose plus. Le narrateur donne à entendre qu'il n'est ni un reporter, ni un climatologue mais qu'il rend compte d'états de conscience mystiques : la tempête peut bien souffler dans les montagnes ou sous un crâne, peu importe ; ce qui compte c'est que le prophète a senti en lui comme un cyclone, il l'a senti si fort qu'il était cyclone ou, du moins, c'est ainsi qu'avec des mots il a pu rendre compte de cette expérience puissante et insolite.⁶

Retenons tout d'abord de cette lecture d'une part la dimension kénotique, car il paraît irrécusable que Dieu se manifeste ici dans le mouvement même de son retrait, et c'est bien le sens de la forme progressive proposée par Martin

Buber, et d'autre part l'indécision entre hallucination et réalité, entre extérieur et intérieur, entre sujet et objet. Posons que, comme le dit Emmanuel Lévinas à plusieurs reprises, même si c'est toujours dans un dialogue complexe et malaisé avec Heidegger, le but du poète soit de faire entendre cette voix de fin silence⁷. C'est en tout cas cette hypothèse qui guidera ma méditation sur la dernière page de « The Dead ».

L'un des détours qu'empruntera cette méditation sera l'étude de la fin du film de John Huston, *The Dead*. L'adaptation, par le changement de matériau qu'elle implique, une pellicule faisant obstacle à la lumière devant un écran en lieu et place d'une page blanche marquée de signes noirs, va d'ores et déjà me permettre de préciser dans quelle direction je chercherai cette voix. Le film vient clore la carrière du cinéaste, et plus particulièrement sa carrière en tant qu'adaptateur, qui avait commencé avec son premier film, *Le Faucon maltais*. Le rapport que ce premier film entretient avec l'adaptation est singulier, et le producteur Henry Blanke l'exprime de manière assez percutante : « We took two copies of the book, tore each page and just pasted it together on script pages and edited it a little »⁸. Degré zéro de l'adaptation, donc, mais également idéal inaccessible de l'adaptation, qui trouverait sa perfection dans son inexistence. Adapter, ce serait à la limite, et pourquoi pas, déchirer la page et la « porter à l'écran », comme on dit. C'est bien ce rêve que nous allons suivre à l'autre bout de la carrière de John Huston, puisqu'il s'agira d'analyser les dernières images de *The Dead* comme une réflexion sur la matérialité de l'écran qui reprend celle de Joyce sur la matérialité de la page : la « voix de fin silence » qui nous guidera sera celle de la matière, en tant qu'elle résiste à la pensée.

Il me faudra d'abord montrer comment cette recherche d'une voix de fin silence à la fin de « The Dead » s'appuie sur l'indécision entre hallucination et réalité propre à l'expérience hypnagogique, c'est-à-dire aux hallucinations de tous ordres qui parfois précèdent immédiatement le sommeil. Je m'interrogerai ensuite, en comparant la fin du texte avec celle du film, sur la manière dont chaque œuvre met en jeu la dimension hypnagogique qui est le propre de son médium. Ceci me conduira à m'attacher au rôle primordial que joue la neige dans la manière dont ce chemin vers le sommeil peut faire entendre la voix de fin silence de la matière, et je suivrai en particulier deux poètes, Christian Dotremont et André du Bouchet, qui ont utilisé la neige pour penser le rapport entre l'écriture et son support matériel. Enfin, en rapprochant le dernier plan du film de l'œuvre, non de poètes cette fois mais d'un cinéaste expérimental, Stan Brakhage, dont la métaphore de la vision hypnagogique sous-tend toute l'œuvre, je conclurai sur la manière dont la matière de la page et de la neige ont été portées à l'écran.

La dimension hypnagogique : Joyce

Le moment si particulier de l'endormissement et les hallucinations ou les distorsions de la perception qui l'accompagnent reviennent à de nombreuses reprises dans l'œuvre de Joyce, dans le *Portrait* au moment où Stephen s'endort sur la plage⁹ ou en se répétant sa villanelle¹⁰, ou dans *Ulysses* de la manière la plus évidente lors du monologue de Molly Bloom, et Jeremy Lane a même proposé de lire tout *Finnegans Wake* à cette lumière¹¹. À la fin de « The Dead », la dimension hypnagogique est présente à plusieurs niveaux, et l'hypothèse hypnagogique permet d'enrichir la lecture de chaque détail du passage. À partir du moment où Gabriel se couche¹², sa voix intérieure continue mais son identité s'estompe (« His own identity was fading out »), ce qui est le fait marquant de l'expérience hypnagogique¹³. C'est au cours de cette dissolution progressive de l'identité et du monde solide (« dissolving and dwindling »), marquée par la forme progressive des verbes, qu'apparaissent des images et des formes dans un monde gris impalpable (« a grey impalpable world ») qui semble naître de l'*Eigengrau*¹⁴, jusqu'à ce qui peut à la lumière de l'expérience hypnagogique être vu comme une hallucination auditive du bruit de la neige ou même des mots du journal lu auparavant¹⁵, et finalement comme un rêve de vol¹⁶ qui engloberait toute l'Irlande, des plaines centrales aux tourbières et aux collines.

Le moment où des larmes envahissent les yeux de Gabriel est essentiel à plus d'un titre. D'abord, il amorce la dimension hypnagogique, car les larmes vont permettre le brouillage du regard, et donc l'hallucination, à commencer peut-être par celle de Michael Furey au pied d'un arbre, mais également l'indétermination, avec les larmes qui deviennent celles du « dripping tree », et les changements d'échelle entre d'une part l'œil et même les larmes et d'autre part la figure humaine, l'arbre, l'Irlande et finalement le monde¹⁷, jusqu'à une dissolution de l'identité qui n'a rien à envier à celle de l'Élie mystique de Michel Masson.

Tous ces éléments, bien sûr, forment un réseau interprétatif qui se superpose à une interprétation plus classique. L'évocation de la Shannon et de la plaine centrale sont aussi, voire d'abord, des éléments du monologue intérieur de Gabriel, avant d'évoquer un quelconque rêve de vol. Toutefois, pour utiliser la terminologie proposée par Dorrit Cohn, il convient de s'interroger sur la manière dont le texte joue de l'hésitation entre le monologue et un psycho-récit¹⁸ qui inclurait la dimension hypnagogique. La phrase « His own identity was fading out », par exemple, pose de manière aigüe la question de la limite entre voix intérieure du personnage et voix du narrateur. Comme tout le passage, elle implique fortement ce que Cohn appelle la consonance entre narrateur et personnage, marquée par « l'intercession d'un narrateur

qui reste effacé, et qui se laisse volontiers absorber par la conscience qui fait l'objet de son récit »¹⁹. Tout repose toutefois sur le temps et en particulier sur la forme progressive dans la phrase considérée. En effet, si nous la transformons en « His own identity had faded out », nous ne pouvons plus être que dans la narration dissonante, dominée par un narrateur « qui, tout en s'attachant scrupuleusement à la subjectivité d'un personnage déterminé, n'en reste pas moins nettement dissocié de la conscience dont il rapporte les mouvements »²⁰, puisque cette conscience s'est maintenant dissoute et ne peut plus se penser elle-même, comme le dormeur ou le rêveur ne peuvent se penser eux-mêmes dormant ou rêvant. « Dire "je dors" est en effet, à la lettre, aussi impossible que de dire "je suis mort" », comme nous le rappelle Roland Barthes au sujet du « scandale grammatical » auquel tout le texte de la *Recherche du temps perdu* est « suspendu »²¹. De même « les rêves ne se prêtent pas à la technique du monologue : un rêveur ne se raconte pas son rêve en même temps qu'il le rêve, [...] les rêves constituent une expérience psychique qui a un besoin tout particulier de médiation indirecte »²². Cohn ajoute plus généralement que « le romancier qui désire rendre compte des niveaux les plus obscurs de la vie psychique est contraint de le faire en suivant les méthodes les plus indirectes et les plus traditionnelles »²³, puisqu'ils échappent à la conscience. L'intérêt de l'expérience hypnagogique repose précisément sur le fait que les hallucinations qui lui sont propres s'impriment très vivement dans la conscience, et qu'à ce titre elles peuvent faire l'objet d'un psycho-récit consonant, mais qu'elles permettent néanmoins d'approcher les « niveaux les plus obscurs de la vie psychique ».

La dimension hypnagogique : le cinéma

L'expérience hypnagogique, par définition, conduit néanmoins progressivement vers le sommeil, et la focalisation interne de ces moments ne peut manquer d'être problématique. Le film, lui, et c'est tout son intérêt, pose la question de la dissonance et de la consonance de toute autre manière. Son principe même est celui de l'« empathie esthétique »²⁴, de l'empathie sans identification totale qui d'après C.C. Loomis informe la structure même de la nouvelle de Joyce, et dont l'exemple parfait est le dispositif du champ contre-champ, qui toujours alterne « vision avec » et « vision de ». De plus, si dans le film Gabriel, debout à la fenêtre, n'est bien sûr pas sujet à une hallucination hypnagogique, et si la voix-off est présentée dès le prime abord comme étant son monologue intérieur, l'ubiquité de la caméra nous permet de survoler l'Irlande comme le fait dans la nouvelle le monologue final de Gabriel et, dans notre lecture en tout cas, sa vision hypnagogique. Et c'est la puissance hypnagogique du cinéma qui, nous plongeant dans la léthargie pour pouvoir nous

transporter où nous ne pouvons être, prend en charge l'hésitation du texte quant au statut de ses phrases finales, méditation toute verbale au discours indirect libre ou psycho-récit d'une rêverie de vol. Je vais tenter de montrer que ce sont en particulier le dispositif du champ-contrechamp et celui de la voix off qui, portés à leurs limites, sont les vecteurs de cette puissance.

En effet, alors que les premiers plans de Gabriel à sa fenêtre alternent avec des contrechamps classiques, d'abord de Gretta endormie²⁵ puis du trottoir enneigé, ce sont ensuite des plans d'un futur imaginé (en fondu enchaîné) puis de paysages irlandais évoqués par le monologue qui se succèdent ou alternent parfois avec le plan de Gabriel à sa fenêtre²⁶. La voix off dans le même temps change donc de statut, passant de simple voix de monologue intérieur à une parole « qui a valeur de texte en soi, capable comme celui d'un roman de mobiliser, par le simple exposé d'un mot ou d'une phrase, les images de ce qu'il évoque »²⁷. Or ce qui semble être en jeu ici, cette hésitation entre deux statuts différents du monologue de Gabriel, d'une part monologue hors champ par rapport au contrechamp objet du regard de Gabriel, d'autre part monologue créateur d'images à partir d'un espace qui est « off » par rapport à celui des images présentées, est essentielle car elle concerne d'après Michel Chion la plus troublante des frontières :

Quant à la frontière off/hors champ, c'est la plus mystérieuse. Elle peut être franchie sans y prendre garde, mais dans la mesure où elle est la moins tangible et la moins visible par le spectateur (puisqu'elle concerne deux modes de son acousmatique, c'est-à-dire invisible), c'est là que peuvent se passer les échanges les plus troublants, [...] ses limites sûres ne sont pas repérées — alors que c'est elle qui fait communiquer le monde des absents (de l'image dans le présent) avec un monde au-delà, qui peut être celui des morts.²⁸

« C'est là peut-être, avec ces voix et ces sons *laissés en errance à la surface de l'écran*, qu'entre en jeu la puissance du cinéma en tant que tel »²⁹, mais c'est bien le cinéma lui-même qui a une dimension hypnagogique. « Parmi les différents régimes de veille, l'état filmique est un de ceux qui dissemblent le moins du sommeil et du rêve, du sommeil avec rêve »³⁰, nous dit Christian Metz. Mais Metz opère une distinction essentielle : « Le rêveur ne sait pas qu'il rêve, le spectateur du film sait qu'il est au cinéma : première et principale différence entre situation filmique et situation onirique »³¹. Cette distinction le conduit à rapprocher la situation filmique non pas du rêve mais de la rêverie et, à une différence de degré près, de « certains états qui précèdent ou suivent immédiatement le sommeil proprement dit »³². Or, nous l'avons vu, c'est bien cette distinction qui fait tout l'intérêt de l'expérience hypnagogique pour l'exploration de la conscience par l'art ou la littérature. Le film, la rêverie ou

l'expérience hypnagogiques sont des expériences dont nous sommes conscients mais que nous ne pouvons contrôler, comme Gabriel le monde des morts : « He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence ».

La dimension hypnagogique : la littérature

Mais, si l'on en croit les conclusions de Peter Schwenger, l'écriture en tant que telle a elle-aussi à voir avec l'expérience hypnagogique : « there is some version of hypnagogic play involved in any literary experience »³³. Une première manière d'aborder cette relation est de voir que les images du rêve de vol, par exemple, dont nous avons dit qu'elles évoquaient une vision hypnagogique, et faisaient hésiter l'interprétation de la fin de la nouvelle de Joyce comme monologue intérieur, sont d'abord et avant tout des images mentales dans la conscience du lecteur. Comme le dit Peter Schwenger de l'imagerie poétique,

As it plays itself out in the reader's mind, imagery performs a kind of visual obligato to the poem's narrative or argumentative line. It produces, we can say, an artificially induced hypnagogia that takes place with eyes wide open, one that is not the least important source of the poem's affect and consequent effect.³⁴

Une deuxième manière de penser la relation est liée à cette constatation, et va nous permettre d'aborder la problématique de la matérialité de l'écriture. Il s'agit d'analyser le phénomène d'inclusion réciproque que Sami-Ali place au cœur de l'expérience hypnagogique³⁵, et qui est également au cœur de l'expérience de lecture. Jeremy Lane, dans sa tentative de dégager la dimension hypnagogique de la lecture de *Finnegans Wake*, cite des mots de George Poulet pour illustrer la dissolution de l'identité propre à notre relation à tout livre : « Vous êtes en lui, il est en vous, il n'y a plus de dehors ni de dedans »³⁶. Prenons au mot les implications topologiques de cette inclusion réciproque, et tentons d'en poursuivre et d'en étendre la logique. Si la dimension hypnagogique est particulièrement importante à la clôture de *Dubliners*, c'est peut-être tout d'abord parce qu'il s'agit de refermer un livre qui renferme lui-même toute l'Irlande, en une série d'inclusions réciproques. Le livre contient Dublin et sa paralysie, qui est en retour celle du pays tout entier, et contient également, entre cent autres choses, la maison de « The Boarding House », la pension de famille et sa matrone. Celle-ci, en un retournement supplémentaire, est elle aussi image de l'Irlande, cette « vieille truie qui dévore sa portée »³⁷, et c'est tout ce monde qui doit tenir dans l'œil de Gabriel, qui semble le convoquer dans sa vision finale, tout ce monde qui au début de la nouvelle venant

conclure le volume a été d'une certaine manière introduit, « ushered », dans la maison de Usher Island, tout ce monde qui doit tenir dans la main du lecteur une fois le livre fermé.

George Poulet commence son étude phénoménologique de la lecture en disant que « sur les rayons des bibliothèques, à la devanture des librairies, les livres attendent que quelqu'un vienne les délivrer de leur matérialité »³⁸. Il oublie de dire, on oublie presque toujours de dire, qu'il faut à la fin les rendre à leur matérialité. Il y faut un rituel, un rituel de désacralisation, comme celui qui vient clore le Coran :

Répondant en écho à la sourate d'ouverture, une formule de désacralisation referme l'espace sacré, protège et authentifie le texte. Ouvrir ou fermer le Livre équivaut à tracer ou effacer symboliquement l'empreinte du temple. Les francs-maçons n'agissent pas autrement qui referment leurs travaux en effaçant le « carré long » qui est tracé sur le sol du temple à l'ouverture de la tenue, « restituant ainsi au local son caractère profane ».³⁹

Il faut que la page redevenue un support matériel, et les lettres simples marques noires sur ce support. Il faut pour cela tant lutter contre notre habitude d'y voir des mondes que cela a valeur d'événement. Il faut forcer les yeux à se brouiller pour que les pages ne soient plus que ce qu'elles sont. Ou alors il faut que, comme ceux de Gabriel, les yeux se brouillent de sommeil. Jeremy Lane, dans sa réflexion sur la dimension hypnagogique de la lecture de *Finnegans Wake*, insiste sur ce brouillage du regard, sur l'attention myope à la matérialité des lettres jusqu'au moment où celles-ci se mettent à danser : « a preternaturally close focus on the written, letter by letter, [...] which may have affinities with hypnotic practices. We can understand the lapsing or shift of attention more positively, then, as a 'falling asleep in the *Wake*', not out of it »⁴⁰.

Pour André du Bouchet, le moment de l'endormissement est également central à l'expérience de la lecture de *Finnegans Wake*. Toutefois le poète opère un double renversement qui est essentiel. Pour lui, l'endormissement ramène bien en dehors de l'œuvre, et non à l'œuvre comme le dit Lane, mais c'est ce mouvement même vers le monde qui livre le sens de l'œuvre : « Par un contrecoup analogue à la secousse qui, un dernier moment, parfois nous rappelle à l'existence consciente alors que nous sommes sur le point de nous dissoudre dans le sommeil, s'impriment les signes de cette étendue sans nom que dissimule le livre accompli »⁴¹. Pour du Bouchet, c'est le mouvement même qui « convertit la phrase déchiffable en phrase illisible »⁴² et donc renvoie les lettres à de simples marques sur le papier, qui, en nous ramenant au monde, apparente *Finnegans Wake* aux « grandes œuvres – celles qui donnent accès plutôt que prise »⁴³. Pour penser ce à quoi il est ainsi donné accès, qui n'est rien d'autre que la voix de fin silence qui nous a guidés jusqu'ici, du Bouchet

utilise dans son œuvre propre le parallèle entre la neige et le papier, et c'est celui qui va nous guider dans les pages qui suivent. Avant de retrouver du Bouchet, nous commencerons par voir le rôle que joue ce parallèle à la fin de « *The Dead* », puis dans l'œuvre d'un autre poète, Christian Dotremont.

Matière de neige : le papier

Si, à la fin de la nouvelle de Joyce, nous acceptons que notre regard se trouble comme celui de Gabriel lorsque les larmes l'envahissent, alors nous pourrions voir les lettres au lieu de les lire, n'y voir plus que des signes illisibles, ou des formes, peut-être, en un de ces changements d'échelle typiques de la vision hypnagogique, celles de « croix et [...] pierres tombales tout de travers », peut-être les « fers de lance du petit portail », ou les « épines dépouillées »⁴⁴ qui seuls émergent de la blancheur de la neige. Cette lecture repose sur un parallèle entre la page blanche et la plaine couverte de neige. Elle propose aussi de défamiliariser la page pour la voir à neuf, de la même manière que la neige vient réécrire la terre, géo-graphie au sens propre, véritable défamiliarisation et réécriture du paysage⁴⁵. Ceci est préparé, lors du survol rêvé de toute l'Irlande, par une méditation quasiment alchimique sur la matière, de la solidité du monde à sa fluidité, de la plaine aux eaux de la Shannon en passant par la tourbe du Bog of Allen. Si la tourbe est déjà transmutation de la terre et de l'eau en combustible et donc en feu si on y adjoint l'air, c'est en fait la neige qui opère le Grand-Cœuvre, car elle est la quintessence de la matière en tant qu'elle offre un obstacle à la pensée.

Gilbert Durand, dans sa « *Psychanalyse de la neige* », étudie l'« alchimie vulgarisée »⁴⁶ de la neige, cette « grande transformatrice »⁴⁷ qui vient interroger tous les éléments et toutes les catégories. En elle s'abolit aussi tout sens d'échelle, du flocon à la Voie Lactée, et c'est ce qui permet de conclure que « la neige, au même titre que l'eau, l'air, le feu et la terre, au même titre que beaucoup d'obstacles qui émerveillent l'esprit, nous apparaît bien constituer une authentique matière »⁴⁸. Or, « si nous recherchons la vraie poésie, nous observons qu'elle se trouve lorsque les images se matérialisent et que l'expression se substantifie. La nécessité poétique est nécessité de substantification. On comprend alors que la poésie soit la véritable alchimie »⁴⁹.

Je voudrais montrer comment Christian Dotremont, lui aussi profondément influencé par Gaston Bachelard⁵⁰, a utilisé l'obstacle de la matière de neige, physiquement, en Laponie, pour s'ouvrir à la matérialité de l'écriture : « Toute pensée sérieuse est toujours fermée. Ce sont les matières qui viennent l'ouvrir »⁵¹. Je vais rapidement mettre en relation un de ses poèmes, qui ne mentionne pas la neige mais médite la dimension matérielle de l'écriture, avec les formes qu'il commençait à expérimenter au moment de son élaboration.

Gilles Chamerois

ration. Le poème, « Les illisibles vagues du bois », se termine par un rituel qui rend la blancheur de la page à sa matérialité d'une manière très proche de celle des croix et des épines, « the crooked crosses and headstones, the spears of the little gate, the barren thorn » qui ferment « The Dead » :

[...]
la table est un étang ridé coupé
sur quoi j'ai placé un plus petit rectangle
sur quoi j'écris
à l'encre noire entre des rues blanches
du même coup créées

par ces fragiles antennes et ces gouttières brisées.⁵²

Le vertige de la vue surplombante sur la page-monde, ou en tout cas la page-ville, peut être rapproché de la vision finale de l'Irlande qu'a Gabriel dans « The Dead ». Mais ce qui importe surtout pour nous, c'est l'écho entre les antennes et gouttières et les croix et épines, qui sur la neige sont autant d'écritures, et qui renvoient l'écriture elle aussi, qui en a fait naître la représentation, à une existence toute matérielle de forme noire sur un fond blanc. Ainsi il ne faudrait pas parler de fond en donnant l'impression qu'il préexiste car, et c'est là un point essentiel, le fond, les « rues blanches », ne naissent que de la figure qui se détache sur elles, et sont « du même coup créées » par les lettres, « ces fragiles antennes et ces gouttières brisées ».

Le poème est publié en 1963, il a donc été écrit sensiblement au moment où Dotremont commençait à expérimenter ses logoneiges, poèmes par nécessité assez courts écrits dans la neige de Laponie, et ses logogrammes, poèmes-calligraphies improvisés à même la matière du papier et illisibles sans leur transcription⁵³. Les deux doivent être pensés de conserve, et Dotremont note « l'influence de la Laponie sur [ses] logogrammes, vers [ses] logogrammes »⁵⁴. C'est le détour par la blancheur, la matérialité et le silence de la Laponie qui permettent à Christian Dotremont de se perdre dans la blancheur et la matérialité de la page, et par ses logogrammes d'en faire entendre la voix de fin silence. Il nous faut tenter de montrer comment, avant de nous tourner vers un autre poète, André du Bouchet, qui a lui aussi pensé cette relation entre neige et papier, en articulation avec la voix.

Le bruit de la neige et la voix du papier

C'est bien en termes sonores que Giovanni Buzzi, à la fin d'un catalogue consacré aux œuvres de Dotremont en lien avec à la neige, analyse les logoneiges :

Mais quelle est la signification de ces signes ? Ils n'ont pas disparu pour nous, nous avons vu nettement cet homme les tracer avec un bâton. Même s'ils n'existent plus, ils sont sculptés dans notre esprit.

Il nous semble entendre encore, imperceptibles, des lointains échos de rire.

Rit-on d'une question innocente et légitime ? S'agit-il encore des lambeaux de ces rires désespérés ? Ou n'est-ce que le vent qui emporte sans cesse les épaves de sons, les bourdonnements d'eau et les bruissements déformés de la voix des arbres. Ou seraient-ce ces étranges mélodies qui proviennent des nœuds de l'espace, de la rotation silencieuse des planètes, de l'explosion lointaine des étoiles...⁵⁵

Il s'agit tout d'abord de montrer en quoi la neige permet de faire entendre ces « étranges mélodies ». Il faut de l'oreille, et beaucoup de silence. Mais, comme le dit Gilles Lapouge, dans l'essai qu'il a consacré au « bruit de la neige », la neige crée tout d'abord assez de silence pour que l'on puisse finalement se rendre compte que « la neige fait du bruit. Un bruit petit, très petit ! La fin du bruit »⁵⁶. Lapouge félicite Giono pour son ouïe : « "Le grésillement imperceptible de la neige quand le nuage a déjà lâché sa neige mais qu'elle n'est pas encore arrivée à terre". Voici un bruit plus difficile à surprendre que le rayon vert de Jules Verne. Jean Giono avait l'oreille fine »⁵⁷. Gabriel, quant à lui, commence par entendre les flocons taper à la fenêtre, ce qui nécessite déjà une certaine oreille, puis les entend « tomber doucement sur le monde », au moment même où il sombre dans le sommeil, et où la page se fait étendue immaculée. C'est ce rapport entre neige et papier qu'il nous faut maintenant aborder, toujours pour l'instant d'un point de vue sonore.

Michel Butor, pour qui Dotremont « a réussi, mieux que n'importe qui avant lui, à mettre en relation la neige et la blancheur du papier »⁵⁸, croit lui aussi entendre la voix de la neige dans les logoneiges, « au moment même de la marque, ce qu'on pourrait appeler le gémissement de la neige »⁵⁹, et la met en relation avec celle du papier : « C'est vrai pour le papier aussi. L'encre va couler sur lui plus ou moins, le crayon plus ou moins s'écraser. En général, nous mettons complètement entre parenthèses cette réponse du support. Dans les logogrammes, elle est exploitée, explorée, mise en évidence »⁶⁰. Cela n'est rendu possible que par un évidement de la signification. Il faut d'abord que le silence se fasse, que les mots se fassent taches et non plus syllabes, pour qu'on puisse espérer donner accès à cette voix.

La manière dont la neige fait silence et fait vide pour donner accès à quelque chose, l'un des logoneiges de Dotremont l'exprime par l'oxymore le plus concis, « pour un rien plein »⁶¹. André du Bouchet articule lui aussi la neige et ce « rien », ce qu'il appelle dans « ... désaccordée comme par de la neige » cette « ouverture sur le rien vivant »⁶². Tout au long de son œuvre, il

Matière de neige : le film

L'adaptation de la toute fin de la nouvelle de Joyce à l'écran, sur laquelle je vais maintenant porter mon attention, offre matière à une méditation comparable sur la perte de repère et sur la matérialité de son médium. Et ceci à partir d'un instant précis, celui où la caméra effectue un panoramique vertical et quitte la ronce qui occupait le cadre pour se tourner vers le ciel, perdre tout repère et toute échelle, et laisser la surface de l'écran se faire envahir par le grain de la neige. Jacques Aumont, qui sera maintenant mon principal guide, analyse tout à tour dans *Matière d'images* les deux manières complémentaires d'atteindre une vérité originaire de l'image qui sont conjointes ici : cadrer le ciel, et laisser le grain affleurer à la surface de l'image. Le premier temps est celui où la caméra quitte le monde des objets :

Ce que dit cette limite résistante à tout cadrage qu'est le ciel, c'est que mon attention ne s'adresse qu'à un monde d'objets [...] ; le monde matériel en tant qu'il précède la séparation en objets, le monde « antéprédicatif » qu'à longuement évoqué Merleau-Ponty, je ne puis le découper selon ce type de limite, il ne connaît pas la ligne du cadre, mais un tout autre rapport à l'attention, uniquement fait d'intensités croisées.

L'histoire serait celle-ci : il y a eu au commencement l'image inséparable de son fond, de sa matière (Lascaux). Et puis, elle s'en est lentement séparée [...].⁷⁰

Il s'agit donc en se tournant vers le ciel de revenir sur cette séparation, pour retrouver la matière, et l'origine de l'image, de la même manière que Dotremont cherchait l'instant où la forme et le fond étaient « du même coup créé[s] ». Jacques Aumont ajoute une question que l'on peut étendre à la neige : « Question : que pourrait vouloir dire cadrer la fumée, le brouillard ? »⁷¹ André Bazin, qui dans son court essai « Il neige sur le cinéma » analyse la neige dans des termes que ne renierait pas Gilbert Durand, donne un élément de réponse : « La neige se partage avec les fumées [...] et la plume ou le duvet, auquel elle s'apparente, l'avantage de rendre sensible le relief cinématographique »⁷². Et c'est en ramenant l'attention sur ce relief qu'en un deuxième temps les flocons tourbillonnant à la surface de l'écran retrouvent une origine du film, et une origine de l'art, qui est celle de la naissance conjointe de la forme et du fond. Pour reprendre la dichotomie marquée par Aumont, la neige se fait instrument puissant pour le rêve et contre la boîte, contre la prédominance de la forme et le déni de la matière. Aumont, qui fait de la grotte de Lascaux la première expression de cette image du rêve, y voit déjà ce qui caractérisera les images du cinéma expérimental :

Gilles Chamerois

l'émergence ou la noyade de l'image dans sa substance, grain et poussière et mica, comme au cinéma on fera se dissoudre des images dans une poussière de lumière ou par l'exagération des molécules du celluloid (passion de nombreux artistes du cinéma expérimental pour ce grain ; proposition élémentaire par Bergman, au dernier plan d'*Une Passion* ; plus généralement, pulvérisation de l'image noire et blanche par un talc lumineux, dans l'art noir-et-blanc allemand des années vingt).

L'histoire des images dans l'art et hors de l'art ne serait que la répression de ce rêve par une pensée pyramidale : la pensée de la boîte.⁷³

Stan Brakhage est l'un des cinéastes expérimentaux qui ont réfléchi dans ces termes, et je voudrais rapprocher les toutes dernières images du film de Huston de son travail sur la matière. Brakhage a cherché tout au long de son travail à forcer la boîte à donner des images neuves plutôt qu'à restituer des images prises par la perspective, en tentant de faire éclore la boîte close⁷⁴. Il ne s'agit pas de dire ici que John Huston, au soir de sa vie, se tourne vers le film expérimental, pas plus qu'il ne s'agissait de dire auparavant que James Joyce écrivait comme André du Bouchet. Mais, si on veut bien se pencher sur les dernières images du film, si on veut peut-être les regarder, comme Stan Brakhage propose de le faire des images de ses propres films, une par une à même la pellicule, sans la médiation de la projection⁷⁵, un peu comme on a laissé le regard se brouiller sur les lettres qui forment les mots de la fin de la nouvelle, alors, certainement, on aura bien du mal à les distinguer de celles d'un film de Brakhage, et on pourra voir dans l'image finale de *The Dead* les mêmes flocons qui animent le rêve de « vision les yeux fermés » de ses films. Voici par exemple les commentaires de William C. Wees sur celle-ci :

derrière les yeux fermés, on voit l'évidence de la vision à l'œuvre. Pour fabriquer des équivalents de la conscience introspective de la vision, non seulement Brakhage peint sur la pellicule, mais il décolore, gratte, creuse, et va jusqu'à l'enduire de moisissure et de cristaux. Il met aussi en valeur le grain de l'émulsion filmique [...]. Bien que les effets visuels de ces techniques varient considérablement, ils ont en commun une texture granuleuse prise dans un flux constant. Cela constitue la base de ce que Brakhage qualifie fréquemment de « vision les yeux fermés ». Les grains peuvent couler de façon égale sur l'écran ou tourbillonner, s'élever en une foule tumultueuse, comme un nuage de moucheron, ou une eau limoneuse bloquée tournant sur elle-même.⁷⁶

On le voit, les remarques finales de Wees pourraient tout aussi bien s'appliquer aux dernières images de *The Dead*, et celles-ci rejoignent la vision hypnagogique que Brakhage prend souvent pour modèle pour ces images qui abolissent la distinction entre vision extérieure et intérieure⁷⁷, et entre matière et fond.

Il faut, comme Stan Brakhage se le donne comme objectif, « donner la vue au médium », pour que soient « du même coup créées » non pas comme dans le texte la blancheur du papier et les formes qui l'amènent à la lumière, mais ici la lumière et l'opacité de la pellicule qui lui fait obstacle. Brakhage remarque que si la vision hypnagogique est accessible à tous, certains adultes n'acceptent pas de fermer les yeux pour mieux voir⁷⁸. Il est en fait difficile de se défaire de tout l'arsenal conceptuel qui sert à ce que nous appelons voir, et à la fin de son *Manuel pour prendre et donner des films*, Brakhage, pour montrer comment lui-même doit combattre cet arsenal pour sa vision d'avant les mots, sa vision de silence, prend l'exemple non plus de la pellicule mais de la page qu'il est en train d'écrire, où peuvent faire obstacle à la vision chaque mot ou chaque référence. Il force alors son regard à se porter sur la matérialité de l'écriture dans ses plus infimes détails,

dans un nœud d'attention aux encre de ses lettres... mais ensuite... mais ensuite, les signes typographiques – ils me clignent de l'œil – non pas en tant que lettres, mais plutôt comme surfaces couvertes d'arcs-en-ciel : et alors que mes yeux s'y ouvrent, se reposant en se brouillant légèrement, les lignes prismatiques s'irradient en bulles aux courants de couleurs changeant à l'infini [...].⁷⁹

Si l'on veut bien voir, dans l'équation finale entre les lettres sur la page et des formes dans un cimetière enneigé à la fin de la nouvelle de Joyce, le même rêve de retour à la matière dont est faite l'écriture que dans cette vision de Brakhage, alors on acceptera peut-être aussi de voir un équivalent à sa « vision les yeux fermés » dans l'image finale du film de Huston. Si pour entendre il faut faire silence, pour voir il faudra fermer les yeux. Et la fin du film de Huston nous ramène, comme la fin de la nouvelle, à un fond et à une forme du même coup créés. Lorsque la neige a étouffé tous les bruits, lorsque l'image a fait taire toutes les histoires, reste une matière chantant sa forme, en une voix de fin silence. Alors nous pouvons, comme Élie, sortir de la caverne.

Gilles Chamerois
Université de Bretagne Occidentale
 CEIMA / EA4249 HCTI

Bibliographie

- AUMONT Jacques, *Matière d'images*, Paris, Images modernes, 2005.
 BARBERGER Nathalie, *Pensées de passage*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2011.

Gilles Chamerois

- BARTHES Roland, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, 333-346.
- BAZIN André, « Il neige sur le cinéma », *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle vague*, Paris, Cahiers du cinéma/Étoile, 1983, 223-224.
- BEHLMER Rudy, « The Stuff that Dreams are Made Of: *The Maltese Falcon* », William Luhr (dir.), *The Maltese Falcon*, New Brunswick, NJ, Rutgers, 1995, 112-124.
- BLOM Jan Dirk, *A Dictionary of Hallucinations*, Heidelberg, Springer, 2010.
- BONNEFOY Yves, « Les flambeaux », *Début et fin de la neige*, Paris, Mercure de France, 1991, 32.
- STAN Brakhage, « Hypnagogically Seeing America », Robert T. Haller (éd.), *Brakhage Scrapbook: Collected Writing 1964-1980*, New Paltz, NY, Document-text, 1982, 104-106.
- STAN Brakhage, *Métaphores et vision*, Paris, Centre Pompidou, 1998.
- STAN Brakhage, « Manuel pour prendre et donner des films », *Trafic* n° 42 (été 2002), 17-38, traduction de *Moving Picture Giving and Taking Book*, Christopher Luna (éd.), *The Flame is Ours: The Letters of Stan Brakhage and Michael McClure 1961-1978*, *Big Bridge* n° 15 (printemps 2011), 225-244.
- BUTOR Michel, « Christian Dotremont et la neige », *Répertoire V*, Paris, Minuit, 1982, 237-243.
- CHENET Françoise, « "D'un bout de paysage lapon" : à propos de *Commencements lapons* de Christian Dotremont », *Textyles* n° 12 (1995), 187-198.
- CHION MICHEL, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Étoile, 1982.
- CHION MICHEL, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Étoile, 1985.
- CHION MICHEL, *La toile trouée*, Paris, Cahiers du Cinéma/Étoile, 1988.
- COHN Dorrit, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, traduction de *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1978.
- DOTREMONT, Christian, « Les illisibles vagues du bois », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998.
- DRAGUET Michel, « Boues, bouologismes ou les rêveries de la matière », *Cobra en fange : Vandercam-Dotremont, dessin-écriture-matière (1958-1960)*, *Cahiers du Gram*, Université Libre de Bruxelles, 1994, 137-214.
- DU BOUCHET André, *Une tache*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 1988.
- DU BOUCHET André, *...désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Paris, Mercure de France, 1989.

- DU BOUCHET André, « Où je suis quand je vois », *Réserves : les suspens du dessin*, catalogue d'exposition, Paris, RMN, 1995, 11-15.
- DU BOUCHET André, « Autour du mot la neige est réunie », *Pourquoi si calmes*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 1996, 9-20.
- DU BOUCHET André, *Lire Finnegans Wake ?*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 2003.
- DURAND Gilbert, « Psychanalyse de la neige », *Champs de l'imaginaire* (textes réunis par Danièle Chauvin), Grenoble, Ellug, 1996, 9-33.
- HUSTON John, *The Dead*, Liffey Films, 1987.
- IRWIN John T., *Unless the Threat of Death is Behind Them: Hard-boiled Fiction and Film Noir*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2006.
- JOYCE James, *Dubliners*, Londres, Penguin, 2000.
- JOYCE James, *Portrait of the Artist as a Young Man*, Londres, Penguin, 1960.
- LANE Jeremy, « Falling Asleep in the Wake: Reading as Hypnagogic Experience », John Brannigan, Geoff Ward et Julian Wolfreys (dir.), *Re: Joyce: Text, Culture, Politics*, Basingstoke, Macmillan, 1998, 163-181.
- LANE Jeremy, « Between Sleep and Waking: Montaigne, Keats and Proust », Mukherji, Subha (dir.), *Thinking on Thresholds: The Poetics of Transitive Spaces*, Londre, Anthem Press, 2011, 141-156.
- LAPORTE Roger : « Il n'est pas de présent, non – un présent n'existe pas », *Études*, Paris, P.O.L, 1990, 235-240.
- LAPOUGE Gilles, « Le bruit de la neige », *Le bruit de la neige*, Paris, LGF, 1999, 5-55.
- LAPOUGE Gilles, *La légende de la géographie*, Paris, Albin Michel, 2009.
- LÉVINAS Emmanuel, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982.
- LAPOUGE Gilles, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, LGF, 1986.
- LAPOUGE Gilles, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, LGF, 1990.
- LAPOUGE Gilles, *Dieu, la mort, le temps*, Paris, LGF, 1995.
- LOOMIS Jr C. C., « Structure and Sympathy in Joyce's "The Dead" », *PMLA* vol. 71 n°1 (mars 1960), 149-151.
- LUNA Christopher, « Poetics and the Visionary in the Films of Stan Brakhage », Christopher Luna (éd.), *The Flame is Ours: The Letters of Stan Brakhage and Michael McClure 1961-1978*, *Big Bridge* n° 15 (printemps 2011), 255-292.
- MASSON Michel, « L'expérience mystique du prophète Elie : "Qol D'Mama Daqqa" », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 208 n° 3 (1991), 243-271.

Gilles Chamerois

MAVROMATIS Andreas, *Hypnagogia: the unique state of consciousness between wakefulness and sleep*, Londres, Routledge, 1987.

Mémoire de neige – Christian Dotremont, livret d'exposition, Gerpennes, Tandem, 2004.

METZ Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1984.

MUNIER Roger, « Neige », *La dimension d'inconnu*, Paris, Corti, 1998, 17-28.

NOIRET Joseph, « Gaston Bachelard et Henri Lefebvre dans Cobra », *Cobra en fange : Vandercam-Dotremont, dessin-écriture-matière (1958-1960)*, *Cahiers du Gram*, Université Libre de Bruxelles, 1994, 37-56.

PELARD Emmanuelle, « La passion de la trace : une genèse du logogramme et du logoneige de Christian Dotremont », *Trans- n° 12* (2011, *La trace*).

POULET George, « Phénoménologie de la conscience critique », *La conscience critique*, Paris, Corti, 1971, 275-299.

ROSOLATO Gu, « La voix », *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969, 287-305.

SAMI-ALI *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.

SCHWENGER Peter, « Writing Hypnagogia », *Critical Inquiry* vol. 34 n° 3 (printemps 2008), 423-439.

SOUCHIER Emmanuël, « Histoires de pages et pages d'histoire », Anne Zali (dir.), *L'aventure des écritures : la page*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, 19-55.

VERLYNDE Cédric, « Mécanismes rêveurs », *Tausend Augen* n° 3 (*Le sommeil*, juillet 1995), 54-56.

WILLIAM C. Wees, « "Donner la vue au médium" : Stan Brakhage », *Trafic* n° 42 (été 2002), 39-64.

Notes

¹ Guy Rosolato, « La voix », *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969, 287-305, 294. Dans toutes les citations les italiques sont de l'auteur.

² I Roi 19, 11-13 dans Guy Rosolato, *op. cit.*, 293.

³ *Ibid.*, 293, confirmé par Roger Laporte, « Il n'est pas de présent, non – un présent n'existe pas », *Études*, Paris, P.O.L., 1990, 235-240. Lévinas dans ses discussions avec Laporte commente les traductions qui gommant le paradoxe : « à la fin du XIX^e siècle, à l'époque du rationalisme-positivisme triomphant, le traducteur, homme de peu de foi, avait implicitement tenu le texte original pour absurde, l'avait donc par peur aménagé et, si l'on peut dire, humanisé » (237). Il compare ensuite l'épisode à celui des pèlerins d'Emmaüs, qui eux aussi voient Dieu dans sa kénose, son retrait.

- ⁴ Michel Masson, « L'expérience mystique du prophète Elie : "Qol D'Mama Daqqa" », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 208 n° 3, 1991, 243-271.
- ⁵ *Ibid.*, 251. Masson précise que le verbe est un « néologisme aussi habile qu'euphonique (verschweben – croisement de *schweben* "planer" et *verschwinden* "disparaître") », *ibid.*, 253.
- ⁶ *Ibid.*, 260.
- ⁷ Voir en particulier Emmanuel Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, LGF, 1986, 100-101, *Dieu, la mort, le temps*, Paris, LGF, 1995, 175 et *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, LGF, 211. Les autres références à la « voix de fin silence » dans l'œuvre de Lévinas sont plus clairement positives, même lorsqu'elles font également référence à Heidegger et à son « tintement de silence », « *Gelaüt des [sic] Stille* » (Emmanuel Lévinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982, 118). Elles laissent toutefois dans l'ombre le rôle du poète, s'il en a un.
- ⁸ Rudy Behlmer, « The Stuff that Dreams are Made of: *The Maltese Falcon* », William Luhr (dir.), *The Maltese Falcon*, New Brunswick, NJ, Rutgers, 1995, 112-124, 112. Rudy Behlmer revient sur l'historique et mentionne aussi une version des faits légèrement différente.
- ⁹ James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, Londres, Penguin, 1960, 173.
- ¹⁰ *Ibid.*, 221-222.
- ¹¹ Jeremy Lane, « Falling Asleep in the *Wake*: Reading as Hypnagogic Experience », John Branigan, Geoff Ward et Julian Wolfreys (dir.), *Re: Joyce: text, culture, politics*, Basingstoke, Macmillan, 1998, 163-181.
- ¹² « He stretched himself cautiously along under the sheets and lay down beside his wife. », James Joyce, « The Dead », *Dubliners*, Londres, Penguin, 2000, 224. Les citations à la fin de la nouvelle (224-225) ne seront désormais plus référencées.
- ¹³ Voir le chapitre « The loosening of ego boundaries » dans Andreas Mavromatis, *Hypnagogia: The Unique State of Consciousness Between Wakefulness and Sleep*, Londres, Routledge, 1987, 267-269.
- ¹⁴ « It has been suggested that all these types of visual hypnagogic hallucinations can develop out of the idioretinal light or *Eigengrau*, i.e. the greyish visual noise that is normally seen in perfect darkness ». Jan Dirk Blom, *A Dictionary of Hallucinations*, Heidelberg, Springer, 2010, 252.
- ¹⁵ Jan Dirk Blom donne parmi les exemples d'hallucinations hypnagogiques auditives fréquentes les « références à des conversations ou à des textes lus récemment ». *Op. cit.*, 252.
- ¹⁶ Sur les rêves de vol et l'expérience hypnagogique, voir Andreas Mavromatis, *op. cit.*, 21-22, 96-97.
- ¹⁷ Sur les changements d'échelle et les inclusions réciproques, voir l'étude magistrale sur l'expérience hypnagogique de Sami-Ali, « L'espace du rêve », chapitre de *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, 124-157.
- ¹⁸ À partir des remarques de Cohn, on peut gloser « psycho-récit » en « description omnisciente de la vie psychique d'un personnage », Dorrit Cohn, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.
- ¹⁹ *Ibid.*, 43. Cohn prend le *Portrait* comme exemple pour présenter la consonance.
- ²⁰ *Ibid.*, 43.
- ²¹ Roland Barthes, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, 333-346, 337, cité par Nathalie Barberger, *Pensées de passage*, Lille, Presses

Gilles Chamerois

universitaires du Septentrion, 2011, 48. Sur les liens entre le sommeil et la mort, voir aussi Jeremy Lane, « Between Sleep and Waking: Montaigne, Keats and Proust », Subha Mukherji (dir.), *Thinking on Thresholds: The Poetics of Transitive Spaces*, Londres, Anthem Press, 2011, 141-154, 144-145.

²² Dorrit Cohn, *op. cit.*, 33.

²³ *Ibid.*, 73-74.

²⁴ « 'aesthetic sympathy' (perhaps 'empathy' with its impersonal connotations would be a more accurate word ». C. C. Loomis Jr, « Structure and Sympathy in Joyce's "The Dead" », *PMLA* vol. 71 n°1 (mars 1960), 149-151, 150. Voir p. 149 : « Joyce had to generate increasing reader-sympathy as he approached the vision, but this sympathy could not be generated by complete reader-identification with Gabriel ».

²⁵ Le contrechamp n'est pas tout à fait classique en ce qu'il n'est pas articulé par le regard de Gabriel, alors tourné vers la fenêtre.

²⁶ On retrouve également dans cette séquence un contrechamp plus classique sur la neige qui tombe du ciel, articulé par le regard de Gabriel qui se tourne vers le haut. Le plan reste toutefois assez étrange, car il y a hiatus entre le point de vue de Gabriel, derrière sa fenêtre, et celui de la caméra, autour de laquelle tombent les flocons, et le plan semble surtout annoncer le dernier plan du film.

²⁷ Michel Chion, *La toile trouée*, Paris, Cahiers du Cinéma/Étoile, 1988, 94.

²⁸ *Ibid.*, 43-44.

²⁹ Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Étoile, 1982, 15.

³⁰ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1984, 158.

³¹ *Ibid.*, p. 123. Sur le sujet, voir aussi Cédric Verlynde, « Mécanismes rêveurs », *Tausend Augen* n° 3 (*Le sommeil*, juillet 1995), 54-56.

³² Christian Metz, *op. cit.*, 164.

³³ Peter Schwenger, « Writing Hypnagogia », *Critical Inquiry* vol. 34 n° 3 (printemps 2008), 423-439, 439.

³⁴ *Ibid.*, p. 428.

³⁵ Sami-Ali, *op. cit.*, 124-128, 136-139 et *passim*, par exemple 143 : « la perte de distance imprime à l'espace une nouvelle organisation régie par la relation d'inclusions réciproques : dévorer, être dévoré par ce qu'on a dévoré qu'on dévorera à nouveau *ad infinitum* ».

³⁶ George Poulet, « Phénoménologie de la conscience critique », *La conscience critique*, Paris, Corti, 1971, 275-299, 277.

³⁷ « Ireland is the old sow that eats her farrow. » James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, *op. cit.*, 203.

³⁸ George Poulet, *op. cit.*, 275.

³⁹ Emmanuël Souchier « Histoires de pages et pages d'histoire », Anne Zali (dir.), *L'aventure des écritures : la page*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, 19-55, 28. Souchier cite Oswal Wirth, *Les Mystères de l'art royal*, Paris, Dervy, 1977, 163.

⁴⁰ Jeremy Lane, « Falling Asleep in the *Wake* », *op. cit.*, 172.

⁴¹ André du Bouchet, *Lire Finnégans Wake ?*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 2003, 10.

⁴² *Ibid.*, 9.

⁴³ *Ibid.*, 11.

- ⁴⁴ James Joyce, *Gens de Dublin*, traduction Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 1974, 268.
- ⁴⁵ « La neige efface la géographie. Ou plutôt, elle ajoute à la géographie une autre géographie, quelque chose comme son contraire, un cache, un transparent. » Gilles Lapouge, « Il neige sur les mappemondes », chapitre 14 de *La légende de la géographie*, Paris, Albin Michel, 2009, 177-192, 177.
- ⁴⁶ Gilbert Durand, « Psychanalyse de la neige », *Champs de l'imaginaire* (textes réunis par Danièle Chauvin), Grenoble, Ellug, 1996, 9-33, 22. Aucun des deux mots n'a bien sûr pour Durand de connotations négatives.
- ⁴⁷ *Ibid.*, 20.
- ⁴⁸ Gilbert Durand, *op. cit.*, 33. Le point de départ du texte de Durand, dédié à Gaston Bachelard, est celui-ci : « Dans ses remarquables études sur les rêveries inspirées par les matières élémentaires, Gaston Bachelard a oublié la neige », *ibid.*, 9.
- ⁴⁹ *Ibid.*, 33.
- ⁵⁰ Voir Michel Draguet, « Boues, bouologismes ou les rêveries de la matière », *Cobra en fange : Vandercam-Dotremont, dessin-écriture-matière (1958-1960)*, *Cahiers du Gram*, Université Libre de Bruxelles, 1994, 137-214, ainsi que Joseph Noiret, « Gaston Bachelard et Henri Lefebvre dans Cobra », *Cobra en fange, op. cit.*, 37-56.
- ⁵¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, 32.
- ⁵² Christian Dotremont, « Les illisibles vagues du bois », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998, 402. Tout le poème mériterait d'être cité, et en particulier son début qui fait naître des images de l'illisibilité de la matière d'une manière à laquelle la fin vient faire écho.
- ⁵³ Voir Emmanuelle Pelard, « La passion de la trace : une genèse du logogramme et du logoneige de Christian Dotremont », *Trans-* n° 12 (2011, *La trace*).
- ⁵⁴ Christian Dotremont, lettre à Pierre Alechinsky du 17 décembre 1973, *Mémoire de neige – Christian Dotremont*, livret d'exposition, Gerpinnes, Tandem, 2004, 55. Voir aussi Françoise Chenet, « "D'un bout de paysage lapon" : à propos de *Commencements lapons* de Christian Dotremont », *Textyles* n° 12 (1995), 187-198.
- ⁵⁵ Giovanni Buzzi, « La neige », *Mémoire de neige, op. cit.*, 61-67, 67.
- ⁵⁶ Gilles Lapouge, « Le bruit de la neige », *Le bruit de la neige*, Paris, LGF, 1999, 5-55, 40. Sur la place du son dans le travail de négation de la neige, voir aussi Gilbert Durand, *op. cit.*, 11-16.
- ⁵⁷ *Ibid.*, 40-41.
- ⁵⁸ Michel Butor, « Christian Dotremont et la neige », *Répertoire V*, Paris, Minuit, 1982, 237-243, 237.
- ⁵⁹ *Ibid.*, 238.
- ⁶⁰ *Ibid.*, 238.
- ⁶¹ Christian Dotremont, logoneige de 1963, *Mémoire de neige, op. cit.*, 8.
- ⁶² André du Bouchet, ... *désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Paris, Mercure de France, 1989, 12. Pour une autre réflexion sur la neige comme accès au rien qui fonde le monde, voir Roger Munier, « Neige », *La dimension d'inconnu*, Paris, Corti, 1998, 17-28.
- ⁶³ *Ibid.*, 9.

Gilles Chamerois

- ⁶⁴ André du Bouchet, « Autour du mot la neige est réunie », *Pourquoi si calmes*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 1996, 9-20, p. 12. Le mot « *Schreibzähnen* », « dents de l'écrit », est de Paul Celan.
- ⁶⁵ *Ibid.*, 11-12.
- ⁶⁶ André du Bouchet, ...*désaccordée comme par de la neige*, *op. cit.*, 22-23.
- ⁶⁷ André du Bouchet, « Aveuglement, peinture », *Une tache*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana, 1988, n.p.
- ⁶⁸ Voir aussi « Où je suis quand je vois », le texte qui sert de préface à *Réserves : les supens du dessin*, catalogue d'exposition, Paris, RMN, 1995, 11-15.
- ⁶⁹ André du Bouchet, « Matière de papier », *Une tache*, *op. cit.*, n.p.
- ⁷⁰ Jacques Aumont, « Sans limite », *Matière d'images*, Paris, Images modernes, 2005, 86-94, 92.
- ⁷¹ *Ibid.*, 90.
- ⁷² André Bazin, « Il neige sur le cinéma », *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle vague*, Paris, Cahiers du cinéma/Étoile, 1983, 223-224, 223.
- ⁷³ Jacques Aumont, « Sans limite », *op. cit.*, 88.
- ⁷⁴ Stan Brakhage, « Manuel pour prendre et donner des films », *Trafic* n° 42 (été 2002), 17-38, 34-35.
- ⁷⁵ Voir Stan Brakhage, *Métaphores et vision*, Paris, Centre Pompidou, 1998, 45. Jacques Aumont étudie les images de Brakhage, plus particulièrement dans « La couleur écran », *Matière d'images*, *op. cit.*, 100-119. La problématique du chapitre n'est plus celle du cadre ou du grain mais celle de la couleur, mais je ne peux m'empêcher de considérer que les teintes étranges du ciel dans le plan final de *The Dead* pourraient avoir, tout comme les flocons qui le traversent, leur place dans un film expérimental de Stan Brakhage.
- ⁷⁶ William C. Wees, « "Donner la vue au médium" : Stan Brakhage », *Trafic* n° 42 (été 2002), 39-64, 54.
- ⁷⁷ Voir *ibid.*, 54 et *passim*, ainsi que le recueil et l'analyse de citations de Brakhage dans la partie « Moving Visual Thinking and Hypnagogic Vision » dans Christopher Luna, « Poetics and the Visionary in the Films of Stan Brakhage », Christopher Luna (éd.), *The Flame is Ours: The Letters of Stan Brakhage and Michael McClure 1961-1978*, *Big Bridge* n° 15 (printemps 2011), 255-292, 260-263. Voir aussi l'essai de Stan Brakhage, « Hypnagogically seeing America », Robert T. Haller (éd.), *Brakhage Scrapbook: Collected Writing 1964-1980*, New Paltz, NY, Documentext, 1982, 104-106.
- ⁷⁸ Voir la manière dont Brakhage se plaint qu'un critique ait « refusé de fermer les yeux et de voir s'il ne voyait pas là quelque chose en rapport avec la peinture de mon film ». Cité par William C. Wees, *op. cit.*, 40.
- ⁷⁹ Stan Brakhage, « Manuel pour prendre et donner des films », *Trafic* n° 42 (été 2002), 17-38, 36-37, traduction légèrement adaptée à partir de l'original, « Making Light of Nature of Light », lettre de début novembre 1965 à Michael McClure, deuxième partie du *Moving Picture Giving and Taking Book*, Christopher Luna (éd.), *The Flame is Ours: The Letters of Stan Brakhage and Michael McClure 1961-1978*, *Big Bridge* n° 15 (printemps 2011), 238-244, 243.

Thierry ROBIN

La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal dans le théâtre atrabilaire de Beckett ?

Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.
(Blaise Pascal, *Pensées*, fragment 187, 1670)

Le rapport entre le théâtre de Beckett et la voix ne va pas de soi, non pas parce que la prééminence du thème vocal y serait contestable, bien au contraire, mais plutôt parce que le traitement que la voix y subit est éminemment problématique et conjuguée à ses potentiels contraires : le silence – comme dans l'exergue pascalien de cet article – et l'importance du mime notamment, associés à une source individuée toujours questionnée, toujours ténue, toujours déconstruite. Pour étudier les pièces de Beckett, il s'avère aussi souvent nécessaire de pratiquer quelques incursions dans ses romans. Là aussi, les notions de sujet singulier, de voix, de parole et de récit sont abordées avec une cohérence thématique troublante par leur esthétique de noirceur toujours teintée d'un humour infini. S'agissant de Beckett, quelques stéréotypes affluent immédiatement à l'esprit : l'œuvre bilingue en français et en anglais en d'autres termes la diglossie, le pessimisme supposé sans fond, sans fin, la noirceur extrême, le minimalisme, le pathologique et l'infirmité. On songe au malheureux arbre trop fragile pour que l'on puisse s'y pendre et à l'attente qui ne mène à rien dans *Godot*. La thématique abordée dans cet ouvrage est ainsi libellée « voix défendues », je vais tenter de montrer comment précisément, par une esthétique extrême de la voix, une mise en scène très particulière du langage, comme lieu quasi unique de l'expérience humaine, Beckett donne aussi des clefs pour dépasser cette idée de noirceur initiale, qui lui est accolée. En effet, en donnant la parole à des marginaux, des personnes isolées, semi-démentes, estropiées, des clochards, des solitaires, mais aussi et au final à tout un chacun, Beckett souligne surtout la puissance tour à tour poétique, énigmatique, comique, obscure et rédemptrice du langage, seule demeure que puisse habiter l'homme, n'importe quel homme, du plus vain au plus sage, dans les contextes les plus extrêmes.

Thierry Robin

Dès lors, l'accent est mis sur les visages, sur l'intériorité d'une boîte crânienne, sur les méandres de la conscience et de la mémoire. Le théâtre de Beckett est donc habité, traversé par des voix, puissantes, changeantes, colériques, ricaneuses ou comiques, brisées ou exténuées, s'acheminant vers le silence. Peut-être pour la première fois dans l'histoire du théâtre occidental, cette voix fragmentaire, tendue par ses contradictions, trouve-t-elle sa place singulière à travers une esthétique minimaliste, où l'événement représenté est tellement infime que l'on en vient à questionner la notion même d'événement, comme si rien de décisif ne pouvait avoir lieu, rien sauf précisément l'essentiel : une fulgurance de la conscience se retournant sur elle-même et ses apories. Beckett crée donc une forme mettant en valeur le non-événement ou plutôt l'infime, le micro-événement, ou l'exténuation de l'événement pour reprendre l'analyse de François Noudelmann :

Si à l'issue des tragédies le pire est toujours sûr, avec Beckett il devient le principe régulateur de la scène. Il dégage une présence minimum et active, celle de la voix et de la lumière, du regard et du tracé.¹

La question posée par Beckett repose donc tout entière sur cette primauté, cette évidence que tout individu humain est d'abord associé à un espace corporel problématique, un visage, une voix et plus prosaïquement une bouche, carrefour ontologique entre le soi et l'autre, le dedans et le dehors, voie double de la nourriture du corps² et de l'expression de l'esprit. En guise de préambule, je ferai trois citations qui cadrent à mon avis toute l'ambition du théâtre de Beckett :

1 : Sur son esthétique que l'on dit minimale : je reprendrai la célèbre et trop souvent déformée épiphanie de mars 1946, où Beckett comprend que la voix qu'il prêtera à ses personnages désormais sera toujours celle du moins-disant :

I realized that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more, [being] in control of one's material. He was always adding to it; you only have to look at his proofs to see that. I realized that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, in substracting rather than in adding.³

2. Sur la résistance de la voix et du langage, et sur le besoin incoercible d'expression qui définissent paradoxalement l'humain et l'artiste en dépit d'une conscience aiguë du vide, on ne peut que mettre en avant cette citation des *Trois Dialogues avec Georges Duthuit* (discussion sur le travail de trois peintres : Pierre Tal Coat, André Masson et Bram van Velde, publiée en 1949), qui définit toute la force paradoxale de l'œuvre beckettienne :

La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal...

[...] The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.⁴

On comprend dès lors la complexité disjonctive de ce qui est dit dans les œuvres de Beckett : dire l'impossible, après la compréhension que rien n'est à dire, dire et exprimer le désir d'être et d'exprimer par le langage, bien que dans l'absolu, le sens demeure chimérique, fuyant comme le rappelle Clov dans *Endgame* avec une ironie féroce :

HAMM: We're not beginning to... to... mean something?

CLOV: Mean something! You and I, mean something! [*brief laugh*] Ah that's a good one!

HAMM: I wonder [Pause.] Imagine if a rational being came back to earth, wouldn't he be liable to get ideas into his head if he observed us long enough. [*Voice of rational being.*] Ah, good, now I see what it is, yes, now I understand what they're at! [...] And without going so far as that, we ourselves... [*with emotion*]... we ourselves... at certain moments... [*Vehemently.*] To think perhaps it won't have been for nothing!⁵

On ne s'étonnera donc pas que le thème de la voix chez Beckett soit doublé de celui de la voie sans issue de l'existence incarnée, impasse toutefois toujours traversée par le désir, le désir de dire, de parler, créer envers et malgré tout ou plutôt rien. La parole beckettienne illustre sa lucidité extrême et souvent cocasse quant aux limites de ce à quoi peut prétendre tout être humain, entité mortelle, faillible, vaine, contradictoire, provisoire, ou pour reprendre les didascalies de l'extrait précité, tour à tour rationnelle, émotive, véhémence. Cette parole tire sa force de son épuisement⁶ y compris dans ses ressorts créatifs, car la croyance en la nouveauté créatrice, positive, fait rapidement long feu chez Beckett qui se déclare : « weary of its puny exploits, weary of pretending to be able, of being able, of doing a little better the same old thing, of going a little further along a dreary road »⁷. Ce qui demeure donc est le plaisir singulier, souvent comique, peut-être absurde d'articuler, d'avoir une voix, qui ne dira rien de réellement crucial ou imprévu. Nulle bizarrerie dès lors à cette prédiction de Beckett anticipant sur sa vieillesse : « And sometimes I think I shall dribble on to 80 »⁸. *Baver* jusqu'à quatre-vingts ans, voilà une perspective peut-être pas si détestable que cela pour tout un chacun soucieux de meubler le temps le séparant de sa dissolution physique totale. Avoir une voix, parler, pour Beckett, c'est déjà ironiquement quelque chose, et c'est peut-être tout. C'est là aussi le concept d'*incroyable désir* dont parle Alain Badiou dans son ouvrage du même titre. Beckett constate ainsi, même si le silence en est la condition intrinsèque première de sa réalisation et son objectif ultime sans

Thierry Robin

cesse reporté, le plaisir de cette voix qui articule le rien, et persiste, signe, subsiste après le pire, après la famine, la guerre, les camps de concentration, Hiroshima, la colonisation – les plantations en Irlande ou ailleurs –, la bêtise cruelle qui se répète, la voix encore, qui articule avec une délectation insupportable et une puissance à l'avenant, la possibilité du suicide pour mieux la nier, voici du reste ma dernière et troisième citation :

When his English publisher John Calder arrived in Paris in July 1961, they spent the entire evening which included a very good meal and some choice bottles of wine, talking about suicide. It was shortly after Ernest Hemingway had blown his brains out and Beckett was moved by the news to discuss the many and varied ways in which one could take one's life. On another occasion in the *Falstaff*, however, when the topic of this often discussed solution to the problem of existence was raised, he [Beckett] brusquely replied that such a solution was 'out of the question' [...].⁹

Dont acte, la voix continuera donc à s'exprimer avec cette jubilation aussi féroce que contrariée... Dans un premier temps, il nous faudra délimiter cette primauté du langage et des organes de phonation par une cartographie du corps et de la voix chez Beckett. Puis je montrerai à quel point ces voix beckettiennes de l'exténuation sont aussi un vecteur inattendu du plaisir, que je tenterai ici de définir avant de conclure sur toute la valeur paradoxale et corroborative de l'œuvre théâtrale.

Primauté de la voix, de la répétition : le travail sur le corps du comédien...

Chez Beckett, de façon très condensée, c'est la vie même qui est mise en scène dans ses mécanismes de répétition, d'épuisement et de sauvegarde, tantôt sombres, tantôt comiques, comme le dit si bien Rosset.

La voix qui nous parlait et menaçait de s'éteindre repart et recommence sans cesse, n'aura jamais fini d'en finir, – comme en témoigne toute l'œuvre de Beckett, que résume sur ce point le titre paradoxal et exemplaire d'un opuscule : *Pour finir encore*.¹⁰ Cette voix qui n'en finira jamais est évidemment l'expression du rythme de la vie, sensible dans le rythme des mots, de la musique, de la respiration, bref le rythme de la « voix humaine » qui fut celle de Beckett après celle de Cocteau dans une pièce prémonitoire [...] *La voix humaine*¹¹ [...].¹²

Et c'est une voix humaine étrange et originale que nous présente Beckett.

Son théâtre, celui dont on se souvient le mieux et qui a marqué l'histoire littéraire contemporaine est souvent un théâtre de clochards, de vieillards, d'éclopés qui ne peuvent au final plus que se payer de mots tant le registre

La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal...

dominant semble être celui de l'épuisement généralisé à la manière du refrain « there are no more » dans *Endgame* : « there are no more bicycle wheels[...] there are no more sugar plums [...] there is no more tide [...] there are no more navigators [...] there are no more rugs [...] there are no more pain-killers [...] there are no more coffins ». Le dernier item de cet inventaire s'avère extrêmement caustique par son retournement inattendu : l'épuisement s'épuise, la mort aussi finit par s'épuiser, et le cycle du désir de recommencer. Et toute l'alchimie, tout le génie de Beckett se trouvent résumés là. Ce qui n'existe plus dans le monde réel se transvase, se transfère dans et vers les mots et existe au moins dans la litanie des épuisements dits sur scène. Paradoxe saisissant : *plus* le monde disparaît, s'épuise, s'amenuise, *plus* la possibilité de dresser la liste des causes et choses perdues devient tentante et colossale. En un mot : le théâtre de Beckett transmue le réel perdu en langage. Sur scène, ce qui domine donc c'est une esthétique minimaliste mais fluide, de la restriction, de la désagrégation, de la déchéance inexorable et sauvagement drôle bien qu'accablante, ce qui n'est pas sans conséquences éprouvantes pour les comédiens censés dire le texte. Comme le dit John Fletcher à propos du jeu requis par les didascalies dans *Endgame*, à partir de l'apostrophe violente de Hamm « you pollute the air! »¹³ :

Note the sudden and violent change of tone, typical of the brooding menace of the situation. Actors find the constant rise and fall in pitch difficult to handle: the problem is to prevent the eruptions sounding merely shrill. This together with the difficulty of remembering one's cues in dialogue as evenly similar as this makes *Endgame* an exhausting play to perform.¹⁴

Nous allons voir que la voix est un des éléments les plus complexes à travailler dans le théâtre de Beckett : parfois c'est la vitesse de prononciation qui est très difficile à exécuter : comme dans *Play*, pièce de 1963 dont les didascalies enjoignent à une réelle torture des interprètes, positionnés dans des urnes funéraires et se remémorant à grande vitesse, en soliloques juxtaposés, un triangle amoureux délétère :

Their speech is provoked by a spotlight projected on faces alone. [...] faces impassive throughout. Voices toneless except where an expression is indicated. Rapid tempo throughout; [...] Three seconds. Voices faint, largely unintelligible.¹⁵

Songeon encore à *Not I*, (1972) monologue buccal en forme de remémoration possible d'un inceste. Les didascalies s'avèrent éprouvantes à respecter pour l'actrice également, et l'on se rappelle notamment Billie Whitelaw et

Thierry Robin

son interprétation de 1973 : « Mouth recovers from vehement refusal to relinquish 3rd person. [...] Mouth's voice unintelligible behind curtain. [...] Voice continues unintelligible behind curtain, 10 seconds » etc.¹⁶ Un coup d'œil au texte permet de comprendre à quel point ce dernier est saccadé, avec des indications telles que « brief laugh », « good laugh », « silence », « screams », « silence », « screams again », « brief laugh »...

Je reproduis ici un extrait permettant de prendre conscience de la singularité de l'expression à rendre :

MOUTH: . . . out . . . into this world . . . this world . . . tiny little thing . . . before its time . . . in a godfor- . . . what? . . . girl? . . . yes . . . tiny little girl . . . into this . . . out into this . . . before her time . . . godforsaken hole called . . . called . . . no matter . . . parents unknown . . . unheard of . . . he having vanished . . . thin air . . . no sooner buttoned up his breeches . . . she similarly . . . eight months later . . . almost to the tick . . . so no love . . . spared that . . . no love such as normally vented on the . . . speechless infant . . . in the home . . . no . . . nor indeed for that matter any of any kind . . . no love of any kind . . . at any subsequent stage . . . so typical affair . . . nothing of any note till coming up to sixty when- . . . what? . . . seventy? . . . good God! . . . coming up to seventy . . . wandering in a field . . . looking aimlessly for cowslips . . . to make a ball . . . a few steps then stop . . . stare into space . . . then on . . . a few more . . . stop and stare again . . . so on . . . drifting around . . . when suddenly . . . gradually . . . all went out . . . all that early April morning light . . . and she found herself in the- - . . . what? . . . who? . . . no! . . . she! . . . [Pause and movement 1.] . . . found herself in the dark . . . and if not exactly . . . insentient . . . insentient . . . for she could still hear the buzzing . . . so-called . . . in the ears . . . and a ray of light came and went . . . came and went . . . such as the moon might cast . . . drifting . . . in and out of cloud . . . but so dulled . . . feeling . . . feeling so dulled . . . she did not know . . . what position she was in . . . imagine! . . . what position she was in! . . . whether standing . . . or sitting . . . but the brain- . . . what? . . . kneeling? . . . yes . . . whether standing . . . or sitting . . . or kneeling . . . but the brain- . . . what? . . . lying? . . . yes . . . whether standing . . . or sitting . . . or kneeling . . . or lying . . . but the brain still . . . still . . . in a way . . . for her first thought was . . . oh long after . . . sudden flash . . . brought up as she had been to believe . . . with the other waifs . . . in a merciful . . . [Brief laugh.] . . . God . . . [Good laugh.] . . . first thought was . . .¹⁷

Le même caractère saccadé, haché, se trouve dans *Cascando*, pièce de 1962. Ailleurs, ce qui s'avère éprouvant c'est la lenteur du texte interrompu par des tapes sur une table, comme dans *Ohio Impromptu* (1981). Parfois

La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal...

l'acteur n'intervient que pour émettre un long rôle inquiétant, comme dans la courte pièce *Breath* (1969). Dans *Waiting for Godot* (1952), la logorrhée de Lucky s'avère aussi être un morceau de bravoure dans la carrière d'un comédien. On oscille là entre vitupération et déblatération exaltée à vitesse maximale. Dans *Happy Days* (1961), la comédienne jouant Winnie doit également être capable de changer abruptement de ton : de la réminiscence fervente aux aigus soudains en passant par le murmure ou le chant. Dans *What Where* (1983), le travail sur la voix se fait très épuré. Les personnages sur scène au nombre de cinq : Bam, Bim, Bem Bom et V – « V » pour la voix de Bam, dans une démarche réflexive marquant le mouvement de la conscience –, sont difficiles à différencier et sont réduits par les didascalies au rang d'ectoplasmes. Ce qui est frappant ici, c'est le jeu sur la stichomythie. Rappelons qu'une stichomythie est un dialogue théâtral où se succèdent de courtes répliques, de longueur à peu près égale, n'excédant pas un vers, produisant un effet de rapidité, qui contribue au rythme enlevé du dialogue. Elle s'oppose ainsi à la tirade. L'impression rendue est une impression étrange de désincarnation, de répétition d'amorces avortées, seules les voix subsistent tantôt lentes et inquiétantes, mécaniques, tantôt rapides.

C'est donc le corps, loqueteux, parfois sale ou maltraité, aveugle, invalide, couvert de haillons, statique, ou fantomatique, mutilé, amputé, *cadavérisé*, ou encore s'enfonçant dans la terre, qui est représenté : « Corpsed », comme le dit Clov¹⁸ – relayant ici la figure de la prosopopée au cœur de *Play*, pièce donnant une voix aux morts. Et au-delà du corps, de façon métonymique c'est le visage, c'est la voix qui résiste paradoxalement face à la désagrégation environnante. La voix de Hamm et celle de Clov, celle de Didi et Gogo, ou encore de Pozzo et Lucky. Si le corps pourrit, se désagrège, se flétrit naturellement, il reste toujours au personnage la joie de pouvoir le répéter à l'envi comme dans *Endgame* :

HAMM: Nature has forgotten us. [...] But we breathe, we change! We lose our hair, our teeth! Our bloom! Our ideals!

CLOV: Then she hasn't forgotten us.¹⁹

L'humour est féroce, dans cette disparition lente du sujet dont il ne subsiste que la voix, on peut encore songer une nouvelle fois à Winnie disparaissant dans le sol dans *Oh Les beaux jours...* (1961).

Dans tous les cas, ce qui captive le spectateur est cette poésie sonore étrange, drôle, ultime, vecteur de résistance et d'humanité dans un contexte sombre d'épuisement, de maladie, de désœuvrement, de solitude, de vieillesse, d'obscurité parabolique. La voix intériorisée ou pas est là jusqu'au bout.

Thierry Robin

La primauté du langage

Chez Beckett, et notamment dans son théâtre, le dépouillement volontaire ou la mise à nu de la scène et de tous les éléments habituels de l'économie dramatique classique (intrigue, personnages, objets) conduisent à la mise en valeur inéluctable du langage et de son lieu d'articulation physique à prendre parfois vraiment au tout premier degré : la bouche. Pour reprendre la phrase fameuse de Joseph Holloway visant Flann O'Brien, que l'on pourrait adapter à Beckett, ses pièces sont délibérément « all talk and no play ». Sentence qui serait assez pertinente pour résumer l'intrigue de *Endgame* par exemple ou de *Waiting for Godot*. Vivian Mercier avait déjà constaté cette absence d'histoire au sens classique en décrivant en un bon mot aussi acerbe que célèbre justement les deux actes de *Waiting for Godot* : « Godot is a play where nothing happens twice ». Ce qui l'emporte alors est bien essentiellement langagier et lié à la voix, l'articulation des mots.

Du reste Alain Badiou le souligne fortement, lui dont l'analyse rappelle alors curieusement le concept de *Sein-zum-Tode* chez Heidegger :²⁰

S'il faut parler, ce n'est pas seulement parce que nous sommes en proie au langage. C'est aussi, et surtout, parce que ce qui est, et dont nous avons l'obligation de parler, s'enfuit, aussitôt que nommé, vers son propre non-être. De sorte que le travail de la nomination est toujours à refaire. Sur ce point Beckett est disciple d'Héraclite : l'être n'est rien d'autre que son devenir-néant.²¹

C'est précisément et paradoxalement dans ce devenir-néant, dans ce mouvement double d'ouverture et de fermeture du texte, accessoirement minimal au point qu'il en devient éminemment polysémique, que l'on peut trouver la beauté du théâtre de Beckett. C'est ce que répond du reste Bernard Lévy à Jean-Luc Vincent, quand ce dernier demande pourquoi il a décidé de mettre en scène *Endgame* au théâtre Louis Jovet de L'Athénée en 2006 . Sa réponse est empreinte de paradoxes et de juxtapositions des contraires, ouverture et fermeture, à la manière d'une bouche articulant des sons et ayant besoin du silence et de l'oppositivité saussurienne des signes pour dire, communiquer²².

Je crois que j'ai d'abord été séduit par l'idée d'interpréter un texte sans chercher à le comprendre entièrement. C'est comme si à chaque phrase, à chaque mot, surgissait une nouvelle question et que la pièce entière restait un questionnement sans réponse, mais avec une force littéraire et esthétique incroyable. L'autre chose qui m'a attiré, c'était l'humour si particulier de Beckett, cette sorte d'ironie qui tire parfois vers le grotesque,

La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal...

vers la méchanceté mais signale toujours une qualité de regard posé sur le monde, sur les hommes et sur soi-même. [...] Je n'ai cessé d'être surpris par le texte et son infinie polysémie.²³

Ouverture/fermeture, absence de sens/polysémie, humour/méchanceté, c'est l'oxymore qui semble caractériser l'œuvre de Beckett, comme l'illustre l'impossible notation chromatique « light black »²⁴ dans *Endgame*. Badiou aussi use des mêmes paradoxes pour décrire la dynamique du texte beckettien et de la voix indispensable pour le porter :

Admettons que le sujet enchaîné à la langue, soit la pensée de la pensée, ou la pensée de ce qui se pense dans la parole. En quoi consiste alors l'effort de la fiction pour le saisir, pour le réduire [...] ? L'écriture, ce lieu d'expérimentation, va annuler les autres fonctions primitives de l'humanité : le mouvement, le rapport à l'autre. **On va tout réduire à la voix.** Planté dans une jarre, ou cloué sur un lit d'hôpital, le corps, captif, mutilé, mourant, n'est plus que le support perdu d'une parole. Comment une telle parole, ressassante, interminable, peut-elle s'identifier elle-même, se réfléchir ? Elle ne le peut – comme Blanchot analysant Beckett l'a parfaitement dit – qu'en revenant au silence qu'on peut supposer à l'origine de toute parole. L'enjeu de la voix est de traquer, à grand renforts de fables, de fictions narratives, de concepts le pur point d'énonciation, le fait que ce qui est dit relève d'une faculté singulière de dire, qui, elle, ne se dit pas, s'épuise dans ce qui est dit, mais reste toujours en-deçà, silence indéfiniment producteur du tumulte verbal.²⁵

Car pendant qu'on attend, qu'on n'en finit pas de finir, ou que l'on se remémore (comme dans *Not I*, *Play*, *Happy Days* ou *Krapp's Last Tape*), ce qui advient, advient essentiellement par et dans le langage en dehors de tout mouvement dans l'espace anecdotique extérieur. À la façon d'un George Berkeley (1685-1753), penseur de l'immatérialisme ou de l'idéalisme empirique, on peut alors s'amuser à se demander, grâce à l'œuvre de Beckett, si cette extériorité est encore importante, voire tout bonnement réelle au sens habituel. Et le texte de Beckett de sombre qu'il paraît d'abord, devient libérateur. L'extrême simplicité de la scène en termes d'accessoires ou de mobilier ne faisant que renforcer cette impression de primauté du langage. Le langage à travers les dialogues ou monologues en vient à constituer le lieu réellement unique de la représentation, son corrélat objectif en étant la bouche comme dans *Not I*.

On le voit, la bouche, la langue, la voix deviennent les seuls vecteurs de l'histoire. Chez Beckett, les personnages vivent dans et par le récit, allant jusqu'à verser parfois dans une forme radicale de scénographie du solipsisme. Les mises en abîme comme les plaisanteries ou les remémorations de Nagg et Nell dans *Endgame* alternent en parallèle, sans interaction ni combinaison

Thierry Robin

réelles, avec des flots de paroles logorrhéiques comme dans le fameux monologue de Lucky à l'acte I dans *En attendant Godot*. Il semble ne se passer strictement rien sur scène en dehors des jeux de langage, de remémoration, d'anamnèse, d'articulation de l'expérience. Le présent est enseveli sous les bribes d'un passé anecdotique. On trouve là la transgression des règles du théâtre classique aristotélien. S'il y a unité de lieu, le lieu devient un non-lieu puisque ce qui compte est intérieur, invisible bien qu'audible, s'il y a unité de temps, ce temps ne s'écoule pas normalement, puisqu'il est subjectif, quand il ne se fait pas répétition infernale, ou stase ou pourrissement languide à la manière des corps mutilés gisant au fond des poubelles dans *Endgame*. S'il y a unité d'intrigue c'est par l'absence absolue d'intrigue. On le voit, le théâtre de Beckett est infiniment paradoxal. La voix, les voix des acteurs occupent tout l'espace pour ne rien dire au final ou ne rien signifier d'autre que cette inéluctable nécessité d'exister, d'être par le langage, par la vitupération, par l'anecdotique. Je ne développerai pas les exceptions que sont *Actes sans paroles I et II* (en 1956, projets motivés par une amitié pour le danseur Deryk Mendel), ou encore *Breath* en 1969, qui ne propose comme texte qu'un long souffle ou râle sur un fond d'ordures jonchant la scène. La pièce *Quad* écrite en 1981 s'inscrit aussi dans la même direction d'un théâtre expérimental tirant vers la performance, la danse contemporaine plutôt que le théâtre habituel, fût-il qualifié d'avant-garde. La voix s'efface alors au profit du corps et du mouvement géométrique s'épuisant vers une absence toujours imminente et repoussée²⁶. En regardant ces pièces, on songe plus au butō japonais des années 1970 ou aux installations d'art contemporain de Damian Hirst, qui du reste adapta *Breath* pour l'écran en 2000 dans le cadre du projet *Beckett on Film*, réunissant 19 réalisateurs pour 19 adaptations de pièces de Beckett.

Le problème central pour Beckett, si problème il y a, se résume donc bien dans le langage et ses apories et ce que l'humain est bien contraint d'en faire. L'idée de voix le hante car c'est le vecteur humain du langage, bouée de sauvetage dérisoire dans un océan de sens fragmenté, même quand ce langage est intériorisé et articulé en soi, pour soi, silencieusement, dans l'obscurité ou plutôt la pénombre de l'esprit. Cette focalisation sur la voix et les organes de phonation se trouve idéalement illustrée, comme je l'ai déjà dit, dans *Not I*, pièce de 1972, où apparaît sur scène une bouche féminine isolée dans l'obscurité. Les mêmes thématiques où ne subsiste plus que la voix se retrouvent dans *Company*, le court roman de 1979, où le protagoniste qui devient anonyme et entité narrative floue déclare dans un jeu de mises en abîmes :

A voice comes to one in the dark. Imagine. To one on his back in the dark. This he can tell by the pressure on his hind parts and by how the dark changes when he shuts his eyes and again when he opens them again.

La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal...

Only a small part of what is said can be verified. As for example when he hears, You are on your back in the dark. Then he must acknowledge the truth of what is said.²⁷

La même prégnance d'une voix indéterminée, intérieure se retrouve dans *Molloy*, roman de 1951, premier de la trilogie se concluant avec *L'Innommable* :

I have spoken of a voice telling me things. I was getting to know it better now, to understand what it wanted. It did not use the words that Moran had been taught when he was little and that he in his turn had taught to his little one. So that at first I did not know what matters. It told me to write the report. Does this mean I am freer now than I was? I do not know. I shall learn. ²⁸(p. 241)

Une beauté paradoxale...

On peut ainsi conclure avec Badiou sur le plaisir du texte à situer sur un plan contemplatif et ontologique :

Ne jamais rien demander, telle est d'abord l'exigence. Et la prose de Beckett est belle d'être animée de ce souci, de ne rien demander à la prose elle-même que de se tenir aussi près que possible de ce dont, en fin de compte, se compose toute existence : la scène vide de l'être, la pénombre où tout se joue, mais qui, elle, ne joue rien ; et les événements qui soudain la peuplent, et qui sont comme des étoiles dans le lieu anonyme, des trous dans la toile distante du théâtre du monde. [...] Saisi par la beauté, ce matériau acceptable de la vie dépourvue de sens (et pourquoi donc la vie aurait-elle un sens ? est-ce une telle aubaine, le sens ?) accède à une sur-existence comparable à celle des galaxies, où tout disparaît de sa faiblesse, de sa répétition, de son obstination, pour n'être plus qu'un point de lumière dans la pénombre de l'être.²⁹

La voix chez Beckett définit donc une esthétique et une poésie de l'absence : de sens, d'ordre, d'absolu. Avec lui, de nouvelles voies théâtrales s'ouvrent vers un infini dedans, une infinie liminarité, se traduisant en autant d'hypostases d'un chaos originel qui s'articule à son tour en autant de voix dans la pénombre de l'être. Ce passage d'une lettre adressée par Beckett à son ami MacGreevy dès août 1937 montre bien tout l'enjeu du projet beckettien avec une touche finale d'humour *tongue in cheek* :

The real consciousness is the chaos, a grey commotion of mind, with no premises or conclusions or problems or solutions or cases or

Thierry Robin

judgements. I lie for days on the floor, or in the woods, accompanied and unaccompanied [...] I used to pretend to work, I do so no longer.³⁰

Et la voix de devenir pure poésie, obscure, inlassable, inclassable assurant un pont entre modernisme et postmodernité radicale.

Thierry Robin
Université de Bretagne Occidentale
CEIMA / EA4249 HCTI

Bibliographie indicative

Sources primaires

- BECKETT Samuel, *Compagnie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.
BECKETT Samuel, *Company*, Londres, John Calder, 1980.
BECKETT Samuel, *Endgame*, Londres, Faber & Faber, 1958.
BECKETT Samuel, *Molloy*, Paris, Les Editions de Minuit, 1951
BECKETT Samuel, *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Les Editions de Minuit, 1976.
BECKETT Samuel, *Samuel Beckett The Complete Dramatic Works*, Londres, Faber & Faber, 1986.

Sources secondaires

- BADIOU Alain, *Beckett L'Incrévable Désir*, Paris, Hachette Littératures, 1995.
COCTEAU Jean, *La voix humaine*, Paris, Stock, repr. 2001 (première publication en 1930).
CRONIN Anthony, *Samuel Beckett The Last Modernist*, Londres, Flamingo, 1996.
FLETCHER John, *Samuel Beckett Waiting for Godot, Endgame, Krapp's Last Tape*, Londres, Faber & Faber, 2000.
KNOWLSON James, *Damned to Fame The Life of Samuel Beckett*, Londres, Bloomsbury Publishing, 1996.
LECOSSOIS Hélène, « "You'll be hungry all the time": Traces of the Irish Famine in Samuel Beckett's *Endgame* and *Not I* », in *Hunger on Stage*, Elisabeth Angel-Perez, Alexandra Poulain, eds., Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, Part III, "Staging the Irish Famine", 149-160.
LEMONNIER TEXIER Delphine, Geneviève CHEVALLIER & Brigitte PROST, *Lectures de Endgame/Fin de partie de Samuel Beckett*, Rennes, PUR, 2009.

La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal...

NOUDELMANN François, *Beckett ou La scène du pire*, Paris, Honoré Champion, 1998.

ROSSET Clément, *Matière d'art*, St Clément de Rivière, Fata Morgana, 2010.

SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995 (édition originale de 1913).

Vidéos

DVD *Beckett on Film 19 films x 19 directors*, Blue Angel Films / Tyrone Productions, 2001.

notes

¹ François Noudelmann, *Beckett ou la scène du pire*, Paris, Champion, 1998, 14-15.

² On notera tout au long de *Endgame* par exemple la prégnance du thème de la nourriture, de l'aliment qui s'épuise et donc de la faim. De la bouillie de Nagg (*Endgame*, *op. cit.*, 10), en passant par le sadisme de Hamm à l'encontre de Clov « I'll give you just enough to keep you from dying. You'll be hungry all the time. [...] I'll give you one biscuit per day » (*Ibid.*, 8). Le thème de la faim est omniprésent « Then you'll say I'm hungry » (*Ibid.*, 23). L'épuisement du sens, des mots fait écho à cet épuisement du thème alimentaire, insistant une nouvelle fois sur ce lieu ontologique primordial : la bouche. Pour une lecture plus approfondie du thème de la faim dans cette pièce, lire : *Hunger on Stage*, Elisabeth Angel-Perez, Alexandra Poulain, eds., Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008. Part III, « Staging the Irish Famine », chapter 10 : « You'll be hungry all the time: Traces of the Irish Famine in Samuel Beckett's *Endgame* and *Not I* », 149-160.

³ James Knowlson, *Damned to Fame The Life of Samuel Beckett*, Londres, Bloomsbury Publishing, 1996, 352.

⁴ Ce texte fut initialement publié dans la Revue *Transition Forty-Nine*, n° 5, décembre 1949, il est incidemment cité par Anthony Cronin, *Samuel Beckett The Last Modernist*, Londres, Flamingo, 1996, 398. Une édition française des *Trois dialogues* est aussi disponible : Samuel Beckett *Trois dialogues*, trad. Beckett & Edith Fournier, Paris, Les Editions de Minuit, 1998.

⁵ Samuel Beckett, *Endgame*, Londres, Faber & Faber, 1958, 22.

⁶ Ce concept d'épuisement est approfondi par François Noudelmann – dans la droite ligne de Deleuze – dans le chapitre « La mathématique du pire » de son ouvrage *Beckett ou la scène du pire*, *op. cit.*, lire notamment les p. 19-23 dont la citation suivante synthétise la teneur : « Une logique d'excès et d'épuisement anime les gestes des personnages. [...] Les discours subissent logiquement le même sort, soit par la duplication pure et simple des éléments de la phrase, soit par l'exhibition variée du principe de répétition » (*op. cit.*, 21).

⁷ Anthony Cronin, *op. cit.*, 398.

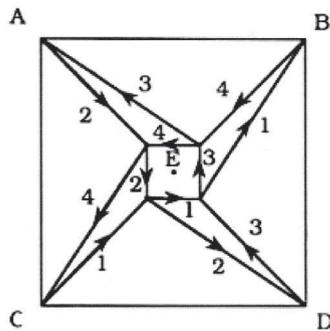
⁸ James Knowlson, *op. cit.*, 405.

⁹ Anthony Cronin, *op. cit.*, 518-519.

¹⁰ L'ouvrage auquel Clément Rosset fait ici allusion est le recueil de textes de Samuel Beckett, *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Les Editions de Minuit, 1976.

Thierry Robin

- ¹¹ Jean Cocteau, *La voix humaine*, Paris, Stock, 2001 (première publication en 1930).
- ¹² Clément Rosset, *Matière d'art*, St Clément de Rivière, Fata Morgana, 2010, 16.
- ¹³ Samuel Beckett, *Endgame*, *op. cit.*, 7.
- ¹⁴ John Fletcher, *Samuel Beckett, Waiting for Godot, Endgame, Krapp's Last Tape*, Londres, Faber and Faber, 2000, 116.
- ¹⁵ Samuel Beckett, *Play*, in *Samuel Beckett The Complete Dramatic Works*, Londres, Faber and Faber, 307.
- ¹⁶ Samuel Beckett, *Not I*, in *Samuel Beckett The Complete Dramatic Works*, *op. cit.*, 374-75.
- ¹⁷ *Ibid.*, 376-377.
- ¹⁸ Samuel Beckett, *Endgame*, *op. cit.*, 20.
- ¹⁹ *Ibid.*, 10.
- ²⁰ Le concept de *Sein-zum-Tode* chez Heidegger renvoie littéralement à l'« être pour la mort ». *L'Être et l'événement* fait ici potentiellement écho à *Sein und Zeit...*
- ²¹ Alain Badiou, *Beckett L'Incrévable Désir*, Paris, Hachette Littératures, 1995, 27.
- ²² Référence à la pensée de Ferdinand de Saussure pour qui « Dans la langue, il n'y a que des différences », cf. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, (1913)1995, 166.
- ²³ Delphine Texier Lemonnier, Geneviève Chevallier, Brigitte Prost (eds), *Lectures de Endgame/ Fin de partie de Samuel Beckett*, Rennes, PUR, 2009, 73-76.
- ²⁴ Samuel Beckett, *Endgame*, *op. cit.*, 21.
- ²⁵ Alain Badiou, *Beckett L'Incrévable Désir*, *op. cit.*, 33-34. C'est moi qui souligne.
- ²⁶ Cet aspect géométrique ou combinatoire de l'épuisement, rappelant l'écoulement cyclique du temps vers une fin inexorable lors d'une partie de jeu d'échecs, se retrouve bien résumée dans le schéma établi par Beckett en guise de didascalie montrant aux acteurs le cheminement à suivre sur scène dans *Quad* :



Samuel Beckett, *Quad*, in *Samuel Beckett The Complete Dramatic Works*, *op. cit.*, 451.

- ²⁷ Samuel Beckett, *Company*, Londres, John Calder, 1980, 7.
- ²⁸ Samuel Beckett, *Molloy*, New York, Grove Press, 1955, 241.
- ²⁹ Alain Badiou, *Beckett L'Incrévable Désir*, *op. cit.*, 77-78.
- ³⁰ James Knowlson, *Damned to Fame*, *op. cit.*, 269.

Myriam BELLEHIGUE

« **The one thing he never got right / was the voice** »¹
ou l'insécurité de la voix dans *The World's Wife*
de Carol Ann Duffy

Carol Ann Duffy écrit ses premiers textes dans les années 70, en collaboration avec le poète de Liverpool, Adrian Henri, qui était alors son compagnon. Puis vinrent les recueils personnels² dont *The World's Wife* publié en 1999 qui s'inscrit dans la lignée des précédents ouvrages et en confirme certains traits saillants : le choix du monologue dramatique ainsi que la reprise et la révision de mythes canoniques dans une perspective résolument féminine³. Duffy se place ainsi dans le sillage d'autres écrivaines ou poètes : Anne Sexton qui, dans son recueil *Transformations*, reprend et transforme les contes des frères Grimm, Angela Carter ou encore Sylvia Plath, qui mêle autobiographie et mythes. Le recueil a été amplement commenté pour ses enjeux intertextuels et féministes⁴, beaucoup de lectures s'attachant à montrer comment, en donnant la parole à des femmes qui ne l'ont pas eue, Duffy leur redonne aussi du pouvoir :

In the 1994 edition of her *Selected Poems*, Duffy had initially added to this early definition of gendered prejudices the subtitle "in progress", as if her poems were a kind of work in progress, a revision of archetypal scenarios in order to allow the female characters — who were not part of the story to begin with — to reclaim both speech and existence, not to mention sexual power.⁵

À l'inverse, nous aimerions analyser dans cet article comment la question de la voix renvoie aussi – et peut-être même surtout – à diverses formes d'affaiblissement et de dépossession.

Duffy s'inspire de la mythologie grecque et romaine, de la Bible, de la littérature ou du cinéma, de l'histoire ancienne ou contemporaine, pour mettre en scène trois types de figures féminines : des héroïnes connues qui livrent ici leur version de l'Histoire et de leur propre trajectoire (le Petit Chaperon

Myriam Bellehigue

Rouge, Thétis, Dalila, Circé, Eurydice, Pénélope) ; des femmes qui sont souvent les épouses de héros ou d'hommes célèbres ayant vécu dans l'ombre de leur moitié, ne s'étant jamais ou rarement exprimées publiquement (Mme Darwin, Anne Hathaway, Mme Freud, Mme Esope). Dans certains cas, il s'agit d'épouses n'ayant pas existé : Mme Midas, Mme Lazare, Mme Quasimodo. Duffy travaille alors des voix fictives qui parlent effectivement pour la première fois. Enfin, dans une démarche assez proche, elle imagine des versions féminines de mâles célèbres : « Queen Kong » ou « the Kray Sisters », inspirées des Kray Twins, frères jumeaux originaires de l'East End, hautes figures de la criminalité et de la jet-set londoniennes des années 60.

À travers cette série de *masque* – une trentaine au total – Duffy reprend et renverse l'expression sexiste « the world and his wife » utilisée familièrement pour désigner un grand nombre de personnes. Elle introduit un cas possessif « the world's wife », faisant ainsi passer la femme de second terme de la paire à unique sujet, sujet auquel elle confère une voix autonome. Mais le cas possessif est encore ambigu puisqu'il inscrit l'appartenance de ce sujet, et donc son assujettissement. C'est ce paradoxe que nous voudrions explorer en montrant comment l'émergence de ces voix se fait dans une grande insécurité. Le monologue dramatique est une forme évidemment paradoxale : il met en scène une voix qui n'en est pas une puisqu'il s'agit d'une parole qui ne départit jamais d'un statut écrit. Comme l'écrit Christine Savinel dans un article consacré à la voix lyrique, le poème « s'emploie à rendre ce qu'il ne détient pas vraiment », produisant la « feinte d'une voix »⁶. Selon Barthes, ce dispositif écrit agit comme une « trappe »⁷ puisqu'il fait disparaître le corps, et donc le grain de la voix ; mais il est aussi – dans la structure et la pratique intertextuelle choisies par Duffy – un « texte-tissu » dans lequel le sujet se dissout⁸ au moment même où il se dit.

Dans le recueil, toutes les femmes parlent à la première personne : elles se confient à un allocutaire – souvent présent dans le poème à travers le pronom « you » – et se souviennent ; tous les monologues ou presque sont des récits autobiographiques rétrospectifs par lesquels les *personae* revisitent le passé pour dénoncer l'injustice ou l'oppression dont elles ont été victimes ; parler est un acte militant. Elles prennent la parole pour tenter de rétablir la vérité, de retrouver une juste place. Ainsi s'ouvre le poème intitulé « Mrs Beast » : « These myths going round, these legends, fairytales, / I'll put them straight. » (1-2) Ces vers posent clairement la figure de la femme redresseuse de mythes. La Belle est devenue Mme la Bête, celle qui terrifie, ordonne, décide... Elle utilise la Bête comme « sex toy » et domestique. En compagnie d'acolytes (d'autres femmes ayant épousé des « bêtes »⁹), elle célèbre la mémoire

« The once thing he never got right / was the voice »

de victimes (« those tragic girls », 82) dont elle dresse une liste non exhaustive : « Eve. Ashputtel. Marilyn Monroe./Rapunzel slashing wildly at her hair./ Bessie Smith unloved and down and out./Bluebeard's wives, Henry VIII's, Snow White/cursing the day she left the seven dwarfs, Diana,/Princess of Wales » (71-76). Le lecteur qui écoute cette voix (il s'agit d'un *monologue*) ne peut s'empêcher d'entendre dans ce dernier mot son homonyme « wails » qui dit toutes les souffrances que ces héroïnes ont endurées. Dans ce contexte, on est tenté d'entendre un autre jeu de mots : la Bête, « the sheepish beast » comme l'appelle la Belle, devient véritablement *scapegoat*, bouc émissaire ou figure sacrificielle qui doit payer pour tous les autres monstres, réels ou métaphoriques. Le poème se clôt sur ce dernier vers programmatique : « Let the less-loving one be me » (92).

Cette posture vengeresse ponctue beaucoup des confessions : la Reine Hérode (« Queen Herod ») ordonne le massacre de tous les jeunes garçons du royaume. Il ne s'agit plus d'éliminer celui qui doit devenir le prochain Dieu adoré de tous, mais le Prince, cet homme que sa fille unique vénèrera peut-être comme un dieu et dont elle deviendra à coup sûr la proie. Le rôle de la mère, scande la Reine avec des accents d'Apocalypse, est d'empêcher cette malédiction :

We do our best,
we Queens, we mothers,
mothers of Queens.
We wade through blood
for our sleeping girls.
We have daggers for eyes.
Behind our lullabies,
the hooves of terrible horses
thunder and drum. (90-98)

À la liste de victimes que dressait « Mrs Beast » fait écho une autre liste déclinant cette fois toutes les facettes à combattre de l'identité masculine :

Who? *Him. The Husband. Hero. Hunk.*
The Boy Next Door. The Paramour. The Je t'adore.
The Marrying Kind. Adulterer. Bigamist.
The Wolf. The Rip. The Rake. The Rat.
The Heartbreaker. The Ladykiller. Mr Right. (35-39)

Circé, la magicienne, est décrite comme celle qui, après avoir transformé les hommes en cochons, les passe au grill, littéralement, pour s'en délecter et les faire disparaître :

Myriam Bellehigue

But I want to begin with a recipe from abroad
which uses the cheek – and the tongue in cheek
at that. Lay two pig's cheeks, with the tongue,
in a dish and strew it well over with salt
and cloves. (11-15)

[...]

Season with mace... (21)

[...]

When the heart of a pig has hardened, dice it small. (30)

Ce dernier exemple montre bien que ces femmes déclarent la guerre et cette prise de parole et de pouvoir passe souvent par le jeu de mots, ironique et jubilatoire (« tongue in cheek »). Plusieurs de ces voix s'élèvent aussi pour briser un silence, un secret : Mme Faust annonce que l'âme vendue au Diable par son mari n'existait pas : « The clever, cunning, callous bastard/didn't have a soul to sell » (134-135). À travers une anecdote très brève, Mme Darwin révèle qu'elle est à l'origine de la théorie qui a fait toute la renommée de son époux ; elle récupère, en quelque sorte, une parole dont elle a été spoliée : « Went to the zoo./I said to Him –/Something about that Chimpanzee over there reminds me of you » (1-3). Dans cette perspective, il est tout à fait significatif que le poème placé au seuil de l'œuvre, « Little Red Cap », raconte une histoire d'émancipation passant par l'acquisition d'une voix. Duffy fait de la naïve victime du conte, le Petit Chaperon Rouge, une adolescente délurée et provocante :

It was there that I first clapped eyes on the wolf. (6)

[...]

In the interval, I made quite sure that he spotted me,

Sweet sixteen, never been, babe, waif, and bought me a drink,

My first. (11-13)

L'adolescente séduit le vieux loup poète pour être initiée, par lui, à la sexualité mais surtout à la poésie. C'est à son contact qu'elle prend ses premières leçons d'écriture, dans sa bibliothèque qu'elle découvre les livres et les mots avec lesquels elle entretient une relation presque érotique, bien plus sensuelle en tous les cas que celle qu'elle a avec le loup :

Lesson one that night,

Breath of the wolf in my ear, was the love poem. (19-20)

[...]

Words, words were truly alive on the tongue, in the head,
warm, beating, frantic, winged ; music and blood. (29-30)

« The once thing he never got right / was the voice »

Après une décennie d'apprentissage, d'imitation et d'expérimentation, le chaperon se libère finalement de la figure tutélaire ; elle tue le Maître (« I took an axe to the wolf/as he slept, one chop, scrotum to throat », 38-39), retrouve son chemin — elle sort de la forêt — et peut chanter : « Out of the forest I come with my flowers, *singing*, all alone » (42). Le chant du Chaperon signe sa nouvelle identité ; elle est une voix poétique grâce à laquelle elle peut dire « je ».

La thématique de la renaissance ou de la résurrection est très présente dans le recueil. Certaines *personae* le confessent explicitement : Mme Rip Van Wickle, par exemple, profite du long sommeil de son époux pour changer de vie et d'identité : « I took up food/and gave up exercise./It did me good./And while he slept/I found some hobbies for myself./Painting, Seeing the sights I'd always dreamed about » (4-9). D'autres le disent à l'oblique : Pénélope brode le bonheur de sa liberté retrouvée : « I was picking out/the smile of a woman at the center/of this world, self contained, absorbed, content/most certainly not waiting » (39-42). Mme Lazare pour sa part tient des propos qui reposent sur une profonde ambiguïté puisque la période de deuil intense qui suit la mort de Lazare peut se lire comme une libération :

I had grieved. I had wept for a night and a day
over my loss, ripped the cloth I was married in
from my breasts, howled, shrieked, clawed
at the burial stones till my hands bled, retched
his name over and over again, dead, dead.

Gone home. Gutted the place. Slept in a single cot,
widow, one empty glove, white femur
in the dust, half. Stuffed dark suits
into black bags, shuffled in a dead man's shoes,
noosed the double knot of a tie around my bare neck,

gaunt nun in the mirror, touching herself. (1-11)

La veuve éplorée est aussi celle qui déchire (de peine ou de rage ?) sa robe de mariée, « vomit » (« retched ») le nom de son mari (de douleur ou de mépris ?), se débarrasse des affaires de l'homme. En enfilant les chaussures du mari et en utilisant sa cravate pour faire mine de se pendre, elle mime sa mise à mort mais aussi celle de l'époux. Ne pleure-t-elle pas davantage sur sa solitude et son abstinence sexuelle forcée plutôt que sur la perte de l'être aimé ? La résurrection que Duffy retrace dans ce texte est d'abord celle de la femme qui, enfin coupée de l'époux peut se redresser, respirer, rencontrer un autre homme (« the schoolteacher ») et parler. Un des intérêts du texte est précisément

Myriam Bellehigue

qu'il articule une parole d'abord bridée (elle parle à mots couverts) puis beaucoup plus fluide et directe.¹⁰

Les femmes du recueil établissent une complicité particulière avec le lecteur. Elles s'adressent parfois à un auditoire exclusivement féminin¹¹ ou, le plus souvent, à un *you* qu'elles interpellent régulièrement : « look », « you see », « listen », « I tell you », « you might ask why »... Certains vers nous rappellent que c'est bien une voix que l'on entend :

He looked at me. I mean he looked at *me*. (« Pilates' Wife », 10)

I couldn't believe my ears:
How he'd had a wish. Look, we all have wishes ; granted.
But who has wishes granted? (« Mrs Midas », 30-32)

Le jeu sur la typographie et la syntaxe nous oblige à imaginer les changements d'inflexion. Le vers 30 de la dernière citation renvoie aussi à cette dimension orale : Mme Midas est en train de décrire les transformations qu'elle observe chez son mari ; on attendrait donc la phrase « I couldn't believe my eyes ». Mais elle dit : « I couldn't believe my ears » ; elle se place en position d'allocutaire, prend notre place et nous rappelle, à l'occasion, que nous sommes là pour écouter. Tous les monologues comportent une grande part d'oralité : tournures parlées, expressions familières, argot, interjections, et Duffy attribue à chaque *persona* un parler distinctif, à la fois dans le vocabulaire utilisé et dans le phrasé : on reconnaît bien sûr chaque voix aux éléments de la source que Duffy reprend, déforme et redistribue. Mais elle place ses femmes dans un contexte socio-économique particulier qui définit aussi leur expression : Circé en présentatrice d'émission culinaire déroulant les étapes d'une recette devant un auditoire de nymphes et de néréides, apprenties marmitons (la transposition n'est pas si farfelue quand on pense que Circé était une experte en préparation de potions magiques) ; Mrs Beast en championne de poker, maîtrisant tout le vocabulaire technique de la partie de cartes, ou encore les Kray Sisters, originaires de l'East End et reconnaissables à leur *Cockney rhyming slang* :

*There go the twins ! geezers would say
when we walked down the frog and toad [=road]
in our Savile Row whistles and flutes [= suits], tailored
to flatter our thr'penny bits [=tits], which were big,
like our East End hearts. No one could tell us apart,
except when one twin wore glasses and shades
over two of our four mince pies [=eyes]. (1-7)*

« The once thing he never got right / was the voice »

Par ailleurs, à chaque *persona* Duffy associe un schéma de strophes, de rythmes et de rimes qui participe de cet effet de voix. Autant d'éléments stylistiques qui donnent l'impression que l'on entend un idiolecte. Ainsi la parole du petit chaperon rouge est organisée en rythmes ternaires qui deviennent ici le signe distinctif du phrasé de l'héroïne, dans sa syntaxe et ses sonorités :

He stood in a clearing, reading his verse out loud
in his wolffy drawl, a paperback in his hairy paw,
red wine staining his bearded jaw. What big ears
he had! What big eyes he had! What teeth! (8-10)
[...]
I lost both shoes
but got there, wolf's lair, better beware. (18-19)
[...]
I took an axe
to a willow to see how it wept. I took an axe to a salmon
to see how it leapt. I took an axe to the wolf
as he slept ... (37-40)

Pourtant, au-delà de ces idiosyncrasies, les *personae* de *The World's Wife* donnent aussi l'impression de parler d'une même voix : au figuré bien sûr puisque, malgré la diversité de lieux, d'époques, de situations et de tons, les poèmes sont liés par une forte homogénéité thématique ; mais aussi littéralement puisque, du fait d'innombrables échos dans les motifs explorés, les termes choisis, certains rythmes ou certains sons, ces voix plurielles finissent par interférer l'une avec l'autre jusqu'à devenir interchangeables. Dans sa structure, le recueil n'est pas sans rappeler un « short story cycle », ensemble de nouvelles autonomes pouvant être lues de manière autonome mais qui acquièrent un surcroît de sens quand on perçoit l'infinité d'échos qui les lient les unes aux autres. Ce peut être un même mythe qui façonne plusieurs textes : celui de la Belle et la Bête qui sous-tend « Mrs Beast », mais aussi « Queen Kong » et, dans une certaine mesure, « Mrs Quasimodo »... Ou un même motif décliné qui devient refrain thématique. Ainsi l'image des mains passe de poème en poème¹². Tous ces échos fonctionnent sur des reprises paronomastiques d'éléments de la diégèse, de structures, de mots ou de connotations. On a alors l'impression qu'une même voix circule, de texte en texte, modulant ses effets. Le lecteur écoute un « je », omniprésent et mouvant, un « je » à l'identité plurielle et aux contours instables. Il s'agit donc d'un sujet qui affirme sa spécificité, revendique son identité, mais en même temps, d'un « je » atteint d'une transparence particulière liée à cette porosité extrême entre les poèmes. Duffy fait émerger des voix qui s'éteignent d'une certaine manière dans une série de dessaisissements. La renaissance ou résurrection que j'évoquais

Myriam Bellehigue

précédemment n'est alors que flottement et disparition, et Duffy combine effectivement bien souvent les deux aspects. Dans le cas de Mme Lazare, la frontière est floue entre joie et chagrin, résurrection et mort puisque le retour de Lazare parmi les vivants menace clairement l'identité récemment reconquise de son épouse : l'horreur qu'elle lit dans son regard (quand il découvre qu'elle l'a trompé) est aussi celle de Mme Lazare quand elle comprend qu'elle a (re)perdu sa liberté et donc sa voix – le retour de Lazare signe la fin du monologue, le moment où Mme Lazare se tait :

He lived. I saw the horror on his face.
I heard his mother's crazy song. I breathed
his stench; my bridegroom in his rotting shroud,
moist and dishevelled from the grave's slack chew,
croaking his cuckold name, disinherited, out of his time. (36-40)

De la même façon, Pénélope qui brode chaque jour des épisodes de sa propre existence, qui tisse littéralement sa vie, doit la défaire inlassablement tous les soirs. Cette réécriture du mythe peut se lire comme une allégorie de l'oscillation entre inscription et effacement, présence et absence¹³ qui semble, en fait, le lot de toutes les voix du recueil et, au-delà, de toute voix dite « lyrique ». Ces femmes qui prennent la parole, accédant à une autonomie nouvelle, qui pensent retrouver une place, ne font en fait que la perdre, renouvelant continuellement une expérience de dépossession et de distance à elles-mêmes. Elles réitèrent ainsi une expérience d'altérité très commune : la voix, notre signature, ce par quoi on nous reconnaît, est aussi ce que nous ne reconnaissons pas nous-mêmes (quand nous écoutons un enregistrement, par exemple). Cette voix que les autres perçoivent est, pour nous, la voix d'un autre.

Dans *The World's Wife*, la première dépossession vient du fait que, paradoxalement, pour attribuer à ses héroïnes un parler propre, Duffy emprunte au mari les caractéristiques de sa voix ; les épouses parlent donc avec la voix de l'autre. Le monologue d'Anne Hathaway est un sonnet shakespearien, un des rares poèmes d'amour du recueil. En épigraphe, une phrase extraite du testament de l'auteur : « *Item I gyve unto my wief my second best bed...* ». En célébrant le lit dans lequel les époux se sont aimés, Anne Hathaway célèbre l'amour physique et l'art de son mari. Le poème tisse en effet un parallèle étroit entre l'acte d'amour et la poésie, de la même manière que les sonnets de Shakespeare contiennent souvent une dimension métatextuelle. Le lit et ce qui s'y passe deviennent source d'inspiration : « *The bed we loved in was a spinning world/of forests, castles, torchlight, clifftops, seas/where he would dive for pearls* » (1-3). L'acte d'amour, confondu à l'acte d'écriture, fait naître

« The once thing he never got right / was the voice »

le corps de la femme qui n'existe que dans et par le poème, ainsi que, par extension métonymique, la voix de ce sujet :

My lover's words
 were shooting stars which fell to earth as kisses
 on these lips; my body now a softer rhyme
 to his, now echo, assonance; his touch
 a verb dancing in the centre of a noun.
 Some nights, I dreamed he'd written me, the bed
 A page beneath his writer's hands. (3-9)

La femme-muse devient la femme-texte dont la voix ne peut être que *l'écho* de celle du mari. Elle est prise dans les rets de la duplication, du reflet en miroir comme le suggère aussi le distique final par son chiasme et ses rimes : « I hold him in the casket of my widow's head/as he held me upon that next best bed ». (13-14)

Cette thématique de l'intervalle spéculaire qui lie inéluctablement le sujet à l'autre mais fonde chez le « je » une essentielle division est aussi celle que l'on retrouve au cœur de « Mrs Tiresias ». Le monologue s'ouvre sur la transformation de Tirésias en femme : « All I know is this:/ He went out for his walk a man/and came home female » (1-3). Cette métamorphose bouleverse évidemment la vie du couple et mène à une rupture. De manière plus intéressante, elle entraîne un brouillage identitaire pour la femme qui parle et, au final, une perte d'identité. Tirésias devenu femme surgit comme un double à l'inquiétante étrangeté :

I was brushing my hair at the mirror
 and running a bath
 when a face
 swam into view
 next to my own.
 The eyes were the same
 but in the shocking V of the shirt were breasts.
 When he uttered my name in his woman's voice I passed out. (25-32).

Le dédoublement spéculaire est ici redoublé par l'apparition de Tirésias. On note l'ambiguïté du vers 30 : étant donnée la superposition de visages qui vient d'être décrite, on peut d'abord comprendre : « the same as mine », mais dès le vers suivant, on comprend plutôt : « the same as before/his ». Le « je » et le « il » sont donc brouillés, et l'alternance de pronoms et adjectifs possessifs au vers 32 (he/my/his/I) renforce cet effet de tournoiement vertigineux, menant sans grande surprise à l'évanouissement final (« I passed out ») – évanouissement littéral et figuré puisque le « je » est effectivement ébranlé

Myriam Bellehigue

et menacé de disparition. Les motifs de dédoublement se multiplient dans le reste du poème comme par exemple celui de la gémellité¹⁴. Et c'est surtout la dernière strophe qui accentue le brouillage des repères et parachève la dissolution du « je ». Cette strophe met en scène la rencontre du trio, Tirésias, sa femme et la nouvelle maîtresse de celle-ci :

*And this is my lover, I said,
the one time we met
at a glittering ball
under the lights,
among tinkling glass
and watched the way he stared
at her violet eyes,
at the blaze of her skin,
at the slow caress of her hand on the back of my neck;
and saw him picture
her bite,
her bite at the fruit of my lips,
and hear
my red wet cry in the night
as she shook his hand
saying *How do you do*;
and I noticed then his hands, her hands,
the clash of their sparkling rings and their painted nails. (76-94)*

Se déploie ici un jeu complexe de glissements identitaires : la maîtresse a pris la place de Tirésias qui, lui-même, dans le fantasme de voyeurisme qu'il imagine la *persona*, reprend sa place, se substituant à la nouvelle amante ou prend la place de Mme Tirésias dans cette relation homosexuelle (lui-même est devenu femme), évinçant Mme Tirésias. La strophe est structurée sur une ronde de pronoms personnels et d'adjectifs possessifs. Le « il » et le « elle » se fondent et ne sont qu'une autre version du « je » qui disparaît totalement dans le dernier vers. Ce texte présente un bel exemple d'énallage de pronoms qui participe au morcellement du « je », voire son effacement. Si Tirésias devenu femme est un double du « je », il convient d'entendre ses difficultés à acquérir la bonne voix (« The one thing he never got right/was the voice », 72-73) comme un problème partagé par Madame Tirésias dont la voix est elle-même frappée d'incertitude.

Une même dépersonnalisation est au cœur de *The Devil's Wife*, monologue en cinq actes qui donne la parole à la femme du Diable. Ce personnage féminin fut inspiré par Myra Hinsley, qui forma dans les années 60, avec Ian Brady, un couple de meurtriers très célèbre : ensemble ils ont kidnappé, violé,

« The once thing he never got right / was the voice »

torturé et tué plusieurs enfants qu'ils ont enterrés dans les Saddleworth Moors – ils furent surnommés « the Moors Murderers ». La justice les condamna dans un premier temps à vingt-cinq ans de prison, puis la sanction fut aggravée par plusieurs ministres successifs pour se commuer en peine à perpétuité. Après avoir fait appel plusieurs fois, portant notamment l'affaire devant une cour européenne, Myra Hinsley est décédée en prison en 2001. Les différentes parties du monologue retracent cette trajectoire, depuis le coup de foudre des deux complices et leurs premiers meurtres (« Dirt »), en passant par l'arrestation et le premier jugement (« Medusa »), les rétractations très médiatisées à l'époque (« Bible »), les aveux (« Night ») et la conversion au Catholicisme de la condamnée (« Bible »). Le plus frappant dans la version de Duffy est peut-être la manière dont le « je » présente son histoire d'amour et de meurtres comme un épisode de possession, et donc de dépossession identitaire. « He entered me./We're the same, he said, that's it. I swooned in my soul ./ We drove to the woods and he made me bury a doll. » (10-12). La pénétration est aussi emprise/hantise et, encore une fois, évanouissement : la poupée qu'il lui demande d'enterrer est, bien sûr, l'enfant massacrée mais aussi elle-même. L'ambiguïté est confirmée dans la section suivante : « I flew in my chains over the wood where we'd buried/the doll. *I know it was me who was there./ I know I carried the spade. I know I was covered in mud.* » (1-3, mes italiques) Dans leur polysémie, ces vers disent à la fois la culpabilité et la victimisation. Totalement habitée par le Diable, la voix se délite :

I said No not me I didn't I couldn't I wouldn't.
Can't remember no idea not in the room.
Get me a Bible honestly promise you swear.
I never not in a million years it was him. (1-4)

Elle perd précisément sa capacité à dire « je ». Les marques de ponctuation s'évanouissent tout comme les contours de son identité propre. La syntaxe particulièrement déliée du vers 3 rend ambiguë l'intonation même de la voix, hantée par d'autres (on peut y entendre, par exemple, la voix des juges lui ordonnant de jurer sur la Bible). La parole du « je » s'englué dans des répétitions, tourne en rond et frôle l'aphasie :

I said Not fair not right not on not true
Not like that. Didn't see didn't know didn't hear.
Maybe this maybe that not sure not certain maybe.
Can't remember no idea it was him it was him.

Can't remember no idea not in the room.
No idea can't remember not in the room. (9-14)

Myriam Bellehigue

La dernière partie du poème décline anaphoriquement et sur le ton du regret toutes les peines de mort auxquelles elle aurait pu être condamnée :

If I'd been stoned to death
If I'd been hung by the neck
If I'd been shaved and strapped to the Chair (1-3)
[...]
If my tongue torn out at the root
If from ear to ear my throat
If a bullet a hammer a knife
If life means life means life means life (7-10)

Ces derniers vers sont particulièrement ironiques puisque la voix qui déplore de n'avoir pas été condamnée à mort, a bel et bien disparu depuis longtemps déjà.

Mme Esope offre un autre exemple de ce que Dominique Rabaté nomme « dévocalisation »¹⁵. Il s'agit d'un monologue très vindicatif dans lequel l'épouse dit toute son exaspération à devoir écouter, jour après jour, les fables à morale de son mari : « By Christ, he could bore for Purgatory » (1). Si elle rapporte en italiques certaines paroles du fabuliste : « *Dead men/Mrs Aesop, he'd say, tell no tales* » (2-3), on remarque également que ses propres commentaires acerbes sont constitués, en grande partie, de citations extraites des fables utilisées sans guillemets : « Going out was worst. He'd stand at our gate, look, then leap ;/scour the hedgerows for a shy mouse, the fields/for a sly fox, the sky for one particular swallow/that couldn't make a summer » (6-9). Elle ne s'exprime que par références devenues aphorismes ou proverbes. Son discours est totalement contaminé par les mots de l'autre devenus, qui plus est, expressions impersonnelles, à tous et de tous les temps en quelque sorte. Si bien que la fable qu'elle invente un soir pour faire taire le mari bavard se retourne contre elle :

I gave him a fable one night
about a little cock that couldn't crow, a razor-sharp axe
with a heart blacker than the pot that called the kettle.
I'll cut off your tail, all right, I said, to save my face.
That shut him up. I laughed last, longest. (21-25)

La menace de castration qu'elle profère par son histoire pleine de double entendre est aussi celle qui s'exerce, ironiquement, depuis le début du poème, contre sa propre voix : elle exulte d'avoir fait taire le mari mais elle-même est privée de voix propre depuis le départ, étranglée dans et par les mots de l'autre.

« The once thing he never got right / was the voice »

Précisons que, dans le recueil, il est très fréquent de ne pouvoir distinguer la voix de la femme de celle de l'homme. Les verbes déclaratifs ne sont pas forcément présents, la typographie ne signale pas toujours par des guillemets ou des italiques les changements de locuteur. On a plus souvent une continuité visuelle entre paroles pensées et paroles effectivement prononcées, entre parole des uns et des autres, de sorte qu'il est des mots difficiles à attribuer, comme par exemple ce verbe isolé « Listen », véritable parole en partage entre M. et Mme Midas : « He was thin,/delirious ; hearing, he said, the music of Pan/from the woods. Listen. That was the last straw » (« Mrs Midas », 58-60). Que devons-nous écouter ? Qui devons-nous écouter ?

Le rapport mortifère à l'intertexte ésozien fait évidemment écho à toutes les autres pratiques intertextuelles que Duffy explore dans ce recueil. Il y a bien circulation entre les monologues, porosité et confusion entre les voix masculines et féminines, mais il y a aussi résonance avec tous les textes antérieurs à partir desquels ces monologues sont écrits. Tous les poèmes sont des réécritures, autrement dit, Duffy fait parler des femmes dont d'autres voix ont parlé. Par ailleurs, très souvent, elle multiplie les références intertextuelles, brouillant davantage les pistes, ajoutant aux textes-source des épisodes extraits d'autres écrits. Le « je » qui parle dans chacun de ces monologues résulte alors d'un croisement de plusieurs voix, qui accroît l'effet de dépersonnalisation. La reine Hérode est à ce titre exemplaire : son identité elle-même est déjà hybride puisque par son titre (« Queen Herod »), elle est à la fois femme d'Hérode mais aussi, comme cela est plus clairement le cas pour d'autres *personae*, la version féminine du roi. Le poème reprend les épisodes bibliques de la visite des Rois Mages et du massacre des Innocents ordonné par Hérode. Mais cet intertexte premier est combiné à deux contes : celui de *La Belle au Bois Dormant* puisque les Rois Mages sont décrits comme les fées qui, penchées sur le berceau de la jeune Princesse, lui promettent ici grâce, force et bonheur¹⁶. Or, cette deuxième source est grandement modifiée puisque la « Black Queen », qui rappelle physiquement la sorcière maléfique de la légende, est ici celle qui met en garde la Reine Hérode et protège l'enfant. Le danger vient cette fois du Prince, qui n'est plus le sauveur mais le bourreau. La violence initiale de la sorcière du conte est en fait déplacée sur la mère, clairement présentée comme un double de la Black Queen, notamment dans toute l'attirance homoérotique qui les unit. La Reine Hérode rappelle alors la méchante reine ou la marâtre de *Blanche Neige* qui jure ici qu'aucun homme ne fera souffrir sa fille : « No man, I swore, will make her shed one tear » (46-47), comme l'autre jurait qu'aucune femme ne la surpasserait en beauté ; puis elle fait appel à un homme de main pour aller tuer l'enfant : « I sent for the Chief of Staff,/a mountain man/with a red scar, like a tick/to the mean stare of his eye » (69-72). Ce personnage évoque bien sûr le chasseur

Myriam Bellehigue

de ce deuxième conte, dont on retrouve une version déplacée dans le poème à travers la référence à la constellation Orion, Orion représentant en effet un chasseur légendaire équipé d'un baudrier que constituent, dans le ciel, trois étoiles appelées... Rois Mages. La boucle est bouclée, et le ciel redouble ce qui se passe sur la terre. Ce schéma de reprise et variation reflète aussi le fonctionnement intertextuel complexe du monologue. À cette multiplicité de voix intertextuelles déformées, s'ajoutent les voix d'autres poèmes : ainsi l'introduction du monologue qui décrit en détail l'arrivée des Reines Mages, à dos de chameaux, dans la neige, puis les vers qui expriment leur départ, avec force détails sur le guide et la jeune servante, font directement écho au poème de T.S. Eliot « *The Journey of the Magi* »¹⁷. Ce texte est aussi un monologue dramatique porté par la voix d'un des Rois Mages qui se souvient de l'expédition et pose dans sa dernière strophe une interrogation centrale, autour de la naissance du Christ signifiant la fin d'une ère, la mort du paganisme :

All this was a long time ago, I remember,
And I would do it again, but set down
This set down
This: were we led all that way for
Birth or Death? There was a Birth, certainly,
We had evidence and no doubt. I have seen birth and death,
But had thought they were different; this Birth was
Hard and bitter agony for us, like Death, our death. (32-43)

Cette tension entre vie et mort, de même que l'angoisse sourde qu'exprime la voix poétique dans le texte d'Eliot, sont précisément celles qui structurent la confession de la Reine Hérode.

Nous pourrions également citer le poème consacré à Méduse que Duffy met en scène sous les traits d'une femme rongée par la jalousie et avide de vengeance car le dieu grec dont elle est éprise – Persée, jamais nommé – ne lui a pas été fidèle :

A suspicion, a doubt, a jealousy
grew in my mind,
which turned the hairs on my head to filthy snakes,
as though my thoughts
hissed and spat on my scalp.

My bride's breath soured, stank
In the grey bags of my lungs.
I'm foul mouthed now, foul tongued,
Yellow fanged.

« The once thing he never got right / was the voice »

There are bullet tears in my eyes.
Are you terrified ? (1-11)

On ne peut s'empêcher d'entendre dans la voix de cette femme meurtrie, qui se pose à la fois comme victime et bourreau, celle d'une autre *persona* intertextuelle, la « Lady Lazarus » de Sylvia Plath, mangeuse d'hommes, qui elle aussi dissèque et expose son propre corps, évoque très exactement son « sour breath » et demande, sur le même ton provocateur : « Do I terrify ? »¹⁸

Dans ce feuilleté de sources, cet enchevêtrement de voix, la voix du « je » est comme « éparpillée ». Cette pratique intertextuelle renvoie bien sûr à la nature dialogique du langage posée par Bakhtine selon laquelle tout énoncé est porteur d'une parole autre, tout énoncé est pris dans un réseau d'énoncés autres. En tout terme sont inscrits la voix et la parole d'autrui, ou comme le dit encore Dominique Rabaté : « Là où *Je* crois parler, [il n'y a qu'] éparpillement de ma voix sur le fabuleux théâtre des échos et des masques... »¹⁹

Duffy pratique aussi beaucoup l'intertexte avec ses propres textes : les liens entre les monologues du recueil sont nombreux, mais il y a aussi reprise de mythes ou de motifs déjà explorés dans d'autres recueils : c'est notamment le cas de *Beauty and the Beast*, titre d'un poème qu'elle composa en 1977 avec Adrian Henri, dans lequel la Belle était déjà potentiellement monstrueuse et la Bête victime. La voix que l'on entend dans cette succession de monologues est donc évidemment un peu aussi celle de Duffy, à la fois voix poétique et voix autobiographique : le sujet qui dit « je » est un sujet empirique qui dit l'intime, qui utilise un masque pour se révéler à l'oblique. La réécriture du *Petit Chaperon Rouge* en est le meilleur exemple : Duffy y raconte clairement sa rencontre avec Henri et leur rupture. En parlant au nom d'une autre, elle retrouve « quelque chose de sa propre voix, qui lui revient, dépersonnalisée »²⁰. Ce premier poème illustre parfaitement la tension entre autobiographie et fiction qui serait la propre de la voix lyrique depuis les Romantiques²¹, à savoir une voix « fictionnalisée » mais inscrite, dans le même temps, dans une « réalité empirique ». Le sujet lyrique a souvent une « double visée » : tourné vers le plus personnel, il est en même temps porte-parole d'un « je » plus universel (souvenons-nous de la liste de victimes féminines, toutes époques confondues, dressée par Mme La Bête). Cette tension réside dans un jeu interne entre plusieurs pronoms (je, tu, il, nous) ainsi que sur une abolition des frontières temporelles : le passé est présentifié (beaucoup de ces mythes sont transposés dans un contexte contemporain), et à l'inverse, le présent empirique est identifié aux temps mémoriaux, le moi autobiographique est mythifié. Revenons à la première strophe de « Little Red Cap » :

Myriam Bellehigue

At childhood's end, the houses petered out
into plying fields, the factory, allotments
kept, like mistresses, by kneeling married men,
the silent railway line, the hermit's caravan,
till you came at last to the edge of the woods.
It was there that I first clapped eyes on the wolf. (1-6)

Par un assemblage spatio-temporel « at childhood's end », le poème nous place d'emblée dans un hors-lieu et un hors-temps. Il invite le *you* à entrer dans le bois, dans le texte, à partager l'expérience du Chaperon, et la voix du poème devient alors aussi la sienne. Ce *you* si fréquent dans les monologues a, en effet, une configuration très variable : tantôt variante du « je », tantôt référence à l'homme, tantôt allocutaire²².

Dans certains passages, toutes ces instances sont même impossibles à démêler. Ainsi cette strophe de « Mrs Quasimodo » :

But not betrayed.
Not driven to an ecstasy of loathing of yourself:
Banging your ugly head against a wall,
gaping in the mirror at your heavy dug,gs,
your thighs of lard,
your mottled upper arms;
thumping your belly –
look at it –
your wobbling gut.
You pig. You stupid cow. You fucking buffalo.
Abortion. Cripple. Spastic. Mongol. Ape. (93-103)

La *persona* se parle à elle-même, à ce reflet hideux qu'elle observe dans un miroir ; mais la voix peut aussi s'adresser à Quasimodo, l'autre être difforme du poème dont elle est un double. On peut également comprendre que ces interpellations sont celles de Quasimodo à une épouse qu'il a commencé de haïr après sa rencontre avec la belle Esmeralda. Ou encore que ces vers sont destinés à un *you* universel anonyme, qui pourrait aussi commenter son propre état ou celui de Mme Quasimodo (les italiques ont déjà été utilisés dans le poème pour rapporter les commentaires acerbes des autres). L'asyndète de la liste nominale qui conclut la strophe corrobore cette pluralité de sens possibles (elle en ajoute même un : la voix s'adresserait-elle à un hypothétique enfant – « abortion » – qu'elle aurait conçu avec son monstre de mari ?)

Tous les monologues donnent à entendre un sujet tramé de voix multiples. Et puisqu'il s'agit de poèmes, n'oublions pas que ces voix sont aussi contraintes par le moule formel choisi par le poète. Dans une célèbre villanelle célébrant l'art de la perte (« One Art »²³), Elizabeth Bishop fait intervenir

« The once thing he never got right / was the voice »

dans le dernier vers du poème une voix extérieure (la voix de la forme ?) qui impose au « je » poétique de terminer sur le mot « disaster » : « It's évident/the art of losing's not too hard to master/though it may look like (*Write it!*) like disaster » (17-19). De la même manière, dans certaines de ces réécritures, Duffy soumet sa voix à une forte contrainte, modulant par là même ses inflexions. Ainsi Mme Sisyphe, racontant l'activité toujours recommencée de son époux, le fait en respectant dans presque tout le poème une rime en « irk » :

That's him pushing the stone up the hill, the jerk,
I call it a stone – it's neared the size of a kirk.
When he first started out, it just used to irk,
but now it incenses me, and him, the absolute berk.
I could do something vicious to him with a dirk. (1-5)

À chaque fin de vers correspond le retour obligé au vers suivant, la tourne, qui n'est pas sans évoquer le retour au point de départ de Sisyphe si bien que dans ce cas encore, les auto-encouragements que profère Sisyphe sont aussi ceux que pourrait prononcer, pour elle-même, la voix du monologue : « And what does he say?/Mustn't shirk –/keen as a hawk,/lean as a shark/ Mustn't shirk » (21-24). Il s'agit d'une voix assujettie à une astreinte formelle dont la plainte au vers 29 « My voice reduced to a squawk », peut alors être comprise de multiples façons : la voix se plaint d'être délaissée, ignorée par le mari ; elle se plaint aussi, indirectement, d'être soumise à la rime.

C'est vers Thétis que nous pourrions nous tourner pour conclure et renouer les fils des pistes développées plus haut. Néréide condamnée à changer de forme pour échapper à Pélée, elle symbolise la femme qui, pour échapper à l'emprise de l'autre, est contrainte à d'incessantes métamorphoses. À chaque strophe correspond une nouvelle identité, une nouvelle voix : « So I changed my tune », dit-elle au vers 31. Mais chaque voix, renvoyant à divers intertextes, est elle-même habitée de nombreuses autres paroles :

I shrank myself
to the size of a bird in the hand
of a man.
Sweet, sweet, was the small song
that I sang,
till I felt the squeeze of his fist.

Then I did this:
shouldered the cross of an albatross
up the hill of the sky.
Why? To follow a ship.

Myriam Bellehigue

But I felt my wings
Clipped by the squint of a crossbow's eyes. (1-12)

Faut-il entendre dans la première strophe une référence à Philomèle dont Ovide nous rapporte l'histoire ? Violée par Térée, elle eut la langue coupée puis fut alors changée en rossignol... Rossignol qui peut nous faire penser à Coleridge et à son « Nightingale » surtout que la seconde strophe fait surgir l'albatros de « The Rime of the Ancient Mariner », et peut-être aussi celui de Baudelaire. Le tournoiement identitaire reflète l'instabilité de la voix, et l'insécurité de Thétis devient celle de toutes les voix poétiques qui, même dématérialisées (comme elles le sont, en quelque sorte, dans tout monologue dramatique) sont menacées : « I was wind, I was gas, / I was all hot air, trailed / clouds for hair. / I scrawled my name with a hurricane, / when out of the blue / roared a fighter plane ». (37-42)

En donnant la parole à des femmes qui en ont été privées comme elle le fait dans les monologues de *The World's Wife*, Duffy prolonge plus qu'elle ne contrecarre l'expérience de dépossession. Elle explore ce que signifie parler à la première personne et elle montre que dire « je », c'est endosser des identités mouvantes, se frotter à l'autre, se défaire au moment même où l'on se dit. C'est donc à Eurydice que nous serions tentés de confier le dernier mot. Eurydice est prise au piège de la voix poétique d'Orphée, elle se plaint de n'exister que dans les poèmes de son compagnon (comme toutes ces voix féminines n'existent que dans les poèmes de Duffy) :

Eurydice, Orpheus' wife –
to be trapped in his images, metaphors, similes,
octaves and sextets, quatrains and couplets,
elegies, limericks, villanelles,
histories, myths... (62-66)

Si elle parvient à échapper au piège de l'autre, c'est grâce à la mort, loin des mots, une fois que la voix s'est éteinte pour de bon :

Girls, I was dead and down
in the Underworld, a shade,
a shadow of my former self, nowhen.
It was a place where language stopped,
a black full stop, a black hole
where words had come to an end.
And end they did there,
Last words,
Famous or not.
It suited me down to the ground. (1-10)

« The once thing he never got right / was the voice »

Dans une reduplication, elle semble même suggérer que la mort est la seule manière de récupérer sa propre voix, de parler pour elle-même :

And given my time all over again,
rest assured that I'd rather speak for myself
than be dearest, Beloved, Dark Lady, White Goddess, etc., etc.

In fact, girls, I'd rather be dead. (47-50)

Et face à toutes les formes d'insécurité déclinées dans le recueil, le silence apparaît effectivement comme l'unique refuge de la voix : « The living walk by the edge of a vast lake/near the wise, drowned silence of the dead ». (111-112)

Myriam Bellehigue
Université de Paris-Sorbonne

Bibliographie

- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BARTHES Roland, *Le grain de la voix (Entretiens 1962-1980)*, Paris, Seuil, 1981.
- BISHOP Elizabeth, *The Complete Poems: 1927-1979*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1983.
- DUFFY Carol Ann, *The World's Wife*, London, Picador, 1999.
- ELIOT T. S., *Collected Poems (1909-1962)*, London, Faber and Faber, 1974.
- LANONE Catherine, « Baring Skills, Not Souls: Carol Ann Duffy's Intertextual Games », *E-rea*, 6.1/2008, [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2008. URL: <http://erea.revues.org/index94.html>.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, Corti, 2000.
- MAULPOIX Jean-Michel, Notes préliminaires au séminaire « Ecrire la voix », en ligne <http://www.maulpoix.net/Voix.htm>
- MICHELIS Angelica & Anthony ROWLAND (eds.), *The Poetry of Carol Ann Duffy*, « *Choosing tough words* », Manchester, Manchester University Press, 2003.
- PIÉGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- PLATH Sylvia, *The Collected Poems*, London, Faber and Faber, 1981.
- RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991.

Myriam Bellehigue

RABATÉ Dominique, *Louis-René des Forêts, la voix et le volume*, Paris, Corti, 1991.

RABATÉ Dominique (ed.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.

RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, 1999.

REES-JONES Deryn, *Carol Ann Duffy*, Plymouth, Northcote House Publishers, 1999.

SAVINEL Christine, « "D'une voix dégagée..." : les paradoxes du lyrisme chez Emily Dickinson, Jorie Graham, Michael Palmer ». *Poétiques de la voix*, Paris, PUPS, 2005.

SEXTON Anne, *Transformations*. New York, Houghton Mifflin, 1971.

notes

¹ « From Mrs Tiresias » (72-73), *The World's Wife*, 14.

² *Standing Female Nude* (1985), *Selling Manhattan* (1987), *The Other Country* (1990), *Mean Time* (1993), *Feminine Gospels* (2002), *Rapture* (2005).

³ « Maîtrisant la contre-interpellation ludique dans *The World's Wife*, Carol Ann Duffy est réputée pour ses jeux intertextuels et ses réécritures féministes des grands mythes, donnant la parole aux figures féminines que l'histoire effaçait pour faire triompher le féminin et rire du masculin. » (Lanone, « Baring Skills, Not Souls : Carol Ann Duffy's Intertextual Games », 1.)

⁴ Voir notamment la série d'articles rassemblés dans l'ouvrage critique *The Poetry of Carol Ann Duffy*, « *Choosing Tough Words* ».

⁵ Lanone, *ibid.*, 4.

⁶ Savinel, « "D'une voix dégagée..." : les paradoxes du lyrisme chez Emily Dickinson, Jorie Graham, Michael Palmer », 156.

⁷ Barthes, *Le grain de la voix*, 10.

⁸ Dans *Le plaisir du texte*, Barthes parle d'un texte-tissu dans lequel le sujet se perd « comme une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constitutives de sa toile », 101.

⁹ « The Bride of the Bearded Lesbian », « Goldilocks », « The Woman who Married a Minotaur ».

¹⁰ « So I could stand that evening in the field/in a shawl of fine air, healed » (26-27).

¹¹ Les nymphes pour Circé, un parterre de femmes pour Frau Freud (« Ladies, for argument's sake, let us say that ») ou de jeunes filles (« girls ») pour Mrs Beast.

¹² Elle clôt le monologue de Mrs Midas (« I miss most/even now, his hands, his warm hands on my skin, his touch », 65-66) ainsi que le monologue qui suit « Mrs Tiresias » : « and I noticed then his hands, her hands/the clash of their sparkling rings and their painted nails », 92-93); puis elle ouvre le troisième texte de la séquence « Pilate's Wife », avec un premier gros plan sur les mains de Ponce Pilate : « Firstly, his hands – a woman's ; softer than mine,/ with pearly nails, like shells from Galilee », 1-2, et revient dans les vers où l'épouse de Pilate raconte son rêve prémonitoire autour des mains du Christ cette fois : « The night before his trial, I dreamt of him./His brown hands touched me. Then it hurt./Then blood. I saw that each tough palm was skewered/by a nail. » (13-16).

« The once thing he never got right / was the voice »

- ¹³ Oscillation qu'analyse longuement Dominique Rabaté dans plusieurs ouvrages : *Vers une littérature de l'épuisement* mais aussi *Poétique de la voix* et *Louis-René Des Forêts : la voix et le volume*.
- ¹⁴ « I put out that he was a twin/and this was his sister/come down to live » (34-36).
- ¹⁵ *Vers une littérature de l'épuisement*, « La place du sujet », 45.
- ¹⁶ Notons que les fées sont au nombre de sept chez Perrault, de treize chez les frères Grimm, mais de trois (comme les Rois Mages) dans l'adaptation cinématographique de Disney.
- ¹⁷ Eliot, *Collected Poems (1909-1962)*.
- ¹⁸ Plath, *The Collected Poems*, 244.
- ¹⁹ Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, 49.
- ²⁰ Savinel, 165.
- ²¹ Voir les articles de Dominique Combe « La référence dédoublée » et de Yves Vadé « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique » dans *Figures du sujet lyrique*.
- ²² Ce tournoiement identitaire peut aussi faire écho à la généalogie complexe de tout conte qui, transmis oralement, est porté par une infinité de voix.
- ²³ Bishop, *The Complete Poems : 1927-1979*, 178.

Camille MANFREDI

You can listen to the real thing :
Introduction à la poésie audio et sonore en Ecosse aujourd'hui

Dérivée de traditions orales qui la rapprochent du chant, la poésie qui devait selon Verlaine être « de la musique avant tout » a sans doute autant profité que souffert de la révolution de l'impression. On accuse même souvent cette dernière d'avoir privé l'auteur de sa « vraie » voix (à supposer qu'elle ait été plus audible auparavant), comme si le poème transcrit n'était somme toute qu'un faux-semblant, un objet glissé, une pâle copie de la voix qu'il occulte. Les nouvelles technologies développées depuis les années 1960 avec l'invention de supports d'enregistrement analogique et numérique ont peut-être permis de remédier à l'extinction de la voix du poète, laquelle ne se manifestait guère que lors de trop rares lectures publiques. Sur cd, en format mp3 ou en téléchargement, la voix du poète revient effectivement chargée d'une émotion qui ne se voyait pas, mais chargée aussi de problématiques nouvelles liées au format et au support de diffusion.

Encore jugé trop élitiste en France du fait de choix éditoriaux privilégiant l'enregistrement de textes classiques car libres de droits, le livre audio, porté par le succès des pièces radiophoniques, est très populaire dans les pays anglo-saxons où il représenterait 10% du marché du livre, contre 0,7% seulement en France. Dans le palmarès des meilleures ventes de livres audio en Grande-Bretagne, apparaissent dans l'ordre les aventures d'un certain Sherlock Holmes et autres romans de détection, les guides de voyage, le *best of* des discours de Churchill, les ouvrages de développement personnel dont les cd d'ambiance sonore, les *Roméo et Juliette* et *King Lear* de Shakespeare et les *best-sellers* attendus de Dan Brown, Stephen King ou Patricia Cornwell. La poésie arrive loin derrière.

À l'origine conçu à l'attention des non- ou malvoyants, le livre audio séduit désormais des lecteurs-auditeurs de tous âges et de toutes catégories socio-professionnelles, essentiellement grâce au rapport décomplexé qu'il prétend instaurer avec la littérature et à son caractère pratique. Pratique, mais pas anodin, car la fonctionnalité du livre audio modifie considérablement

Camille Manfredi

l'expérience de lecture. Un de ses arguments de vente est en effet la polyvalence qu'il nous donne : les sites internet des éditeurs soulignent la possibilité d'être mis en contact avec les œuvres et de faire « autre chose en même temps », dont « voyager, conduire » ou (sic) « s'acquitter des tâches ménagères ». À ce gain sans doute discutable de temps, il faut ajouter le gain d'espace. Mais si le livre audio qui se veut facile à stocker dématérialise le texte, il le rend également impossible à annoter et creuse de ce fait la distance entre l'objet sensible et celui qui le reçoit.

Cette distance est particulièrement nette dans le domaine de la poésie sonore (le terme sera préféré à celui de « poésie sonore audio »), laquelle est conçue pour être vocalisée, la poésie audio étant, elle, enregistrée à partir d'un support textuel qui demeure premier. Ainsi le poème sonore enregistré rend effectivement sa voix au poète mais court-circuite celle du lecteur qui aurait pu être tenté voire contraint de lire le poème à haute voix et ainsi de se l'approprier. À l'inverse, la médiatisation d'une voix poétique performative permet la lecture en communauté et donc l'immédiateté d'un partage sensible entre les différents membres d'un groupe que l'œuvre contribue elle-même à constituer. Ce point est à mettre en relation avec un autre intérêt du livre audio : celui de la liberté donnée à l'auteur, nous le verrons, de panacher sa voix d'autres sons qui creusent encore la matrice spatio-temporelle dans laquelle le texte va pouvoir se déployer, une fois de plus « différemment ».

Cet autre mode de diffusion de la littérature, en effectuant un déplacement de l'acte de communication du graphique vers le vocal, va de plus doubler le contenu sémantique de l'œuvre vocalisée du sens intrinsèque (intuitif) du son, mobilisant dans le cas de lecture simultanée à la fois l'ouïe et la vue, et ainsi les deux hémisphères du cerveau. Le livre – ou pour ce qui nous intéresse ici le poème – audio ou sonore qui substitue une trace vocale à l'objet tangible qu'est le texte écrit bouge ainsi les curseurs des grandes dichotomies traditionnellement attachées à la littérature, et en particulier les jeux entre langage et musique, production et réception, présence et absence, privé et public¹, temporalité et atemporalité.

La poésie écossaise de la deuxième moitié du XX^e siècle, parce qu'elle est inscrite dans un contexte pré- puis post-dévolotionnaire de recherche identitaire, s'intéresse naturellement à ces problématiques. Encore largement informée par l'héritage des chansons de Robert Burns, elle a aussi depuis les années 1940 et 1950 parfaitement intégré les pratiques liées au lettrisme d'Isodore Isou et aux *sound poetries* de Bob Cobbing. Nous ne nous étonnerons pas de l'intérêt des poètes écossais de la première puis seconde renaissance littéraire pour un médium qui réalise le compromis tant recherché entre oralité pure et technique (et donc entre tradition et innovation) mais également entre l'un et

le multiple puisqu'il parvient à phénoménaliser simultanément la forme de la voix du groupe et l'intensité première du corps de l'individu. En Ecosse comme dans la plupart des nations celtiques, cette phénoménalisation demeure le moyen d'imprimer au discours des marqueurs identitaires forts à travers le choix souvent stratégique d'une langue (anglais standard, anglais écossais, scots, gaélique ou dialectes régionaux), le recours au sociolecte (pensons à l'écossais glaswégien) ou la traduction d'un accent, témoin d'une histoire tout autant personnelle que collective.

Dans cette optique, nous nous intéresserons à l'œuvre en tant que profération et privilégierons logiquement les enregistrements authentiques, c'est-à-dire de la voix même de l'auteur. S'il existe de nombreuses versions audio des poèmes lus par des comédiens, proches de l'artiste ou lecteurs anonymes, ces versions seront considérées comme des œuvres à part entière mais autres car dotées nécessairement d'une intentionnalité différente de l'original.

Cette approche propose, en effectuant des allers-retours entre poésie audio et poésie sonore, de parcourir le paysage vocal écossais de la fin du XX^e siècle en suggérant la possible complémentarité des voix venues de la mer du Nord, du faite des arbres, des profondeurs du loch et enfin de la ville portées par quatre auteurs qui témoignent d'un intérêt marqué pour le médium vocal. Nous entamerons ce parcours par le Nord en embarquant à bord d'un poème audio de Christine De Luca dont la voix de la marge, dialectale, est déjà spatialisante et communautaire, comme l'est également la voix de l'origine de Rody Gorman dont le poème sonore « Twittering », parce qu'il répond à un calligramme, établit une intéressante relation triangulaire entre le signifié, l'image et le son. Les poèmes sonores d'Edwin Morgan, l'un des grands poètes écossais de la deuxième moitié du siècle, ajouteront une octave supplémentaire à cette voix écossaise devenant voix-cliché, voix capable, aussi, de rire de son histoire et de ses mythes. La même autodérision sera perceptible dans le poème audio « Right Inuff » de Tom Leonard, sans doute le poète majeur de la seconde renaissance littéraire écossaise. En réaffirmant le caractère populaire et sacré de sa voix, Leonard en fait lui aussi un instrument politique d'affirmation identitaire, une voix non plus seulement « défendue » mais qui, très concrètement, se saisit de ses armes pour se défendre elle-même.

Christine De Luca est d'origine shetlandaise. Depuis la parution de son premier recueil en 1995, elle a souhaité accompagner ses poèmes de leur version audio, laquelle avait pour première vocation d'aider à la compréhension du dialecte. Lors de la composition de *Voes & Sounds* (Shetland Library, 1995), Christine De Luca n'imaginait sans doute pas les voyages que ses poèmes allaient plus tard accomplir. Le recueil était à l'origine destiné à un lectorat local qui parle mais n'écrit ni ne lit plus en dialecte. La place qu'occupe la

Camille Manfredi

version audio des poèmes dans le processus de création est ambiguë : seconde en terme de production, cette version est première sur le plan sémantique, dans le sens où elle pallie l'opacité relative du texte écrit qui ne nous « parle » pas, et ce que nous soyons ou non dialectophones. La version audio de « Viking Landfall² » est beaucoup plus qu'une béquille. À l'écoute du cd faussement dit « d'accompagnement », on comprend que le poème est ailleurs que dans la transcription graphique des vers. Le sens de « Viking Landfall » est *autour* (dans le glossaire infrapaginal), *avant* (dans l'introduction musicale et ambiante et le commentaire contextualisant) et *par-dessus* (porté par la voix de l'auteur et sa présence physique à nos oreilles).

Les quatre phases de l'expérience acoustique sont très clairement territorialisantes, et chacune participe au modelage de l'espace symbolique du texte. La réception du poème est préparée par trois rituels d'approche, à travers autant de portails sonores : la musique entraînante du *fiddle* et les rythmes empruntés au folklore shetlandais, le bruit des vagues qui anticipe de manière mimétique le contenu sémantique et narratif du poème, et le commentaire introductif qui finit de localiser le texte sur le territoire insulaire. La voix déborde largement les limites de la seule lecture, puisqu'elle est déjà présente dans le rythme ternaire de la partition musicale et du flux et du reflux des vagues, la poésie élémentaire de l'océan. Par un procédé sonore de fondu enchaîné, la voix maternelle de la mer devient génératrice du verbe, lequel apparaît et s'efface dans la lente scansion et l'accent atténué qui caractérisent le dialecte shetlandais. Le mode binaire du bruit des vagues (la respiration de la mer) informe la scansion et se retrouve qui plus est dans le texte « en soi » : la voix est forme et fond, le poème retraçant précisément l'aller-retour effectué par la voix des Vikings entre la Norvège et Hjalmland. Cette voix qui a mené les envahisseurs au rivage retourne alors en fin de poème à son point d'origine pour nourrir la saga et assurer la perpétuation par l'oralité des aventures du groupe :

Dey'd mak der mark at Gossabrough.
In Norrawa, der saga wid be rösed
roon idder fires.

La voix crée et manifeste ainsi un espace physiologique construit par la perception auditive. En intégrant à la performance l'exhibition d'un folklore et d'une couleur résolument locale, Christine De Luca contribue à spatialiser et aussi à historiser, par l'usage du vieux norois, un modèle euphonique de communauté affective. L'oralité du poème témoigne de l'appartenance du poète à un groupe socioculturel bien identifié au sein duquel sont invités, voire initiés, les auditeurs. C'est par l'établissement d'un cadre émotionnel

sonore et d'une (auto-)affection pure que le poème génère le « sensus communis » qu'Hermann Parret qualifie de « fondamentalement temporalisé »³.

Dans le poème sonore « Ceileireadh/Twittering⁴ » de Rody Gorman, ce même « sensus communis » surgit cette fois de la voix de l'émissaire, une voix extérieure, voire antérieure au groupe. Cette voix première, si elle peut encore être qualifiée de dialectale de par les choix titulaires de l'auteur gaélophone, crée un espace vertical et un temps proche de celui de la transe, invitant à une perception du groupe sensiblement différente de celle encouragée par De Luca.

Le poème consiste en une série de sons imitatifs du gazouillement d'un petit volatile. Il est une réponse sonore au poème concret intitulé « Chaffinch Map of Scotland » (1965) dans lequel Edwin Morgan cartographiait l'Ecosse en dressant la liste des mots couramment utilisés pour désigner le passereau. L'oiseau, très répandu sur le territoire national, est caractérisé par le mimétisme de son chant qui le rend perméable aux variations régionales et le rapproche ainsi du langage humain. Il faut noter que le terme générique « finch » est déjà une onomatopée, suggérant que les variations dialectales humaines pourraient ne faire que reproduire les variations dialectales animales. L'idée d'un mimétisme réciproque et d'un langage secret que partageraient l'homme et l'oiseau est de celles qui font rêver et il ne manquait plus, pour que le rêve se réalise, qu'à passer outre l'écrit pour instaurer un dialogue. Et espérer que de ce dialogue surgisse une « vérité » fondamentale, peut-être le « Gesang ist Dasein⁵ », le célèbre « Chant est existence » de Rilke.

À l'exception du titre, Gorman n'utilise que d'onomatopées et du jeu sur la ressemblance/dissemblance entre le son original, animal et sa version vocale, humaine. La voix apparemment sans langage de l'oiseau a en fait subi au moins deux opérations successives : le prélèvement et la re-vocalisation, chacune entraînant un phénomène de déperdition accentué par la voix grave de l'auteur récitant. L'enregistrement qui, nous dit Paul Zumthor « stoppe le courant de l'oralité et l'arrête au niveau d'une performance »⁶ est donc, paradoxalement, ce qui prive la voix de son authenticité et va à l'encontre de la vocation censément première du poème qui aurait été de faire entendre par le biais de variations vocaliques le chant créateur de l'oiseau tutélaire. Cette déperdition est pourtant indissociable du projet d'écriture : le chant de l'oiseau nous renvoie en effet à l'origine même du langage, du « Ceol » qui signifie justement « gazouillement » et qui est la racine étymologique du mot « gaélique ».

Le poème sonore restitue de manière quasiment épiphanique la voix du commencement du monde gaélophone et son mythe : celui d'une voix pré-langagière issue de la nature passée au fil du temps par le filtre de l'écrit

Camille Manfredi

et la re-sémiotisation par l'oral. « Twittering » relève d'une onomatopéique⁷ qui organise donc elle aussi, comme la poésie audio dialectale de Christine De Luca, un espace-temps à la fois affectif et collectif structuré autour d'une voix qui n'est cette fois plus *que* voix, c'est-à-dire non parasitée par le sémantisme.

De telles démarches de transcription-vocalisation de la langue élémentaire du groupe sont à replacer dans le panorama littéraire écossais du XX^e siècle et la volonté de réaffirmation du caractère distinct de l'identité nationale. L'intérêt des poètes pour le message délivré par la protolangue de la nature sauvage était en effet déjà manifeste dans les années 1950 et les pratiques expérimentales des auteurs de la première renaissance littéraire. Nous nous intéresserons ici au poème holographe intitulé « The Day the Sea Spoke »⁸ d'Edwin Morgan qui prétend non sans ironie reproduire la langue d'avant l'Histoire, la langue qui pourrait justifier l'exception écossaise.

Les onomatopées (ce que Meschonnic appelle « le bruit étouffé et incessant de l'origine ») sont censées donner voix à l'instance créatrice dont serait issu le monde, « la plainte indomptable et sauvage » baudelairienne qui a très nettement inspiré Morgan. Comme souvent, le poème sonore est surtout le moyen d'interroger le lecteur sur la qualité poétique du texte. Edwin Morgan ne se contente pas d'imiter le monde naturel en reproduisant les bruits que font les vagues sur un rivage qui, a en juger par l'accent de cette mer, est sans aucun doute écossais ; il procède, selon ses propres mots, à l'« exagération de gestalts sonores ou visuels qui existent à l'état embryonnaire dans tous les poèmes quels qu'ils soient »⁹ par l'abolition puis restauration de la nuance entre le bruit (les figures auditives) et la voix (les figures vocales).

Dès l'effet d'annonce du titre, « The Day the Sea Spoke » promet autre chose : une musique cosmique, une hypostase de la perfection élémentaire. Le lecteur-auditeur est invité à tendre l'oreille et rechercher dans la suite onomatopéique un sens à donner à la rumeur de la mer. Morgan s'amuse de cette attente en insérant trois monosyllabes qui esquissent un ensemble syntactique : « Here are your ». La phrase demeure toutefois incomplète et la vérité indicible, la mer ne parvenant plus à articuler ce que l'on devine ou espère être une révélation divine. La mer nous parle sans rien nous dire, puis se tait, comme vexée. Le sens va donc reposer non sur le langage mais sur la voix qui le porte et sur l'effort conjoint du locuteur (la mer), du poète-récitant et de l'auditeur pour interpréter, dans les deux sens du terme et *ensemble*, la poétique des sons, ce qu'Ezra Pound nommait « la musique qui se force à devenir discours articulé »¹⁰.

La version sonore du poème rend caduque sa transcription. Ce n'est que par la vocalisation de quelques phonèmes qu'il devient (presque) intelligible,

le temps d'une trop brève théophanie sonore. Il faut réécouter le poème pour espérer discerner d'autres mots (« Bruce » ?) susceptibles de compléter la séquence linguistique, tout en n'étant jamais certain qu'ils soient effectivement là. Le poème audio est donc à la fois réitérable mais à chaque fois différent, il joue sur la qualité finie en même temps qu'infinie d'un message qui, pour gravé qu'il soit, restera à jamais hermétique. La voix crée une frustration prolongée par l'enregistrement de quelques secondes de silence¹¹ sur la bande sonore, ce silence entendu, temporel (ce que n'est pas le silence graphique) qui nous garde, jusqu'au bout et un peu cruellement, dans l'attente d'un signe. De cette attente qui décontenance le lecteur habitué à des formes plus classiques, Edwin Morgan fait une signature, cette dimension clairement humoristique qui en est venue à caractériser, du moins dans sa poésie sonore, sa vision propre de l'Ecosse. En témoigne sa très populaire « Complainte de Nessie »¹² qui joue autant sur l'interaction entre la voix et l'image que sur les clichés fréquemment associés à la culture écossaise.

Symboliquement, le monstre est le gardien du trésor et de l'immortalité ; il est traditionnellement posté à l'entrée du lieu sacré, ici le loch (le lac) qui est la demeure du divin. Son grognement est aussi associé à la voix première d'avant la Création et au cri sorti du chaos qui anticipe l'énonciation du dieu performateur. Il est enfin le symbole de l'inconscient et des régions souterraines (ou subaquatiques) de l'âme. L'écoute est informée par les photographies truquées que nous connaissons tous et qui ajoutent encore à la charge symbolique du sujet parlant, en l'occurrence Nessie. Le poème qui recourt à l'emblème du kitsch écossais par excellence va alors se doubler d'une vocation auto-caricaturale également perceptible dans le parallèle que dresse Morgan entre les borborygmes du monstre et le sociolecte :

Sssnnnwhuffffll?
 Hnwhuffl hhnwfl hnl hfl?
 Gdroblboblhobngbl gbl gl g g g gblgl.
 Drublhaflablhaftubhafgabhaflhafl fl fl -
 gm grawwww grf grawf awfgm graw gm.
 Hovoplodok - doplodovok - plovodokot - doplodokosh?
 Splgraw fok fok splgrafhatchgabrlgabrl fok splfok!
 Zgra kra gka fok!
 Grof grawff gahf?
 Gombl mbl bl -
 blm plm,
 blm plm,
 blm plm,
 blp

Camille Manfredi

Dans ce cas précis, la créature sort la tête de l'eau pour observer le monde qui l'entoure et délivrer ses impressions. Elles ne semblent pas être bonnes. Par la force des choses, il nous est impossible de décrypter le message de Nessie, néanmoins la modalisation par le rythme, l'intonation, les allitérations (plus particulièrement des fricatives et plosives) et les inflexions de la voix suggère un mouvement allant de la confusion à la colère puis à la capitulation sinon à la bouderie. Le monstre est sanguin, semble-t-il. Son mode de communication emprunte à la musication du corps (pensons aux bruits de déglutition du poème « Glu et Gli » de Michaux) et à un phonème issu du langage populaire, ce « Fuck » qui est dit avec un fort accent régional. Mais l'objectif du poème réside-t-il pour autant uniquement dans la profération de l'insulte ? Le contenu sémantique est nul ou presque, l'énergie du poème reposant tout entière sur la voix de Morgan. Le poème se présente comme une hypotypose fondée sur le son et non plus sur l'image : en d'autres termes, « The Loch Ness Monster's Song » est un canular sonore qui s'ajoute aux canulars photographiques exploités par une industrie du tourisme prête à tout pour faire de l'argent, même à transformer l'Ecosse en parc à thème. Edwin Morgan aurait-il inventé la cryptozoopoétique ?

L'ironie réside dans le fait que c'est le monstre inventé qui s'indigne de son instrumentalisation en attrape touristes et qui se retire (à jamais ?) en laissant malgré tout une dernière trace, sonore et aussi fugace que des ronds dans l'eau, de son passage en surface. Le poème est donc une infirmation en même temps qu'une confirmation « tongue in cheek » à la fois du cliché et de la voix-cliché, nous offrant un bel exemple de la grande capacité d'auto-dérision de son auteur.

Cette invitation à l'autodérision (doit-on dire « typiquement » écossaise ?) a été largement relevée par les poètes de la deuxième moitié du XX^e siècle et plus particulièrement par Tom Leonard, un des fondateurs de la seconde renaissance littéraire, lequel reprend justement dans son poème intitulé « Right inuff » l'interjection préférée de la créature, en la déplaçant néanmoins de son loch lointain aux quartiers ouvriers de Glasgow :

right inuff
ma language is disgraceful

ma maw tellt mi
ma teacher tellt mi
thi doactir tellt mi
thi priest tellt mi

ma boss tellt mi
ma landlady in carrington street tellt mi

thi lassie ah tried tay get aff way in 1969 tellt mi
 sum wee smout thit thoat ah hudny read chomsky tellt mi
 a calvinistic communist thit thoat ah wuz revisionist tellt mi

po-faced literati grimly kerryin thi burden a thi past tellt mi
 po-faced literati grimly kerryin thi burden a thi future tellt mi
 ma wife tellt mi jist-tay-get-inty-this-poem tellt mi
 ma wainz came hame fray school an tellt mi
 jist about ivry book ah oapnd tellt mi
 even thi introduction tay thi Scottish National Dictionary tellt mi

ach well
 all livin language is sacred
 fuck thi lohta thim¹³.

Le poème audio (c'est-à-dire, rappelons-le, écrit puis vocalisé) est une transcription phonétique de la voix de la *working class* glaswégienne, voix que Leonard s'attache à défendre de façon très nettement militante dans ses écrits. En s'élevant contre la normalisation des voix en littérature, Tom Leonard revendique à la fois une prononciation et une grammaire qui ne seraient selon lui pas moins « correctes » ni « sacrées » que d'autres. La relative brutalité de l'expression se perçoit de manières différentes dans les versions graphique et audio du poème : la transgression des normes orthographiques et syntactiques à l'écrit se manifeste à l'oral par une lecture dyspnéique due à un schéma intonatif volontairement difficile à respecter. L'ajout de détails superflus comme l'essoufflement auxquels il conduit concourent ainsi à signifier l'exaspération du poète devant des critiques qui lui restent, d'ailleurs assez littéralement, en travers de la gorge.

Les effets de cet essoufflement sur la réception du poème sont multiples car à des niveaux intonatif, sémantique et affectif. Le poème repose sur la figure de l'épiphore ; tout en dictant la scansion, elle transforme le poème audio en une litanie qui est la manifestation formelle de l'agacement du récitant. Au besoin, cette épiphore sera forcée au vers 14, Leonard jouant alors du caractère bêtement imposé et non négociable de la forme poétique. Le rythme premier de la respiration se pose donc en conflit avec les multitudes d'autres voix qui cherchent à censurer la parole vivante : ce contre quoi lutte le poète, c'est la voix « morte » et sans souffle de l'écrit (des vers 12 à 17) et la vaste campagne de dénigrement linguistique qui touche jusqu'à son propre environnement social et familial. Le poème illustre ainsi la définition de Leonard de la poésie comme « the heart and the brain divided by the lungs »¹⁴ et signe l'adhésion du poète au concept derridien de phonocentrisme. Le seul « vrai » discours est celui qui est garanti par la présence physique du locuteur,

Camille Manfredi

présence qui est dans le cas de « Right inuff » manifestée par les effets énonciatifs de rupture tonale, l'illusion de présence que donne le souffle entendu ou encore les formules métadiscursives expéditives des vers 1 (« right inuff ») et 18 (« ach well ») empruntées au registre courant. Le recours final à l'idiolecte « Fuck » en rejet du vocable religieux (le « sacred » du vers 19) induit une discordance sémantique autant qu'intonative qui est une proclamation musclée de la licence poétique dont Leonard compte bien user.

La lutte des voix mise en scène dans « Right inuff » a évidemment des accents de lutte des classes ; de cette lutte, Tom Leonard s'autoproclame vainqueur avec l'insolence bougonne qui le caractérise et qui est du reste très comparable au dédain manifesté par Nessie dans le poème de Morgan. L'effet « vérité » du format audio (cet autre argument de vente, « you can listen to the real thing ») crée enfin une impression d'intimité avec l'auteur susceptible d'emporter l'adhésion de l'auditeur et donc de le faire entrer dans une nouvelle communauté affective territorialisée, non plus sur l'espace insulaire comme chez De Luca, mais cette fois sur celui, urbain et contemporain, de Glasgow. Après l'épiphanie shetlandaise, la théophanie de Gorman et la tératophanie d'Edwin Morgan, la « glasgophanie » de Leonard ?

Le poème audio « Right inuff » re-sacralise l'oral en désacralisant l'écrit et remplace de ce fait l'oralité comme un mode d'inscription à part entière. Tom Leonard comme la majorité des poètes écossais de la fin du XX^e siècle y montre un intérêt marqué à la fois pour ce qui est dit et la façon dont ce quelque chose est dit. L'accent, le rythme, l'énergie de la voix et le souffle même du récitant sont producteurs de sens, pendant que le format audio libère l'œuvre des normes « contre nature » imposées par l'écrit.

La révolution numérique a offert la possibilité à toute une génération d'auteurs d'effectuer le rappel de traditions orales populaires et fermement ancrées dans un univers sensuel et ancien, tout en continuant à bénéficier des avantages que l'écrit était jusqu'alors seul à assurer, à savoir le caractère reproductible et inaltérable de l'œuvre. La mise à disposition, par le biais d'internet, de ces poèmes audio et/ou sonores permet de plus d'échapper aux modèles économiques des grands éditeurs qui favorisent rarement la diffusion par des modes « classiques » de produits culturels aussi alternatifs. Les artistes se donnent ainsi le moyen d'organiser la défense d'un patrimoine sonore et culturel qu'ils craignent sans doute déjà de voir disparaître. Au-delà de leur aspect folklorique (« Viking Landfall » de Christine De Luca) ou ludique (« The Loch Ness Monster's Song » de Morgan), les cinq poèmes posent en creux la question de la survie de la mémoire collective au profit du lectorat diasporique et des générations futures.

« Rien ne demeurera sans être proféré »¹⁵, affirmait Mallarmé qui était en 1894 loin de se douter des incroyables opportunités que devait offrir l'archivage numérique. Cette dernière pose néanmoins de nouvelles questions : le poème enregistré réalise-t-il l'abolition ou la pérennisation de l'éphémère ? La voix du poète est en effet captée à un instant précis, et ce que la diction soit mémorisée ou non ; comme l'écrit Jacques Roubaud, « ce mode de lecture n'est ni improvisation ni ornementation il est jeu de la voix lisant la poésie mais se laissant pénétrer de distraction intérieure et extérieure voix perméable aux sollicitations du moment »¹⁶. L'enregistrement fixe des données subjectives qui vont encore informer la mémoire de l'objet et le projeter dans ce que Roubaud nomme « le trou de l'infiniment privé »¹⁷ dont il ne pourra s'extraire, ironie des choses, que par le biais du tapuscrit. Mais les notions de public et de privé ne sont-elles pas nécessairement fluctuantes sinon désuètes en ce début de millénaire ? Qui plus est, à chaque innovation technologique (pensons à l'iPad par exemple) cette relation potentiellement d'interdépendance entre le graphique et le vocal évolue, ce qui devrait donner pour longtemps du grain (de voix ?) à moudre à l'audiocritique émergente.

Pour l'heure et pour en revenir à la poésie sonore écossaise, l'étude de ces cinq poèmes révèle l'existence d'une voix distincte des autres, défensive sans être *sur la* défensive, comme en témoigne la qualité humoristique de certaines de ces œuvres. Ces dernières nous font entendre une voix qui dessine son territoire comme pour le défendre, devient origine pour rappeler son origine, use et s'amuse des clichés pour rétablir sa vérité et réaffirmer son droit inaliénable à la grâce. La voix poétique écossaise contemporaine opposerait alors à l'attaque de la mondialisation une réponse ferme mais souriante, une réponse qui pourrait presque tenir en quatre lettres. Mais c'est peut-être aussi un cliché.

Camille Manfredi
Université de Bretagne Occidentale
 CEIMA / EA4249 HCTI

Bibliographie

- COCKBURN Ken, et Alec FINLAY, *The Order of Things*, Edimbourg, Polygon, 2001.
- ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.
- RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

Camille Manfredi

ROYÈRE Anne-Christine, *Henri Michaux, voix et imaginaire des signes*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

ROUBAUD Jacques, « Dire la poésie », *Nouvelle revue de psychanalyse* n° 23, Paris, Gallimard, 1981, 5-21.

PARRET Herman, *La voix et son temps*, Bruxelles, Editions De Boeck, 2002.

FINCK Michèle, *Poésie moderne et musique*, « Vorrei e non vorrei », *Essai de poétique du son*, Paris, Honoré Champion, 2004.

notes

¹ « Jamais totalement privée jamais totalement publique la voix disant la poésie manifeste un mode original particulier autonome d'existence de la poésie », Jacques Roubaud, « Dire la poésie », *Nouvelle revue de psychanalyse* n° 23, Paris, Gallimard, 1981, 5-21, 5.

² Disponible sur <http://www.christinedeluca.co.uk/audio/index>

³ « La communauté affective, dans sa dépendance au sens communis, est fondamentalement temporalisée, ce que la communauté argumentative-consensuelle n'est pas du tout », Herman Parret, *La voix et son temps*, Bruxelles, Editions De Boeck, 2002, 159.

⁴ Dans le souci de respecter la forme originale – sonore – du poème, le texte ne sera pas ici reproduit. L'enregistrement est disponible sur le cd d'accompagnement de l'ouvrage *The Order of Things, an anthology of Scottish song, pattern and concrete poems*, textes réunis par Ken Cockburn et Alec Finlay, Edimbourg, Polygon, 2001.

⁵ Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée*, 1922, III, v. 7.

⁶ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 245.

⁷ Le terme est emprunté à Anne-Christine Royère, *Henri Michaux, voix et imaginaire des signes*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, 85.

⁸ Le poème paraît graphiquement dans *Uncollected Poems* (1949-1982). Sa version enregistrée est également disponible sur le cd d'accompagnement de l'anthologie *The Order of Things*.

⁹ Edwin Morgan, *Nothing Not Giving Messages: Reflections on his work and life*, éd. Hamish Whyte, Edimbourg, Polygon, 1990.

¹⁰ « Music just forcing itself into articulate speech », Ezra Pound, « Later Years », *Literary Essays*, 1954.

¹¹ Dans *La voix et son temps* (Bruxelles, Editions De Boeck, 2002), Herman Parret traite justement du glissement synesthésique du silence écrit au silence sonore qu'il appelle « le silence rendu blanc, l'audition blanchie » (75). Plus loin, il discerne trois types de silences vocaux : le silence « intervenant » des hésitations, répétitions et bégaiements, le silence « enchâssant » ou ambiant « dans lequel baigne la séquence discursive » et le silence « sous-jacent » ou intime qui est le contexte d'origine de la voix (82-83).

¹² « The Loch Ness Monster's Song », *From Glasgow to Saturn*, Carcanet, 1973. La version audio est disponible sur <http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/singlePoem.do?poemId=1683>

¹³ « Right Inuff » de Tom Leonard, *Intimate Voices*, Galloping Dog Press, 1984. La version audio apparaît sous le titre « ma language is disgraceful » dans l'anthologie *The Order of Things*.

¹⁴ « 100 Differences Between Poetry and Prose », Ken Cockburn et Alec Finlay, *The Order of Things*, Edimbourg, Polygon, 2001, 189.

¹⁵ Stéphane Mallarmé, *Variations sur un Sujet*, « Crise de Vers », 1894.

¹⁶ Jacques Roubaud, « Dire la poésie », *Nouvelle revue de psychanalyse* n° 23, Paris, Gallimard, 1981, 5-21, 14.

¹⁷ *Ibid.*, 16.

David BANKS

**The meaning of sound – the sound of meaning.
A personal poetic journey**

I first came to poetry in the late 1960s, through the so-called Liverpool Poets¹, and in particular Adrian Henri and Brian Patten. However, I very soon became interested in the work of Basil Bunting², and if I were to claim one poet as the person who influenced me then that would be Bunting. I believe that when the dust has settled on the history of twentieth century British poetry, it will be Basil Bunting, rather than, say, T.S. Eliot, that will be remembered as one of the greatest poets of this era. It is noticeable that while I know of a considerable number of poets who would claim to be poetical sons, or at least to have been to some extent influenced by Bunting, I know of no-one who would say the same thing of Eliot.

For Bunting, the link between poetry and music is very strong, and particularly important. He often interspersed his poetry readings with music, usually by Corelli or Scarlatti. He often stressed that sound was the most important thing in poetry as in this extract from a 1976 interview:

Well, I believe that the fundamental thing in poetry is the sound, so that whatever the meaning may be, whatever your ultimate intention in that direction might be, if you haven't got the sound right, it isn't a poem. And if you have got it right, it'll get across, even to people who don't understand it.³

Such statements led some to misinterpret him as saying that meaning was unimportant, and that the only thing that mattered was sound. But this he specifically denied. In a 1975 interview he said:

I've never said that poetry consists *only* of sound. I said again and again that the *essential* thing is the sound. Without the sound, there isn't any poetry. But having established it and kept it clear that the sound is the essential, the main thing, you can add all sorts of stuff if you want to.⁴

David Banks

I certainly would not wish to attempt to define poetry. In fact, such an attempt would be doomed to failure as there may well be as many definitions as there are poets. However, I would like to think that in my poetry, as in Bunting's, the sound is of prime importance. English is however, not a naturally rhyming language, and so for me most of the sound patterns pass through alliteration and rhythm. This can perhaps be heard in the following poem⁵, which dates from the 1980s, and which describes a well known site in western Brittany.

Le gibet des moines, Finistère

where land ends
brooding on breakers
staring out storms

their starwards phallic
stone lechs once
male glory raised

till tonsured scouts
with upturned female
symbols topped them off

thus circumcised
if not castrated
by these rough hewn crosses

providing gibbets
for their time
and tourist sights for ours

slim-fit monoliths still
Christ cross the countryside
stalking pagans

the same sea
shifts
the schist

Many of my poems are derived from visits to more or less exotic places: Iceland, Iraq, Yemen, Algeria, Jordan, etc. I also think that the poet should be able to say something about the political and social events of his time. When the Iraqis gassed the Kurdish village of Halabja in 1988, I was reminded of

The meaning of sound – the sound of meaning

my experiences in Iraqi Kurdistan in 1976. Although I never went to Halabja, I did go to Amadiyah, which was also subject to gas attacks. All of the events mentioned in this poem actually happened.

Kurdistan 1976/1988

the day we fled from Amadiyah
arab jeep behind us
down the Kurdish mountain road
there was no gas

though crowds of Kurdish eyes
watched the lone Arab
fail to get our papers

the day they stopped us on the road from Rowanduz
bullet pocked villages
napalm scars across the valley
there was no gas

though a pistol in a trouser belt
was held anonymous authority
for search and question

the day we passed through Gully Ali Beg
ironic poppies blinking
above the surging summer waters
there was no gas

though talk was still of battles
the resistance of heroic few
abetted by the mountain

the day they fled from Amadiyah
peshmergas' wives and children
left the sudden dead behind them
and creeping misty clouds

At one time houses were never silent. If you went into an empty house, even if there was no other noise, you would always hear the ticking of a clock somewhere. The age of quartz has changed all that, and brought in silence where for several centuries ticking had represented the passing of time. That is the idea which sparked off this poem on the passage of time and the process of aging.

David Banks

Age

quick crosswords
space the waning days
of mundane morrows

ultimately stretched
the landscape relief subsides
desert-like and level

now that pendulums are past
waiting for the quartz clock to tick

diurnal tides
crunch the coastal trim
with lunar regularity

budding seasons
blend from squall to shower
with persistent humidity

now that pendulums are past
waiting for the quartz clock to tick

plans conjugate
only in the past imperfect
never potential

waiting for the cryptic
moment of revelation
and reunion
 waiting

waiting
 quartz clocks never tick

I think most people do not realize that it is possible to hear the tide turn. It is best on a very calm day. Go to the edge of the sea at low tide, at the end of the period of slack water. Wait and listen. There is a period of absolute silence then you will hear a gentle swish. The tide has turned and is coming in. That is the experience described in this poem.

The Sound of the Turning Tide

sound like water seeks
its level seeps to fill
all space left unattended

communication struggles
through the bric-à-brac
of decibels the permanence of hum

boomerang chattering massages
the sayer the hearer untouched
hears only the spheres

a medieval music
thrumbing in celestial silence
like the space between the phonemes

so stand on sand and seek
the silence of slack water
then listen to the turning of the tide

the first sluggish syllables
barely gurgle burst
and sink in waiting sand

bubbles aspirate in almost
silent plosive spray
leave ringlets on the beach

new formed wavelets
lean towards the shore
and gossip up the shingle

so bend your lugs and learn
the silence of slack water
listen to the turning of the tide

The following poem plays with rhythm. The first, second and fourth stanzas have a slow plodding rhythm, and this is broken by the third stanza, which has a much lighter skipping rhythm.

David Banks

Spring Song

iron sulphate blackens moss
raking aerates stifled sward
earthen patches punctuate
spring drizzles primrose grass

spring tides discover rocks
crustaceans cower in lithic clefts
dredged sand silts
wrack precedes algal bloom

beneath the wind stripped branches
mimosa blossom precipitates
down below the tide-line
rollers delve the fore-beach

shags guard naked rocks
gulls glide cliffside bound
spades cleave sodden earth
soon the sound of mowers

I hope that in the above poems the aspect of music, in terms of sound and rhythm is evident. In the following poem, music is explicitly evoked. I hope also, that my poems are not devoid of a sense of humour, though some may find it humour of a rather wry or twisted sort. Perhaps something of that is present in this poem too. The images come from a visit to the mountains of Mercantour.

Minimal Mountain Music

presto
streams cascade in frenzied fugue
counterpoint from rock to stone

adagio
marmots screech across the scree
simple slide of minor third

andante
chamois' hooves strike on stone
unpitched power percussive beat

allegretto
winds glissandi through the pass
gambol past below the peaks

da capo al fine
ad infinitum

Most people believe that Thomas Edison invented the electric light. However, in the north-east of England, it is claimed that the electric light was invented by Joseph Swan. In fact the truth is that they invented it simultaneously, and independently, but Edison was a better businessman than Swan. Swan's house is close to the now famous contemporary sculpture *The Angel of the North* at the southern entry to Gateshead.

The Invention of the Electric Light

in the shadow of the Angel
more or less
though it wasn't then there
Swan switched on
brightening the gloom

while *outré atlantique*
by dint of bombast
even blatant lies
the American guy
laid claim

carbon filaments
and vacuum flasks
jotted down in notebooks
for future patents
possible lawsuits

by buying the press
cf. Paris Exhibition
a conquest of Europe
confounding rivals
by acumen and brightness

so with fingernail flick
modern nows switch on
forgetful of the sweat
and Swan *pace* Edison
in the shadow of the Angel

This poem was written after my trip to Yemen. The architecture of the old town of Sana'a, the capital of Yemen, is amazing. Since all the buildings are constructed in hand-made mud brick, nothing is symmetrical, giving the whole an organic look. Moreover, the windows all have a half-circle of stained glass at the top, so that as darkness falls in the evening, and the lights come

David Banks

on, it gives an effect of fairy-lights, which is almost unreal. For readers unfamiliar with this culture, perhaps I can point out that a *jumbiya* is a curved dagger, which Yemeni men wear in a rather phallic position, and *qat* is a leaf which is chewed for its mild narcotic properties. Many Yemeni men (and some women) spend most of the afternoon chewing qat.

Sana'a Nightfall

in organic half circles
over windows fixed
gladdening the gloom
dusk musk fairy lights
infiltrate the nightness

intra-muros alleyways
sink in medieval murk
as chador bustling figures
for walled palm gardens
desert the urban tracks

the medina thronged suq
islanded in sudden night
glitters its jumbiya hilts
through qat sodden air
drunk on cardamon and myrrh

the muezzin punctuates
the gloom shrouded glitter
camels tread incessantly
the sesame encircling mill
with Koranic invocations

adobe brick towers
ease towards the night
growing vegetal orifices
stained windows flickering
silencing the day

At one point in my academic career I was teaching a course in the history of English, which obviously included Old English. Since my poetry makes extensive use of alliteration, and alliteration is the basis of Old English prosody, I thought it would be interesting to use Old English prosody as a framework, and to write poems in that form, and that is more or less what I have been doing since then. Old English poems have four beats to a line, and the third

beat alliterates with the first, or second, or both. They are usually printed with a space between the second and third beats. The following is an example, and I sometimes claim, with tongue in cheek, that this is the lost bit of Beowulf that I discovered. It is an occasional poem (I think the occasion is obvious) but I hope that it goes beyond the occasion that instigated it.

Beowulf and the Fangs of Mass Destruction

fangs of terror towers destroyed
laying waste the land's equanimity
installing fear stifling peace
igniting wrath the rage of the hero
Beowulf declares Christ his witness
in bathic depths the beast possesses
the might of fangs of mass destruction
so hero Beowulf beast defying
vowed the death of dastardly fangs
plunged the depths of darkest gulf
sought the beast sought his fangs
laid waste the land where lorded beast
bombarded palaces bridges homes
electricity pylons and pipes for water
telecommunications facilities fortified bunkers
scratched in cellars for signs of fangs
scoured the desert for signs of fangs
but Beowulf found no beast no fangs
not the slightest menace of mass destruction
but hero Beowulf beast dispatched
declared the beast's disappearance worth
the myth of fangs of mass destruction

At one point I became interested in Joseph Banks (for obvious reasons!), who sailed round the world with Cook on his first circumnavigation on the Endeavour. The collection of plants and animals that Joseph Banks made during his trip established him as the foremost botanist of his day, and he later became President of the Royal Society and he founded Kew Gardens. This poem could be thought of as being in the mouth of one of the sailors on board the Endeavour as it neared the end of its voyage.

Endeavour Log Extract (1771)

not until we reached
Batavia did sickness strike
'twas Captain's pickled cabbage

David Banks

did it so they say
kept the scurvy all at sea
a trick reserved for gentlemen
a wily ruse had them
begging for it please

and Mr. Banks' beasties
pickled too in spirits save
those fit for eating
like those marine birds musketed
with weird greens and tubers
from tropical climes all stowed
jars and pressed plants
and ledgers crammed with drawings

so homeward bound for Plymouth
Sound Portsmouth or Dover or
perhaps to dock at Deal
no more naked chocolate
breasts nor rolling planks
Venus having transited mid-voyage
what crow's nest cry
ah the Lizard

A few years ago I became interested in the scientific language of the late seventeenth century. This poem is linked to that interest. Since the Newton myth, which he himself helped create, presents him as the great empirical scientist; many people do not know that he continued to practice alchemy and numerology right up to the end of his life, nor that he was a devout Unitarian, and used his influence to get the rule governing Cambridge professors changed so that he did not have to take orders in the Anglican Church. This poem is placed in the mouth of Newton towards the end of his life.

Isaac Aging

only dust in the depths of the crucible
gold notwithstanding soon to gleam
what warranty of wealth spiritual
transfer to physick transparent purity
even de Fatio's temptation defeated
not like the heinous incestuous Hooke
forever whoring housemaids and niece

trying to appropriate priority in gravity
couldn't count nor calculate cyphers
vague notions but no numbers
my milling coinage in the disdained mint
mere practical application apprehending fraudsters
mine the genuine giant's shoulders
on which others may stand to survey the cosmos
the unity of godhead will grant the triumph
fusing alchymical conquest and faith
in the gilding of dust in the depths of the crucible

One of my minor interests is early travellers in the Middle East, and among these are some notable women, including Gertrude Bell, who can be compared with T.E. Laurence whom she knew fairly well. Gertrude Bell was largely responsible, behind the scenes, for the constitution given to Iraq after the First World War, which denied a homeland to the Kurds despite a previous treaty giving them one, thus ultimately creating many of the current problems in the Middle East. These elements can be found in this poem.

Ringin' for Iraq

oh Gertie you got it wrong
at least the roughcut Kurdish bit
fusing southwards with islamic factions
squabbling for a scrap of desert dune

yes Gertie you got it wrong
ably abetted by timorous T.E.
a slowly aging spinster spellbound
by the sparkle in an Arab prince's eyes

ah Gertie you got it wrong
of course you couldn't forejudge George
at eighty decades' distance dreaming
of revenge and markets twixt the rivers

but camelcading across the desert
in image building girlish glee
doing your Empire darndest best
oh Gertie you got it wrong

I shall end with a rather more philosophical poem, which is a reflexion on the possibility of life after death.

David Banks

Thoughts on After

will my molecules migrate all azimuth
moth-like fluttering forever outwards
when these neurones numb their firing
will zero extension zap the void

when my coil uncurled in mortality
shuffles off to shadowy shades
shall my me remain in essence
forever flavouring an infictive universe

back-sliding down some black hole
to rebirth beyond the big bang
hailed by polyphonic hosts to bliss
everlasting perfection forever uncontrasted

tottering on the edge of an existential chasm
caught between eternal extinction
and permanent perfection perpetuated forever
preferring the tottering to a possible void

David Banks
Université de Bretagne Occidentale
CEIMA / EA4249 HCTI

Notes

¹ In addition to their individual collections, there are two Penguin anthologies devoted to the Liverpool Poets. These have work by Adrian Henri and Brian Pattern as well as that of Roger McGough. They are *The Mersey Sound*, Penguin Modern Poets 10, 1967, and *New Volume*, 1983.

² Basil Bunting's *Collected Poems* were first published by Fulcrum Press in 1968, and a second edition with some additions was published by Oxford University Press in 1978. A small volume of *Uncollected Poems*, edited by Richard Caddel, was published by Oxford University Press in 1991. For biographical and critical accounts of Bunting and his work see, for example: Terrell, Carroll F. (ed.) 1980, *Basil Bunting, Man and Poet*, Orono, Maine, National Poetry Foundation; Forde, Victoria 1991, *The Poetry of Basil Bunting*, Newcastle, Bloodaxe Books; Caddel, Richard & Anthony Flowers 1997, *Basil Bunting, A northern life*, Newcastle, Newcastle Libraries & Information service/Basil Bunting Poetry Centre. Several journals have devoted special issues to Bunting, including *Agenda* 16:1, 1978 (Basil Bunting

The meaning of sound – the sound of meaning

Special Issue), *Poetry Information*, 19, 1978 (Basil Bunting Special Issue), and *Durham University Journal* Special Supplement, 1995 (*Sharp Study and Long Toil*, Basil Bunting Special Issue, edited by Richard Caddel).

- ³ Williams, Jonathan & Tom Meyer 1978: “A conversation with Basil Bunting”, *Poetry Information*, 19, 37-47.
- ⁴ Mottram, Eric 1978: “Conversation with Basil Bunting on the occasion of his 75th birthday, 1975”, *Poetry Information*, 19, 3-10.
- ⁵ The poems which appear here were published in *Vole File*, 1995, Brighton, Pentagraph Press, *Seven Exodes*, 2002, London, Oasis Books, *Celt Seed, Selected Poems*, Salzburg, Poetry Salzburg, and *Radicals*, 2009, Nottingham, Poetry Monthly Press. Some had previously appeared in the following magazines or anthologies: *Oasis*, *Pearls of Peace*, *Parnassus of World Poets*, 1995, 1999. “Kurdistan 1976/1988” was also published as a poemcard by Hilltop Press, Sheffield, in 1990, with a second edition in 1991. “Thoughts on after” has, as yet, not appeared in print, but is forthcoming in *Poetry Salzburg Journal*.

Molly CHATALIC

Quand les morts parlent ... en anglais : révolte et survie dans la poésie de T.N. Shakabpa

Introduction

La voix poétique et le choix d'une langue spécifique peuvent-ils devenir les vecteurs de survie d'une identité culturelle et un moyen de résistance à la domination d'une autre culture et à l'effacement d'une mémoire collective dans le temps ? C'est l'interrogation que suscite l'œuvre de Shakabpa (né le 7 septembre 1943 à Lhasa), poète tibétain vivant maintenant aux Etats-Unis. La situation du Tibet a été régulièrement médiatisée au cours des dernières décennies en Occident et soulève sympathie ou cynisme. Les tensions récurrentes entre la Chine et divers pays de l'Ouest lorsque leurs dirigeants acceptent de rencontrer le chef du gouvernement tibétain en exil, Tenzin Gyatso (plus connu sous le nom du Dalai-Lama) prennent l'allure d'une danse rituelle sur fond de puissance économique et de stratégie militaire sur l'échiquier international. Mais qu'en est-il de la culture, de la langue, de la littérature tibétaines à l'intérieur et à l'extérieur du Tibet et quelle est leur importance dans un monde où la standardisation culturelle devient partout la norme ?

Il y aurait peut-être des comparaisons fructueuses à faire entre le tibétain et une langue minoritaire comme le breton. Diverses caractéristiques les rapprochent telles leur rareté, leur diversité dialectale, et l'environnement social et politique qui entoure leur pratique quotidienne. Cependant les Nations Unies classent le breton parmi les langues minoritaires en danger alors que dans le cas du tibétain, seules des variantes régionales (comme le ladhaki et le sherpa) sont ainsi catégorisées¹. Les deux langues connaissent de fortes variations de prononciation et de vocabulaire sur leurs territoires respectifs². Le contraste est total par contre lorsqu'il s'agit des limites imposées aux revendications d'une identité indépendante : on peut arborer le drapeau breton ou revendiquer une certaine autonomie sans encourir de sanctions. Actuellement, au Tibet même, ces gestes vous feront rapidement arrêter et la torture

Molly Chatalic

en prison est chose courante pour les Tibétains. Il est des expressions telles « Bò rangzen » et « Gyalwa Rimpoche la chap ten cho »³ qu'il ne faut pas prononcer en public sous peine d'interrogatoire dans un poste de police ou d'expulsion *manu militari* du pays. Le simple fait de prononcer ces expressions, que l'on sache ce qu'elles signifient ou non, et qu'on y adhère ou non, suffit. Le fait même de connaître la langue tibétaine est à double tranchant : cela permet une convivialité et une mise en confiance rapide lorsqu'on côtoie les Tibétains, pour preuve ces exilés âgés émus aux larmes et les yeux écarquillés de ces jeunes exilés qui viennent de marcher un mois pour sortir de leur pays en quête d'une éducation tibétaine lorsqu'ils voient un étranger écrire dans leur langue maternelle. Mais on peut également mettre en danger ceux avec qui on communique. La question de la langue est cruciale et fondamentale pour les Tibétains et les manifestations d'octobre et de novembre 2010 dénonçant l'accroissement du chinois dans le cursus scolaire en sont la preuve.

Dans les faits, l'historiographie tibétaine raconte que l'alphabet tibétain a été créé à partir de l'alphabet devanagari par le ministre Thönmi Sambhota sous le règne du 33^e roi tibétain, Songtsen Gampo (617-649). La traduction des textes bouddhiques sanscrits en tibétain accompagna la première diffusion du bouddhisme au Tibet. La littérature tibétaine classique, qui s'est fortement développée à partir du XIII^e siècle, comprend des commentaires de ces traductions, des traités philosophiques, des chants, des poèmes, des hagiographies et récits épiques en prose ou en vers, des manuels de médecine et d'astrologie, des textes historiographiques, des autobiographies. Ce n'est qu'assez récemment qu'est apparue une production littéraire tibétaine moderne qui inclut des nouvelles et des romans, et des sites Internet diffusant ces auteurs⁴. En pratique au Tibet, 85% des jeunes tibétains ne dépassent pas l'école primaire, et l'enseignement du tibétain n'est pas prioritaire à partir du collège. En 2005, le taux d'illettrisme représentait 45% de la population âgée de 15 ans ou plus, et ces chiffres sont peut-être même trop optimistes (Hartley, Schiaffini-Vedani, xxiv). La domination économique de la langue chinoise se couple d'une domination visuelle dans la taille physique des caractères sur les panneaux officiels ou publicitaires. En exil, la priorité du gouvernement a été d'établir des écoles pour préserver la culture et la langue chez les jeunes générations. La plupart des Tibétains en exil parlent de fait trois, quatre, voire cinq langues. Mais ils n'ont pas tous une maîtrise suffisante de l'écrit pour composer en tibétain⁵. La plupart des Tibétains de l'exil ont adopté l'anglais comme langue d'expression littéraire et publique. Au Tibet même, quelques générations d'auteurs tibétains sinophones se sont succédé depuis le début des années 1950⁶. Malgré tout, la production littéraire en langue tibétaine perdure, parfois sous des formes beaucoup plus médiatiques telles les nombreuses

chansons sous-titrées diffusées sur Internet, ou des formes spécifiques à la culture tibétaine actuelle, telles les milliers de poèmes envoyées aux magazines littéraires chaque année (Hartley, Schiaffini-Vedani, xxiii).

Le poète T.N. Shakabpa

Parmi les voix poétiques tibétaines contemporaines de l'exil, celle de Shakabpa s'élève de la Californie et évoque sans cesse l'espace géographique de ses racines historiques et culturelles. Sortes de transcription de la voix intérieure, ses poèmes surgissent en anglais, avec une expression musicale, rythmée, comme une trace de la parole spontanée, presque inconsciente, souvent chargée d'émotion. Plus qu'un texte de prose, de roman, de nouvelle, ils se prêtent à la lecture, à la sonorisation.

Tibétain exilé aux États-Unis, Shakabpa est le fils d'un des ministres des finances de l'ancien gouvernement tibétain, Tsepon Shakabpa (né en 1908, mort en 1989, ministre des finances de 1939 à 1951), dont la famille s'est établie en Inde avant la prise en main totale du Tibet par le gouvernement chinois en 1959. Comme beaucoup d'enfants de l'aristocratie tibétaine, Tsoltim Ngima Shakabpa a été éduqué à l'école St-Joseph de Darjeeling (Inde), d'où sa propension à écrire en anglais. Devenu banquier international, il réussit dans les affaires, se marie et a deux enfants, mais après un divorce difficile et un cancer de l'estomac, il est victime d'une attaque cérébrale. C'est à la suite de cette période qu'il commence à composer ses poèmes (six volumes publiés à ce jour) et à rédiger des articles sur la situation politique du Tibet⁷. Il signe souvent avec les initiales de son double prénom (Tsoltim Ngima) en précisant qu'elles signifient également « Tibetan National », son identité d'exilé étant toujours profondément enracinée dans son pays d'origine, où les Tibétains ne représentent plus qu'une « minorité nationale ».

Cette étude se base sur un des livres de poèmes de Shakabpa intitulé *Dead People talking* (« Les morts parlent » ou « Paroles de morts ») ainsi que sur quelques poèmes récents (écrits depuis début 2009). Sur la couverture du livre, ces morts sont évoqués par des squelettes dansant devant le célèbre palais du Potala et représentent les dizaines de milliers de Tibétains tués pendant la « Libération pacifique » du Tibet dans les années cinquante, puis morts de famine, de torture ou sur le chemin de l'exil pendant le Grand Bond en Avant (1958-1959) et la Révolution Culturelle (1966-1976).

La production continue, presque journalière, de Shakabpa est publiée sur la liste de diffusion d'informations *World Tibet News*, et envoyée à toute la liste de son carnet d'adresses. Dans un entretien accordé récemment à l'auteur, Shakabpa a expliqué que ses poèmes lui venaient tôt le matin, à l'aube, les images et les rimes jaillissant de façon quasi constante. La version initiale

Molly Chatalic

du poème peut être révisée, parfois six ou sept fois, jusqu'à obtention de la forme finale.

Si Shakabpa écrit en anglais, ses thèmes demeurent résolument tibétains, évoquant son identité et sa propre histoire, dénonçant avec colère l'occupation de son pays et les souffrances infligées à ses compatriotes, décrivant parfois crûment l'horreur de la torture, appelant à la résistance, s'inspirant souvent de l'actualité, sans oublier le regard humoristique qui caractérise la mentalité tibétaine et qui permet, en relativisant l'absurdité du présent ou de la réalité, de garder espoir.

Penchons-nous d'abord sur le choix de la forme de cette voix, l'expression poétique, avant d'explorer en détail ses thèmes de prédilection et l'impact possible de la langue choisie pour les exprimer, si toutefois il s'agit d'un choix.

Le choix de la forme : l'expression poétique

Shakabpa s'exprime principalement par la voie de poèmes, bien qu'il publie de temps en temps des articles politiques sur des questions concernant le Tibet et la Chine. Sa poésie a une forme distinctive, comme nous allons le voir, et lui permet d'aborder avec franchise et liberté des sujets qui renvoient tous à son identité tibétaine. Elle exprime la difficulté de vivre celle-ci. Parfois sa voix ressemble presque à une voix collective. Comme nous l'avons dit, le titre de l'ouvrage que nous avons choisi indique qu'il parle pour les dizaines de milliers de Tibétains morts qu'il reste difficile d'évoquer au Tibet même. Dans le contexte politique actuel de la Chine, Shakabpa a choisi une forme traditionnelle tibétaine pour chanter la souffrance.

En effet, comme Sonia MacPherson l'a mis en évidence dans son article intitulé « A Genre to Remember : Tibetan popular poetry and song as remembrance », la forme poétique joue un rôle de première importance chez les Tibétains : facilitant la mémorisation, elle permettrait la communication démocratique d'informations. Elle a remarqué chez des apprenants leur facilité à composer des poèmes en anglais avant même de pouvoir rédiger de la prose, ce qui est un phénomène peu commun au vu de la complexité des références culturelles et des métaphores. La transposition des formes poétiques tibétaines se retrouve dans plusieurs caractéristiques de la poésie de Shakabpa, contribuant ainsi, comme nous allons le voir, à son caractère tibétain, à sa « tibétanité » pourrait-on dire.

Cependant, les rimes qui constituent la caractéristique la plus marquante des poèmes du recueil *Dead People Talking*, ne nous semblent pas relever d'une influence de la poésie tibétaine, mais être plutôt une marque de l'éducation britannique du poète. Par contre, la répétition et la reprise qui se retrouvent dans les refrains parfois obsessionnels de nombreux poèmes nous rappellent

des traits de la composition tibétaine classique héritée de l'Inde⁸. C'est une caractéristique qui favorise la mémorisation. Des mots sont parfois aussi répétés d'un vers à l'autre, se faisant écho, comme dans *Haiku*⁹ par exemple :

Red robes
Will withstand
The **red** plague ». (p. 38)

Deux mots peuvent être repris de ligne en ligne comme c'est le cas dans *Quotable Quotes-2* avec les substantifs « thunders, seeds, clouds, window, dawn, sunset » :

The stars I'd love to hug
Are the two-legged kind

The thunders I'd love to hear
Are thunders of applause

The seeds I'd love to sow
Are the seeds of love

The clouds I'd love to remove
Are the clouds impairing my vision

The window I'd love to open
Is the window of my heart

The dawn I'd like to re-experience
Is the dawn of my life

The sunset I'd like to know
Is the sunset of my ills

Les vers sont en général rimés en AA BB, comme dans le poème *Torn between two countries*¹⁰ ou dans *Precious Jewel*¹¹ dans lequel les rimes ne sont pas parfaites mais se font écho (ou plutôt jouent sur les assonances) d'une strophe à l'autre sur un modèle AAB AAB AAC DD. Autre exemple : *What Hath Communist China Wrought?*¹² avec sa dernière strophe en ABABAB (brought/wrought/sought/ et destruction/abduction/seduction). Le rythme de scansion des vers ressemble beaucoup à celui du rythme dans la composition poétique traditionnelle en tibétain. Les chants, poèmes et textes religieux tibétains sont en effet souvent scandés avec 5, 7 ou 9 syllabes par vers.

Une autre forme de répétition est celle du début des vers, en alternance, comme dans *Tibetan speak*¹³ avec la reprise alternée de « If you are... »,

Molly Chatalic

« I will give you... » qui se termine avec une allitération en F (I will fight till my ashes freely fly)¹⁴, ainsi que dans *Time is ripe*¹⁵ avec la répétition de « Only ... » et de « can you... ». Dans *Freedom*¹⁶, on note la reprise de « You may ... » et de « But I... ».

Cette forme de répétition est très apparente dans *Haiku -2*¹⁷ ainsi que dans *Dead People Talking*¹⁸. Outre sa fonction d'imprégnation mentale et visuelle, la répétition a une action de renforcement, comme si l'on récitait une litanie, ou une liste de doléances. Dans le poème *What Hath Communist China Wrought?* l'indicateur de temps « now » est répété à la fin de tous les deux vers, comme pour mieux marquer la désillusion ou la colère. Le poème fonctionne comme une plainte même lorsque les images n'ont pas de sens :

The Potala, the seat of the mighty Dalai Lamas,
Is just a tourist attraction now
The Jokhang, the holiest place in all of Tibet,
Is a mere travesty now
The three great monasteries
Have just symbolic monks now
The ancient relics
Are sold in international antique markets now
In their own country
Tibetans are second class citizens now
The quaint old streets of Lhasa
Are filled with bars and prostitutes now
The elegant wild animals
Are going extinct now
The snow-capped mountains
Are melting now
The crystal blue lakes
Are filled with atomic waste now
The pristine environment
Is completely polluted now
The once happy people of Tibet
Are in tears now
And Lhasa, god's Earth
Is the devil's paradise now

What hath Communist China brought?
Only pain and destruction
What hath Marxist China wrought?
Only strain and abduction
What hath atheist China sought
Only reign and seduction

Ces rimes et répétitions posent de sérieuses difficultés lors de la traduction – le choix a été fait ici de conserver les images et le sens au détriment des rimes. La répétition est beaucoup plus utilisée et acceptable en poésie qu'en prose et peut également être conservée. Une autre question se pose : peut-on traduire Shakabpa sans connaître la culture, et l'histoire tibétaines ? Dans *Lost Tibet*, on trouve par exemple des références au Yarlung Tsangpo, au Jokhang, au Barkhor. Il utilise parfois des mots en tibétain (« sha-bak-leb » dans *Lost Tibet*), en hindi (dans *Freedom slogan*, la dernière strophe est : « Chini bhai bhai, Tibti freedom bye bye, Hindi Chini raar raar, Tibti freedom 'rah 'rah ») ou même en espagnol (comme dans *Quotable Quotes* : « Mi casa es su casa, My home is in Lhasa »). Ces références ne nous semblent cependant pas représenter de réelles difficultés.

Le manque de sens apparent pose parfois plus de difficultés. Les poèmes de Shakabpa rappellent alors certains « nonsense poems » ou « limericks » d'Edward Lear – l'absurdité du réel transparait pour déstabiliser le lecteur. Cela est particulièrement vrai dans *Haikus* et *Animal Talk* :

Who is Hu
But a goo
Without you

Yakity yak
There's a hen pecking on my back

La simplicité peut également s'avérer trompeuse dans *Freedom Slogan* :

Have will
Will fight
-
Live hard
Die free

Ailleurs, l'expression du poète peut devenir scabreuse, comme dans un autre de ses *Haikus*, qui rappelle que les Tibétains adorent plaisanter sur le sexe et ont un sens développé de l'autodérision :

Hu is who
Who wants to screw
Me and you
Through and through.

Certains poèmes sont structurés par les cinq sens qui apparaissent comme une réaffirmation de la vitalité du poète. Ils permettent d'être au contact du

Molly Chatalic

monde et définissent l'être vivant. Ils représentent également un élément très important du bouddhisme tibétain. Dans le premier poème de ce genre (*Yes, I can!*¹⁹), les sens du narrateur sont détruits par la torture mais lui reste la voix : « Je peux écrire et éveiller les gens/ Je peux crier et me faire entendre du monde ». Alors que dans le deuxième (*Freedom*²⁰), même lorsque les sens sont détruits par la torture, virtuellement ils fonctionnent toujours, l'esprit et l'âme étant plus forts que tout²¹. Le dernier poème (*I feel hopeful*²²) met tous les sens en jeu pour détecter des signes d'espoir, terminant ainsi sur une note plus positive. L'exacerbation des sens s'explique peut-être par les épreuves physiques traversées par l'auteur et par une prise de conscience de ce qui constitue l'humanité : pouvoir exercer sa voix après avoir témoigné de tous ses sens, c'est être véritablement libre ou du moins vivant²³.

Malgré l'apparente lourdeur des rimes ou de la répétition qui caractérise les poèmes de Shakabpa, et leur simplicité ou absurdité apparente, l'essentiel réside ailleurs pour nous : dans les images, et les thèmes que nous allons maintenant évoquer.

Le choix des images : quelques thèmes de prédilection

Au Tibet, la production littéraire, poétique et musicale contemporaine continue en général à employer des métaphores issues de la culture traditionnelle. Cette manière de parler de la réalité par allusions est beaucoup moins risquée pour les énonciateurs²⁴. Au contraire, Shakabpa utilise souvent une expression directe, en évoquant parfois des images crues ou violentes. Sa parole libre contraste fortement avec l'autocensure politique que s'imposent les auteurs tibétains à l'intérieur du pays pour rester libres. Parler en langage codé devient un art et une condition de survie, mais Shakabpa utilise les codes librement pour rappeler les multiples facettes de sa culture. Son utilisation de l'humour est également typique du fond littéraire tibétain et allège les passages trop sinistres ou répétitifs. Les citations et les *haïku* sont des versions occidentalisées des fameux proverbes tibétains dont un recueil a été publié en français en 2007 par les chercheurs français Nicolas Tournadre et Françoise Robin.

Le corps est une des images fondamentales qui apparaît dès le premier poème. La famille est un ensemble composé littéralement et figurativement de ses différents membres, chacun étant essentiel à l'autre, comme Shakabpa l'exprime dans *My Family*²⁵ :

Mon père la tête pensante
Et la force physique de la famille
Ma mère le cœur aimant

Et l'âme tendre
 Nous, les enfants
 Les membres souples de la famille
 Ensemble nous ne faisons qu'un²⁶

Cette image renvoie au corps du Tibet que les Tibétains au pays ou en exil chérissent toujours. Dans la mythologie tibétaine, leur pays est le corps d'une démons vaincue par le bouddhisme et dont les quatre membres ont été immobilisés par des temples construits aux quatre coins du Tibet, son cœur se situant à Lhasa, où se trouve le célèbre temple du Jokhang. Les origines guerrières et animistes du peuple, sa conversion et sa soumission à un mode de vie plus doux en apparence sont ainsi imagées. Le poète parle ensuite du déchirement de son identité – entre celle, tibétaine, de sa naissance et de son âme, et celle, apatride, de son cœur, dans *Torn between two countries* :

Écartelé entre deux nations
 Séparées par des frontières
 L'une m'a vu naître
 L'autre m'a offert un foyer
 L'une m'a donné ma culture
 L'autre l'avenir de ma descendance
 L'une m'a enseigné la théocratie
 L'autre m'a offert la démocratie
 Des rêves brisés dans un monde
 Une vie lumineuse dans l'autre
 À laquelle ira ma fidélité ?
 Laquelle servirai-je avec dévotion ?
 Écartelé entre deux nations
 Séparées par des frontières
 Mon cœur mourra pour l'Amérique
 Mon âme survivra pour le Tibet

Toute sa nostalgie du pays perdu s'exprime dans son rejet total de la Chine et son désir ardent pour son « précieux joyau », le Tibet²⁷ :

Tu m'as donné le jour
 Tu m'as donné un foyer
 Alors que la Chine m'a apporté la guerre

Tu m'as donné la joie
 Tu m'as donné la terre
 Alors que la Chine m'a apporté la peine

Molly Chatalic

Tu m'as donné mes racines
Tu m'as donné mes valeurs
Alors que la Chine m'a apporté la douleur

Nul besoin, nulle envie du régime chinois
Seul, le Tibet, mon précieux joyau.

Dans ses *haiku* et courts poèmes de deux lignes, le poète fait montre d'humour et invente ses propres proverbes. Son humour est plus ironique dans *Quotable Quotes* (« I'd rather be a cow / Than to Red China bow ») et *A Plea to Save China* (*Une supplique pour sauver la Chine*), ce dernier poème terminant sur l'image d'un invraisemblable renversement des forces comme dans le combat de David contre Goliath :

Personne, Personne, Personne
Ne peut s'opposer à ce que je ressens
Mon pays m'a été enlevé
Et je rage d'avoir perdu mon pays

Personne, Personne, Personne
Ne peut s'opposer à ce que je ressens
Les Chinois assassinent mon peuple et détruisent ma culture
Et j'ai envie de mettre un terme à leur existence
De me comporter comme un vautour

Quelqu'un, quelqu'un, quelqu'un
Mettez un terme à ce que je ressens
Libérez le Tibet pour moi
Et protégez les Chinois de moi.

Les interludes humoristiques permettent de mieux supporter toute la réalité de l'occupation chinoise. Le poème intitulé *La nonne*²⁸ fait référence à toutes ces nonnes, telles Ngawang Sangdrol et ses consœurs, emprisonnées pour avoir crié des slogans demandant l'indépendance du Tibet. Les nonnes ne recevant pas les bénéfices d'une éducation comme les moines et ayant ainsi encore moins à perdre, offrent ce qu'elles possèdent : leurs voix et leur corps²⁹. La fin du poème fait référence à la pratique rituelle tibétaine que l'on appelle « sky burial » (funérailles célestes) qui consiste à offrir le corps dépecé du défunt aux vautours. Ici les chiens remplacent les vautours³⁰. Puis, après la nonne, il prête sa voix à l'un des innombrables prisonniers de Drapchi, Gutsa, Sitru, pour ne citer que les centres de détention les plus connus (voir le poème intitulé *Imprisoned* en annexe). L'horreur se combine à l'ironie avec encore plus de force dans *Forgive them, O Lord Though they know well what*

Quand les morts parlent... en anglais

they do, dénonçant ainsi une hypocrisie, qui, si elle est évidente pour l'Occidental, l'est peut-être moins pour les accusés eux-mêmes :

Pardonnez-leur, Mon Dieu³¹
 Bien qu'ils sachent très bien ce qu'ils font

Ils ont occupé et violé notre glorieux pays
 Et assassiné un million de nos concitoyens innocents
 Ils ont emprisonné et torturé des milliers des nôtres
 Et ruiné et pillé notre précieux environnement
 Ils ont démoli nos lieux de dévotion sacrés
 Et détruit nos écritures anciennes et sacrées
 Ils ont éradiqué notre culture unique
 Et règnent vicieusement avec une poigne de fer
 Ils nous ont laissés apatrides
 Et amené l'enfer au Tibet

Pardonnez-leur, ô Mon Dieu
 Bien qu'ils sachent très bien ce qu'ils font.

Sur un ton plus nostalgique, Shakabpa évoque le passé historique dans *What hath Communist China Wrought?* et décrit le bonheur d'un temps passé dans *Lost Tibet*. Puis vient la résistance légendaire des Tibétains qui ont certes de l'humour et de la bonté, mais qui sont néanmoins des guerriers dans leur cœur³² (voir *Tibetan Speak, Yes, I can!* et *Freedom*). Une ébauche de vision politique transparait dans *Haiku-2* et dans *I feel hopeful*³³.

Les thèmes des poèmes tracent les contours de l'expérience tibétaine, au pays et en exil, et transmettent une vision contrastée à la fois terrible et joyeuse. Le mode poétique semble apte à exprimer tous les aspects de la vie pour Shakabpa puisque même son autobiographie est écrite en vers (*Winds of Change*).

On pourrait s'étonner que les références explicites à la pratique bouddhiste soient rares dans sa poésie. Il s'y réfère plus par l'emploi de vocables (« précieux »), d'images (celles de moines et des nonnes torturés), de références culturelles tibétaines empreintes de cette spiritualité qui prône par-dessus tout la compassion. La franchise et la force avec lesquelles le poète dénonce l'occupation chinoise contrastent avec la douceur apparente enseignée par le bouddhisme. La référence suprême reste le Dalai-Lama, qui est considéré par les Tibétains comme l'incarnation du Bouddha de la Compassion. Ainsi, comme beaucoup de Tibétains, on peut supposer que Shakabpa est culturellement influencé par le bouddhisme même s'il ne le pratique pas de façon régulière et approfondie. Néanmoins, quelques-uns des titres des poèmes de

Molly Chatalic

Dead People Talking renvoie à des concepts spécifiques du bouddhisme tibétain. C'est le cas pour « La philosophie bouddhiste », « Forces karmiques », « Nirvana », « Une question relative », « Om Mani Padme Hum ». Dans « Paroles tibétaines », le poète exprime peut-être le plus clairement ce contraste entre la compassion et la résistance qui co-existent dans l'identité tibétaine :

Si tu as faim
Je te nourrirai
Si tu es sans toit
Je t'accueillerai
Si tu es boîteux
Je te porterai
Si tu es triste
Je te rendrai joyeux
Si tu es ignorant
Je t'enseignerai la sagesse
Si tu es inquiet
Je te réconforterai
Si tu souffres
Je compatirai
Mais si tu occupes mon pays
Je résisterai
Jusqu'à l'envol de mes cendres.

Le choix de l'anglais : vecteur actuel de médiatisation mondiale

Le choix de langue pour s'exprimer est loin d'être anodin. De ce choix dépendra l'efficacité de transmission, l'impact sur le lectorat, la médiatisation auprès d'un public plus large et la pérennisation de l'œuvre, pour ne citer que quelques-uns des effets les plus évidents. L'anglais étant devenu un vecteur essentiel de la communication internationale à l'heure actuelle, les poèmes de Shakabpa atteignent un lectorat plus diversifié et plus large que s'il avait composé en tibétain ou en chinois.

Néanmoins, chacun sait combien la poésie est plus difficile à faire publier et à promouvoir que d'autres formes littéraires, même si elle connaît des regains d'estime périodiques auprès des lecteurs. Jusqu'à présent, Shakabpa a publié ses poèmes chez un éditeur à New Delhi, en Inde, et aux Etats-Unis, chez Publish America. Fondé en 1999, cet éditeur a déjà 40 000 titres à son catalogue. Le prix de ces éditions reste très raisonnable, surtout si l'on les compare à l'œuvre monumentale du père de Shakabpa sur l'histoire du Tibet, publié chez Brill en deux volumes et dont le prix approche les 400 dollars.

Shakabpa a d'ailleurs financé cette parution avec le Fonds Mémorial, dédié à son père et dont il est président.

En dehors de ces considérations financières, il y a celle, primordiale de la nécessité absolue de s'exprimer et d'articuler sa pensée dans un langage compréhensible. Dans le cas qui nous intéresse, la voix poétique s'élève comme un cri de révolte, témoin de la survie d'une identité culturelle spécifique. L'utilisation habituelle de métaphores ou d'allusions cède la place ici à des dénonciations directes. Le langage peut être très cru comme nous l'avons vu. D'autres poètes tibétains (et activistes) tels que Lhasang Tsering et Tenzin Tsondu sont parfois également très directs dans leur expression. En exil, l'autocensure et la peur sont dépassées.

En poésie, on évoque parfois une voix désincarnée ou universelle. Est-ce le cas pour l'œuvre poétique de Shakabpa ? Bien entendu, chaque lecteur créera ses propres images et ressentira les poèmes selon son propre conditionnement mental, émotionnel et affectif. Mais le poète demeure toujours fortement incarné dans la voix, comme si l'expression poétique était une nécessité vitale pour prolonger son existence. Est-il porte-parole d'un peuple vivant sous occupation ou apatride, ou est-ce une voix solitaire qui s'élève dans la solitude (« in the wilderness ») ? Comme la majorité de ses compatriotes, Shakabpa s'exprime certes dans la solitude de l'indifférence internationale. Néanmoins, l'anglais lui accorde le pouvoir d'être entendu et de répandre ses écrits et ses vues dans le monde. Pour Shakabpa d'ailleurs, l'universalisme d'une langue dépend du pouvoir économique et politique de ses locuteurs³⁴.

L'anglais de Shakabpa est clair, direct, et comme nous l'avons vu, caractérisé par son goût des rimes – la syntaxe particulière de son anglais étant sans doute due à l'influence de son éducation ainsi que cela a été relevé précédemment. L'utilisation de formes désuètes ou bibliques comme dans les vers « But my spirit despaireth not » (*Imprisoned*) ou dans *What hath Communist China wrought?* semble attester de son éducation religieuse dans un milieu chrétien anglophone. En comparant la traduction française à la forme originale, le constat de la concision et de l'impact vocal de l'anglais s'impose immédiatement. L'anglais est certes un avantage pour la diffusion, le lectorat atteint, mais certains pourraient aussi considérer ce choix comme une trahison, la preuve d'une acculturation irréversible. Il ne nous est pas apparu que cela soit le cas chez les Tibétains en exil³⁵. Quel degré d'attachement devons-nous avoir à la langue ? La survie d'une identité culturelle dépend aussi de sa capacité d'adaptation. Il peut y avoir une opposition prononcée des Tibétains à la langue chinoise, par exemple, car elle est devenue la langue dominante sur le territoire tibétain, mais ils reconnaissent la nécessité de son apprentissage pour leur survie économique au Tibet. Pour les exilés, ce sera le même cas de figure pour l'anglais, le hindi en Inde ou le népalais à Kathmandu³⁶.

Molly Chatalic

Dans le cas de Shakabpa, s'agit-il d'un véritable choix ? Lorsque la question lui a été posée lors d'un entretien téléphonique, il a expliqué le rôle joué par son éducation anglophone dès son jeune âge. La composition lui vient spontanément en anglais, sans doute par son immersion quotidienne dans un milieu anglophone. Il a ajouté que son niveau en tibétain littéraire lui semblait insuffisant pour écrire en tibétain. Il faut préciser également que le tibétain littéraire est extrêmement éloigné du tibétain parlé. Ne pas pouvoir s'exprimer dans sa langue maternelle pourrait être source de frustration, mais cela ne semble pas être le cas chez lui. Malgré tout, son caractère tibétain reste perceptible en filigrane à travers son expression anglaise.

Quelques questions spécifiques se posent à la lecture ses poèmes. L'emploi du vocable « God » (« Dieu ») peut paraître presque choquant à certains égards de la part d'un Tibétain alors que l'on sait que la majorité des Tibétains sont bouddhistes et non-théistes. Il existe en effet quelques Tibétains chrétiens, mais cela ne me semblait pas être le cas de Shakabpa. Cela pouvait être dû à l'influence environnante de la société américaine dans laquelle il vit depuis quelques décennies, ainsi qu'à l'éducation qu'il reçut dans sa jeunesse à Darjeeling. Interrogé sur la connotation spécifique du mot « God » pour lui, il a indiqué que cela était une façon de faire référence à ce que les Tibétains nomment traditionnellement les Trois Joyaux. De même, dans *Forgive them O Lord, for they know not what they do*, une référence détournée et très ironique est faite aux paroles du Christ. D'autres références sont typiques d'événements de l'histoire américaine ou internationale récente : ainsi il évoque la guerre en Irak et fait références aux GI, il a composé plusieurs poèmes sur les derniers Jeux Olympiques organisés en Chine (durant lesquels il y eut beaucoup de tentatives de manifestations pro-tibétaines sur le sol chinois, en Europe et au Canada), et le poème *Dead People Running*³⁷ fait une courte allusion aux souffrances endurées par le peuple birman et aux moines qui là aussi ont été à la tête de manifestations contre le pouvoir avant de subir une répression assez féroce. De façon humoristique, l'anecdote du pâté pour chiens frelaté importé de Chine aux États-Unis est reprise dans un de ses *haiku*.

Ce que Shakabpa exprime ici en anglais dans le monde occidental lui vaudrait la prison et la torture systématique au Tibet, avec ses références à l'indépendance, au drapeau, aux conflits entre Tibétains et Hans. En outre, le sujet et la forme poétique qu'il choisit pour communiquer ses vues n'intéressent qu'une infime minorité de lecteurs et de chercheurs. Mais c'est toute la question de la survie d'une identité culturelle au travers du vecteur de l'anglais. S'il avait composé en tibétain, combien plus insignifiant aurait été l'impact possible de sa voix en Occident. D'un autre côté, ses poèmes circuleraient sans doute beaucoup plus sur les blogs ou sous le manteau au Tibet,

servant peut-être de nouveau prétexte à des arrestations et à des emprisonnements. Shakabpa dessert-il la survie à long terme de sa langue et de sa culture maternelles ? Son choix de langue ne nous semble pas entamer son identité de poète tibétain, et la vivacité actuelle de la production littéraire en tibétain chez la jeune génération laisse penser que le tibétain en tant que langue moderne est loin d'être menacé de disparaître. La flexibilité linguistique semble au contraire gage d'avenir.

Conclusion

L'existence d'une « voix tibétaine » à l'instar d'autres voix minoritaires identitaires, telles la « voix irlandaise » ou la « voix noire », semble bien établie avec le nombre important de Tibétains qui s'expriment au Tibet et en exil à travers divers vecteurs de communication – nouvelles, poèmes, blogs, articles d'opinion, livres autobiographiques, et chansons.

La production de Shakabpa avec ses poèmes « uniques » et reconnaissables par leurs rimes, et leur choix de sujets ne sera pas considérée comme de la poésie par certains, étant jugée trop simpliste, ou sans valeur « poétique ». Cela nous renvoie à la question passionnante de la définition de la poésie, et nous amène à nous interroger sur la fonction de celle-ci, ainsi que sur le statut de la voix poétique. Ces poèmes peuvent déranger par leur aspect violent, et courent aussi le risque de devenir lassants par leur caractère répétitif, presque obsessionnel. Mais le poète peut-il faire autrement ? Quelle est la fonction du poète et de l'expression poétique ? Dans le poème intitulé « A stroke victim's ambition » (« Ambition après une attaque »), Shakabpa explique ainsi son intention :

Dans l'esprit en éveil
D'un corps paralysé
Se dresse le désir
De faire vivre
Une question morte
De rendre souveraine
Une nation occupée

La poésie ici est-elle un moyen privilégié pour exorciser la douleur ? Un besoin impératif de témoigner ? Rendre publique l'expression de cette souffrance et laisser une trace écrite sont des moyens de contrer l'oubli et le déni dans le temps. Les poètes tibétains tel Shakabpa donnent une voix aux milliers qui ne peuvent s'exprimer. Nous pensons à d'autres poètes de l'exil tel Mahmoud Darwich, décédé en 2008, devenu le barde, peut-être malgré lui, d'un autre peuple en mal de sa terre.

Molly Chatalic

Par le biais de son poème éponyme *Dead People Talking*, Shakabpa se fait le porte-parole de dizaines de milliers de Tibétains qui n'ont plus de voix et dont la mémoire même reste difficile à évoquer. En effet, l'histoire des effets dévastateurs de la « libération pacifique du Tibet » (commencée dès 1956 au Kham et en 1958 en Amdo) et de la Révolution Culturelle au Tibet reste encore taboue dans l'histoire chinoise. La voix poétique de Shakabpa garantit la survivance d'une identité, d'une mémoire collective, dont l'expression demeure défendue, interdite au Tibet, mais qui est soutenue en Occident.

La traduction en français de ces poèmes en est encore à son premier stade, avec toutes les interrogations que suscite le sens qui motive cet effort. Comme beaucoup de Tibétains, Shakabpa s'est montré d'abord méfiant, en pensant qu'il était possible que celle qui se proposait de traduire ses poèmes était une espionne chinoise, et que la proposition de traduction relevait de l'arnaque ou de l'escroquerie ('scam'). En effet, quel intérêt de traduire de tels poèmes en français ? C'est peut-être que la liberté d'expression est encore une valeur très fortement inscrite dans la société qui pratique cette langue. Une traduction en tibétain verra peut-être le jour à son tour dans un avenir plus ou moins proche.

La question finale qui se pose ici est donc la liberté de la parole et les limites qui lui sont imposées selon notre localisation géographique. En France cette liberté est très large, s'arrêtant au négationnisme, à l'incitation à la haine, à la discrimination. Ailleurs ces limites sont autrement plus réduites, s'arrêtant à la revendication d'une identité culturelle particulière et à une vision historique qui diffère de la culture qui domine économiquement, politiquement et militairement.

Molly Chatalic
Université de Bretagne Occidentale
CEIMA / EA4249 HCTI

Bibliographie

ADHE Ama, *Voix de la mémoire. Du Tibet libre à l'exil*, Saint-Jean-de-Braye, Dangles, 1999.

CABEZON Jose Ignacio, *Tibetan Literature Studies in Genre (Studies in Indo-Tibetan Buddhism)*, Ithaca, NY, Snow Lion Publications, 1995.

HARTLEY Lauran R., Patricia SCHIAFFINI-VEDANI (eds.), *Modern Tibetan Literature and Social Change*, Durham, NC, Duke University Press, 2008.

- JANGBU Heather Stoddard (trad.), *Nine-eyed Agate. Poems and Stories from Tibet*, New York, Lexington Books, 2010.
- LEVENSON Claude B, *Newsletter*, janvier 2010. [<http://www.claudelevenson.net/lettres/Newsletterjanvier2010.pdf>], consulté le 28 février 2011.
- KNAUS John Kenneth, *Orphans of the Cold War: America and the Tibetan Struggle for Survival*, New York, Public Affairs, 1999.
- KRANTI Vijay, « Losing Distinction Between a "Traitor" and Patriots », *Phayul*, [<http://www.phayul.com/>], consulté le 30 décembre 2009.
- LOPEZ Donald S. Jr., *Prisoners of Shangri-La: Tibetan Buddhism and the West*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.
- MACPHERSON Sonia, « A Genre to Remember: Tibetan popular poetry & song as remembrance », [<http://www.langandlit.ualberta.ca/archives/vol32papers/MacPherson.pdf>], consulté le 28 février 2011.
- PÄLJOR Langdün, Françoise ROBIN (trad.), *La controverse dans le jardin aux fleurs*, Paris, Bleu de Chine, 2006.
- RATO Khyongla, *My Life and Lives. The Story of a Tibetan Reincarnation*, New York, Rato Publications, 1977.
- ROBIN Françoise, Klu rgyal tshe ring, *Les contes facétieux du cadavre*, Paris, L'Asiathèque, 2006.
- ROBIN Françoise, « La Littérature tibétaine contemporaine », Dans *Siècle 21 littérature et société*, Paris, n° 18, printemps-été 2011, 5-113.
- SHAKABPA Tsepon W.D, *Tibet: A Political History*, New York, Potala Corporation, 1984.
- SHAKABPA Tsepon W.D, *One Hundred Thousand Moons*, Leiden, Brill, 2010, 2 volumes.
- SHAKABPA Tsoltim Ngima, *Dead People Talking*, New Delhi, Paljor Publications, 2008.
- SHAKABPA Tsoltim Ngima, *I Imagine*, Baltimore, Publish America Book Publishers, 2009.
- SHAKABPA Tsoltim Ngima, *Odds and Ends*, Pittsburgh, PA, Red Lead Books, 2006.
- SHAKABPA Tsoltim Ngima, *Recollections of a Tibetan*, Baltimore, Publish America Book Publishers.
- SHAKABPA Tsoltim Ngima, « The Role of English in Poetry by Tibetans », [<http://www.tibetwrites.org/>], consulté le 1^{er} février 2010.

Molly Chatalic

SHAKABPA Tsoltim Ngima, *Voice of Tibet*, New Delhi, Paljor Publications, 2008.

SHAKABPA Tsoltim Ngima, *Winds of Change, An Autobiography of a Tibetan*, New Delhi, Paljor Publications, 2005.

SHAKABPA Tsoltim Ngima, *Being Tibetan*, America House Book Publishers, 2010.

THÖNDRUPGYÄL, Françoise ROBIN (trad.), *La fleur vaincue par le gel*, Paris, Bleu de Chine, 2006.

THÖNDRUPGYÄL, Françoise ROBIN (trad.), *L'artiste tibétain*, Paris, Bleu de Chine, 2007.

TOURNADRE Nicolas, Françoise ROBIN, *Maxi proverbes tibétains*, Marabout, 2007.

YONGDEN Lama, *Mipham, a Tibetan Novel*, San Francisco, Kathmandu, Mudra, 1971 (originally published by John Lane, The Bodley Head, London, 1938, English version by Percy Lloyd & Bernard Miall), woodcuts by Roger Williams).

YUE Yue, *La souffrance dans la littérature tibétaine sinophone*, Thèse de doctorat, INALCO, Paris III, novembre 2006, 2 tomes.

sites Internet :

<http://bo.wikipedia.org/wiki/>

<http://drugmo.wordpress.com/>

<http://woeser.middle-way.net/>

<http://www.dalailama.com/>

<http://www.guchusum.org/>

<http://www.gyalwarinpoche.com/>

<http://www.khabdha.org/>

<http://www.highpeakspureearth.com/2009/08/looking-at-criminal-cases-to-examine.html>

<http://www.paldengyal.com/>

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00206>

http://www.tibet-doc.org/content/hommage_de_jamyangkyi_une_prisonniere_tibetaine

<http://www.tibetwrites.org/>

notes

- ¹ Cette comparaison s'arrête néanmoins lorsqu'il s'agit de parler de diffusion. Le tibétain est la langue écrite du peuple tibétain depuis 1400 ans, et il existe 140 magazines littéraires et culturels tibétains à l'heure actuelle. Le tibétain est enseigné dans plusieurs dizaines d'universités du monde, le bouddhisme tibétain se diffuse dans le monde entier. On ne peut donc pas comparer le rayonnement du tibétain et celui du breton.
- ² Rappelons cependant que la surface du territoire du Tibet historique représente cinq fois celle de la France.
- ³ « Bö rangzen » et « Gyalwa Rimpoche la chap ten cho » peuvent se traduire respectivement par « Tibet indépendant ! » et « Longue Vie au Dalai-Lama ! ».
- ⁴ Voir le dossier préparé par Françoise Robin sur « La Littérature contemporaine du Tibet » (dans *21^e siècle littérature et société*).
- ⁵ Les seuls écrivains tibétains en exil à écrire en tibétain sont, paradoxalement, les Tibétains récemment arrivés du Tibet.
- ⁶ Yue Yue. *La souffrance dans la littérature tibétaine sinophone*. Thèse de doctorat, INALCO, Paris III, novembre 2006, 2 tomes.
- ⁷ *The Case Against Autonomy for Tibet*, le 2 janvier 2008 ([<http://tibetwrites.org/?The-Case-Against-Autonomy-for>], consulté le 28 février 2011) ; *Free Tibet – One Way or the Other*. Los Angeles Times, le 28 juillet 1996, p. M5.
- ⁸ Cela relève des « sgra rgyan » (« effets sonores » litt. « ornements sonores ») et les variantes sont très nombreuses (répétition d'une syllabe, répétition d'un son, etc).
- ⁹ Les *haiku* eux-mêmes sont des emprunts à la littérature japonaise, ce qui n'est pas courant dans l'expression littéraire tibétaine contemporaine.
- ¹⁰ *Dead People Talking*, 1.
- ¹¹ *Idem*, 25.
- ¹² *Idem*, 111.
- ¹³ *Idem*, 15.
- ¹⁴ On peut d'ailleurs se demander comment Shakabpa réalise la prononciation du « f », ce son n'existant pas en tibétain et étant fréquemment réalisé par le son « p » aspiré.
- ¹⁵ *Dead People Talking*, 10.
- ¹⁶ *Idem*, 11.
- ¹⁷ *Idem*, 61.
- ¹⁸ *Idem*, 117.
- ¹⁹ *Idem*, 16.
- ²⁰ *Idem*, 11.
- ²¹ La question de l'âme et de l'esprit en tibétain est complexe : on utilise les termes « bla », « rnam shes », « sems ». Tout le système du bouddhisme tibétain est basé sur la compréhension du fonctionnement et de la nature réelle de l'esprit. Dans *Freedom*, le poète utilise les termes anglais « mind » et « soul ».
- ²² *Dead People Talking*, 108.

Molly Chatalic

- ²³ On peut y voir aussi la fine observation des procédés de connaissance des phénomènes dans le bouddhisme tibétain qui explique la fonction de chacun des sens. Cependant Shakabpa ne disserte jamais explicitement sur les enseignements bouddhistes dans ces poèmes.
- ²⁴ Les métaphores ne sont pas forcément des allusions, mais des élégances de langage (le joyau du ciel = le soleil) héritées de l'Inde. La métaphore est une des cinq sciences mineures héritées de l'Inde et l'art de la métaphore a été très développé au Tibet, avec des dictionnaires de métaphores poétiques où on dresse la liste des métaphores attestées par référent (lune, terre, soleil, nuage, etc.). Ces métaphores étaient d'abord employées pour créer des parallèles et démontrer la virtuosité du poète, mais elles ont pu et peuvent aujourd'hui servir à procéder par allusions.
- ²⁵ Dans cette partie qui traite des thèmes et des images, nous avons choisi de proposer notre version française des poèmes, car il ne s'agit plus de mettre en relief les rimes et les répétitions.
- ²⁶ Toutes les traductions des poèmes en français sont des versions proposées par l'auteur.
- ²⁷ « Précieux » est un vocable récurrent de la culture tibétaine, utilisé aussi couramment comme prénom (« Rinchen » en tibétain).
- ²⁸ *Dead People Talking*, 5.
- ²⁹ Voir Hanna Havnevik, *Tibetan Buddhist Nuns: History, Cultural Norms and Social Reality*, Oslo, Aschehoug AS, 1990.
- ³⁰ Le poète reprend cette allusion à un oiseau familier des Tibétains en se peignant lui-même comme vautour dans *Une supplique pour sauver les Chinois*, cité plus haut.
- ³¹ La tonalité chrétienne du poème peut surprendre (il rappelle les paroles du Christ à son Père « Pardonnez-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font ») car ces références sont totalement étrangères à la culture tibétaine. Ce réemploi peut s'expliquer par le passage de Shakabpa par les frères de Darjeeling, mais également par son immersion dans la société américaine.
- ³² N'oublions pas en effet la résistance armée du Chushi Gangdruk, une force volontaire de résistants armés contre l'occupation chinoise, fondée en 1958.
- ³³ Dans *Dead People Talking*. New Delhi, Paljor Publications, 2008.
- ³⁴ « The Role of English in Poetry by Tibetans », Friday 28 December 2007, (<http://www.tibetwrites.org/?The-Role-of-English-in-Poetry-by>), consulté le 3 mars 2011).
- ³⁵ Le cas est plus compliqué au Tibet. Lorsque les Tibétains écrivent en chinois, beaucoup de Tibétains du Tibet le déplorent, car ils restent très attachés à l'expression en tibétain. Mais quand celui/celle qui s'exprime en chinois s'engage pour la cause Tibétaine (voir les travaux de Lara Maconi sur Yidam Tsering et Woesser), on lui pardonne cette « trahison ».
- ³⁶ Notons cependant une différence de taille entre l'importance de l'anglais, langue internationale par excellence, et le chinois, qui n'est pas encore une langue internationale bien que parlée par le plus grand nombre de locuteurs. Comme nous l'avons vu, le chinois représente en plus la langue du colonisateur. Les Tibétains sont fiers lorsque le Dalai-Lama parle en anglais sur la scène internationale, même quand il y a des Tibétains dans l'assistance, car cela prouve qu'il est un homme international. Cela donne une bonne image des Tibétains et contraste avec le fait que peu de dirigeants chinois, tout puissants qu'ils soient, parlent ne serait-ce que quelques mots d'anglais.
- ³⁷ *Dead People Talking*, 102.

Anne LEGUELLEC-MINEL

Polyphonie et résistance dans *Earth* (2001) de Bruce Pascoe

Au début de l'année 2010, les médias annonçaient la disparition de la langue Bo avec sa dernière locutrice, une femme de 85 ans native des îles Andaman dans l'Océan Indien. Ce fut l'occasion de répéter les poncifs sur la diversité menacée, et d'expliquer sommairement la non-transmission de cette langue par l'hégémonie, notamment, de l'anglais. Mais quel sens donner à cette information, accompagnée d'un bref enregistrement de la voix de la disparue ? Que l'on déplore la disparition d'une langue rare dans la mesure où ceci constitue un appauvrissement du capital culturel et linguistique général, ou même que l'on s'attarde sur la tragédie personnelle de cette « dernière survivante », il n'en demeure pas moins que ce qui est signifié, c'est que de toute façon, il était déjà trop tard, cette disparition était inéluctable. Le fatalisme indifférent est donc facile, d'autant que cette attitude mentale n'a rien de nouveau : pour les Encyclopédistes déjà, l'homme « sauvage » ne pouvait que disparaître devant l'avènement de l'homme « moderne ». Certes, il se trouve quelques textes comme « L'adieu du vieillard » du *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot pour alerter le lecteur occidental sur les conditions de cette disparition, mais dans l'ensemble, il était attendu que l'homme sauvage viendrait à disparaître « de lui-même » en quelque sorte, selon la logique abstraite, globalisante, du progrès de l'humanité. Le cas de « l'Aborigène » australien, longtemps considéré comme un vestige aberrant de la sauvagerie préhistorique, illustre particulièrement bien la redoutable efficacité de l'effacement de la violence colonisatrice présente dans toute idéologie universaliste.

Contredisant le mythe, entretenu par certains hommes politiques australiens, que la colonisation australienne est la seule à avoir été menée sans guerre, il existe de nombreux documents historiques dans les archives australiennes faisant référence à des affrontements, des massacres, des confiscations de terres et des déportations et, plus tard, au rapt systématisé d'enfants et à des politiques eugénistes « blanchissantes ». Pourtant, les manuels scolaires n'en font guère état, pas plus que des résultats de fouilles archéologiques,

Anne Leguellec-Minel

attestant de découvertes de restes d'habitations indigènes « en dur », de réserves à grain, et de canaux conçus pour l'élevage d'anguilles. Ceux-ci permettraient pourtant de corriger le cliché du chasseur-cueilleur errant au hasard dans de vastes déserts métaphysiques, et d'imposer l'évidence d'une occupation plurimillénaire de territoires bien définis par des sociétés organisées distinctes. Enfin, depuis les années 1960, de nombreuses associations aborigènes militent pour la reconnaissance de leurs revendications politiques et territoriales, mais malgré quelques décisions de justice marquantes en leur faveur, malgré la mise en place d'un processus de « Réconciliation », le « problème » aborigène reste très marginalisé dans la société australienne moderne, comme si la persistance d'une présence aborigène était une aberration historique. Même dans les fictions historiques post-coloniales « revisitant » de façon critique les représentations officielles du passé, « l'Aborigène » n'est encore souvent représenté que sous forme de silhouette muette, symbole évanescant d'un rendez-vous manqué avec la plénitude d'une vérité originelle toute mythique¹.

Dans un sens, cette tendance à ne représenter l'Aborigène qu'en creux, comme une présence indicible, peut être considérée comme légitime : c'est d'une certaine façon respecter l'autre que de ne pas prétendre le faire parler en parlant à sa place. Cette attitude est recevable dans la mesure où elle se garde de « faire parler le subalterne », selon la formulation de Gayatri Spivak. Spivak part de la théorie post-structuraliste qui critique la définition « essentialiste » de la subjectivité, lui préférant une conception du sujet comme résultante des discours de pouvoir qui « se parlent » à travers lui. Pour cette critique féministe, toute tentative de recouvrer la parole « authentique » du subalterne (et surtout de la « Femme Indigène ») est doublement aliénante. D'abord, ce « subalterne » est une fiction coloniale : rien n'assure qu'il se vive intérieurement comme subalterne, et sans doute pas, en tout cas, suivant les modalités qu'imagine le « supérieur ». Ensuite, le faire parler revient à le construire comme définitivement privé de l'initiative énonciatrice. L'analyse de Spivak porte bien-sûr sur la pratique du discours critique, et non sur la pratique littéraire. Cependant, dans le domaine de la littérature post-coloniale, qui par définition s'ancre dans une « critique » du passé colonial, les deux tendent à se confondre ; les domaines de la littérature, de l'histoire, de la critique sociologique et de la réflexion politique se recouvrent, confirmant l'explosion de la distinction que Barthes pouvait établir en 1960 entre écrivain et écrivain et qui fonctionnait pour l'Europe « classique ». Celle-ci, héritière d'un certain « art d'écrire » séparant la « forme » et le « fond », est historiquement marquée par l'avènement d'un « Moi critique » qui implique la recherche d'une autonomie de la conscience et d'une capacité intérieure et extérieure à prendre ses distances avec les traditions, la société, le passé, la dépendance économique et politique, toutes choses que la société elle-même rend possibles, encourage et

valorise. Au contraire, les logiques post-coloniales semblent appeler et favoriser non pas la prise de recul et d'indépendance mais la recherche d'identité, confondant ainsi tous les niveaux d'expression ou d'analyse du réel, l'un sollicitant l'autre dès qu'une voix d'excellence se fait entendre dans un des domaines. Pour illustrer la confusion des statuts dans l'espace post-colonial, on peut penser au cas extrême de Salman Rushdie, dont la condamnation idéologique a confirmé l'aura littéraire, et inversement, à celui d'Arundati Roy, que le succès littéraire a « lancée » dans le domaine politique. Ceci ne va pas d'ailleurs sans poser de problèmes, tant les impératifs de composition, les impératifs politiques et les impératifs éditoriaux et commerciaux peuvent s'avérer contradictoires. Mais la demande d'une voix absolue, capable de tout dire en même temps, semble extrêmement forte.

D'autre part, pour en revenir à l'apparente légitimité d'une élision de la parole du « subalterne », il ne faut pas oublier le soupçon désormais jeté par les *Cultural Studies* sur les œuvres canoniques telles le célèbre *Heart of Darkness* de Conrad, au nom de l'idée que l'anti-colonialisme est encore du colonialisme, du fait du rôle idéologique puissant que les institutions impérialistes ont fait jouer aux études anglaises, et à la littérature en particulier, aux 19^e et au 20^e siècle. Même l'anti-colonialiste, en effet, ne peut accéder à l'authenticité d'une parole qui n'est pas la sienne. Et d'ailleurs, un auteur comme Conrad n'y prétend nullement : il s'adresse aux siens et fait œuvre auto-critique, en tant qu'Européen. L'extrême avancée de cette démarche auto-critique est sans doute représentée par un roman comme *Foe*, de J.M. Coetzee qui explicite le paradoxe de la parole impossible de Vendredi dans le roman de Crusoé, mais qui reste un roman de blanc ! Relayer les voix du passé, inaudibles soit parce qu'elles étaient censurées, soit parce qu'elles ne pouvaient être correctement entendues dans le contexte idéologique dominant, s'avère donc beaucoup plus problématique que le foisonnement de fictions historiques ne le laisserait supposer.

C'est pourtant ce qu'a entrepris Bruce Pascoe dans son roman *Earth* (2001). Ce romancier australien revendique une identité « Aborigène », de par son arrière grand-mère qui appartenait au peuple Wathaurong, traditionnellement présent au sud-ouest de l'actuel état du Victoria. Pascoe est caractéristique de ce mélange des genres évoqué plus haut. Il dirige sa propre maison d'édition, et a également publié pendant 16 ans la revue trimestrielle *Australian Short Stories*. Il est lui-même l'auteur de six romans et de deux recueils de nouvelles. Seuls ses deux premiers livres, *Night Animals* (1986) et *Fox* (1988) ont été publiés par Penguin ; les ouvrages suivants ont été publiés par des maisons d'édition aborigènes. Ceci semble suggérer que Pascoe a choisi, ou a été contraint, comme cet autre écrivain aborigène contemporain, Kim Scott, de s'affilier à de petites maisons d'édition spécifiquement

Anne Leguellec-Minel

préposées à la défense de la culture aborigène, ce qui restreint nécessairement son lectorat. Pascoe a également collaboré à la rédaction d'un dictionnaire et d'une méthode de langue Wathaurong, ainsi que de plusieurs ouvrages de vulgarisation sur la culture aborigène. Il est aussi l'auteur d'un essai intitulé *Convincing Ground*, d'après le nom (épouvantable de cynisme), d'une plage où eut lieu un massacre dans les années 1830. Il y revient sur la sidérante ignorance de ses compatriotes au sujet de leur propre histoire, ignorance qui, au lieu de libérer, perpétue les tensions et la violence idéologique des débuts de la colonisation :

The artistic and political arms of infant white Australian culture are eerily similar and quite frightening when you see those crude original sentiments echoed 200 years later. [...] The frontier was a place confused by the grandeur of liberal theology coming out of London and the chaos of malice, greed and opportunistic racism at the coal face. The present is afflicted by all those things but with the added retardation of apathy and profound ignorance (207-08)

Pourtant, la question de savoir qui pourrait faire entendre la parole interdite des victimes de la colonisation reste posée. Les Australiens qui aujourd'hui revendiquent une identité aborigène sont, en effet, comme Pascoe, généralement acculturés et presque toujours métissés. La langue de leurs ancêtres leur est souvent inconnue et de toute façon, pour accéder à un lectorat plus étendu, le recours à l'anglais est incontournable. D'autre part, pour se faire enfin entendre en Australie, la voix rebelle ne peut pas se cantonner à une posture d'opposition afin de se constituer, car elle s'adresse à une société plutôt conservatrice, encline à perpétuer des mythes fondateurs quelques peu éculés.

Le véritable problème est sans doute que la problématique dans laquelle se placent les Aborigènes actuels, menant un combat pour la reconnaissance, est celle d'un désir d'intégration dans la modernité anglophone, faute d'alternative réaliste. Comme le rappelle Pascoe dans un chapitre de *Convincing Ground* intitulé « The Great Australian Forge » :

There are two fundamental Australian truths.
One: Black people have proven they will not go away despite the exaggerated reports of their demise.
Two: White people won't go away either despite what some Aboriginal people wish to believe.
We're stuck with each other and we're stuck with our land.
What a magnificent prospect. (115)

Pascoe est bien de ceux qui tentent de négocier, avec la culture dominante et avec eux-mêmes, une reconnaissance, à l'intérieur de l'espace culturel commun, de ce qui en eux est autre, et dont on peut tantôt faire le caractère dominant, tantôt le caractère secondaire. Cette entreprise de reconnaissance va poser, dans le domaine littéraire, le problème technique du genre : en effet, comme le roman se construit autour d'une instance narrative qui « fait autorité », le problème qui se pose est celui de l'identité de cette autorité. Si elle est blanche, elle perd le droit de parler « authentiquement » aborigène. Si elle est aborigène, elle perd l'espérance, voire le désir de se faire comprendre. La solution logique semble ici de se présenter comme un produit de synthèse historique, « issu de » l'histoire aborigène et « issu de » l'histoire européenne, et dont il faut trouver la place en explicitant le double héritage. Ceci implique aussi, bien évidemment, de faire le deuil d'une identité aborigène « absolue » et « authentique ».

Ce faisant, l'auteur crée (ou, pour nous, recrée) cette distance de soi d'avec soi qui fonde le mode de conscience occidentale, et qui passe par la nostalgie romantique des origines. Cette « forclusion » définitive du passé, comme disent les lacaniens, est la condition de possibilité première d'une identité moderne. Mais la forclusion programme aussi un effort de restitution et de ré-appropriation de l'inaccessible. Nuance essentielle, cependant : ce n'est plus sous la forme d'une revendication et d'une affirmation identitaire, mais sous la forme d'une tentative, condamnée à l'inexactitude, et par conséquent sous la forme d'une « poésie », s'affirmant comme un « travail d'approche » du sens et de la vérité, voué au métaphorique, à l'ineffable, à l'émotion.

C'est dans ce dispositif que la voix Autre, la voix impossible, non-restituable, définitivement « défendue », peut prendre place, comme voix approximée. C'est dans ce dispositif que, chez quelqu'un comme Bruce Pascoe, va prendre place la voix réapprise de l'identité aborigène, mais aussi la voix critique, devenue auto-critique. En effet, celui qui parle le fait en tant que blanc parti à la recherche de cet autre qu'il est mais qu'il ne trouvera jamais qu'imparfaitement (comme le héros de Conrad parti à la recherche des ténèbres de son propre cœur). C'est ainsi que Pascoe va pouvoir ramener sur la scène politique « blanche » des problématiques qui, par-delà les questionnements identitaires ethnistes, englobent des questions éthiques générales (c'est-à-dire universelles ou globalement australiennes) de solidarité, de responsabilité vis-à-vis de la communauté humaine ou vis-à-vis de l'environnement.

Techniquement, en tant que « passeur » de culture et explorateur de lui-même, Pascoe est nécessairement sensibilisé aux problèmes posés par le relais entre la parole et l'écriture, entre l'anglais et les langues aborigènes, ou encore par la difficulté à faire passer, dans le genre occidental du roman, un

Anne Leguellec-Minel

comportement narratif ou un rapport au temps spécifique à la civilisation aborigène, bref, à la difficulté poétique de faire parler le subalterne en soi.

Avec *Earth*, Pascoe a recours au mode romanesque polyphonique, tant au sens littéral qu'au sens bakhtinien, pour tenter de répondre à ces difficultés. Dans ce roman, dédié « Aux Australiens », l'action se passe dans un petit bourg du Victoria dans les années 1890, à une époque où les guerres entre les colons et la population autochtone étaient officiellement finies, mais où les « squatters » luttèrent contre la limitation de l'extension de leurs baux et persécutaient les Aborigènes d'une façon plus sournoise, plus hypocrite. Afin de ne pas soumettre la plurivocité romanesque au prisme d'un narrateur, Pascoe a choisi de faire consister son roman uniquement de dialogues, longs de quelques lignes à quelques pages. Ceux-ci sont juxtaposés parfois chronologiquement, parfois thématiquement, mais généralement selon un principe de point et contrepoint. Le roman entier prend ainsi la forme d'un entrecroisement de voix désincarnées, que le lecteur apprend à attribuer soit à des blancs, soit à des Aborigènes, soit à des esprits ou même à « old Da », la Terre elle-même.

La grande liberté formelle risquée par Pascoe lui permet d'introduire une foule de voix, dont certaines peuvent être entendues tout au long du roman, tandis que d'autres n'interviennent que ponctuellement pour contribuer par une note spécifique à l'ensemble polyphonique. Quelques locuteurs, comme Da ou les défunts ancêtres se présentent eux-mêmes, d'autres sont nommés par leurs interlocuteurs, mais il n'est que rarement fait précisément référence à leur apparence physique, qui est donc, au sens anglais « immatérielle ».

En l'absence de toute instance narrative chargée de décrire, d'organiser et de contextualiser les différentes « voix », le lecteur dépend exclusivement de ce qui est dit : il doit s'aider du contenu, du niveau de langue ou du degré d'écart par rapport à l'anglais standard pour cerner l'identité psychologique, ethnique, sociale, idéologique des locuteurs, identifier qui parle, et enfin, visualiser ce qui se passe. Un effet intéressant de ce dispositif est de permettre au lecteur blanc de prendre une certaine distance par rapport aux clichés visuels qui discréditent habituellement la parole aborigène avant même qu'elle n'ait pu s'exprimer. Ainsi, dans le passage qui suit, Mundering, une femme aborigène vient d'être refoulée de l'hôpital où sa fille vient d'accoucher. Dans la cour, hors de portée, d'abord, du regard des blancs, quelqu'un l'aborde pour débattre de questions culturellement importantes, telles que l'identification totémique du bébé. Le dialogue qui s'engage révèle que la nouvelle arrivée, Auntie Kneebone, (« Auntie » étant un terme de respect), représente un autre clan aborigène, dont le territoire et la langue diffèrent de ceux de Mundering, mais qui se trouve lié au sien par la naissance de l'enfant. Elle a été déléguée par son clan pour participer à l'identification rituelle de l'enfant,

à laquelle le dialogue confère une importance évidente. Cependant, l'échange est interrompu par une troisième voix qui enferme aussitôt l'instance énonciatrice détenant l'autorité rituelle dans une identité colonielement codifiée, uniquement définie par rapport à des considérations d'hygiène et des conventions vestimentaires, et lui impose le silence :

'Mrs Mundering, I thought I expressly told you not to stay in the hospital grounds, it's most unacceptable. Now, off you go and take this old lady with you, she hasn't even got a dress.'

'Missus we wan —'

'Mrs Mundering please explain to the poor old thing that it's quite unacceptable for her to be seen in the hospital grounds in that dreadful shirt. It's nice to see two old ladies having a little natter, but not here you understand, Mrs Mundering ? Now, off with you both.' (26)

Le dispositif narratif, ici, inverse l'ordre des perceptions qui permettent au lecteur de se représenter un personnage et qui, dans le contexte colonial, est toujours défavorable au colonisé. Dans le cas présent, la description « objective » dévalorisante de la vieille femme aborigène n'arrive qu'après que le dialogue a permis de l'identifier comme un personnage digne de respect. De plus, la façon dont cette description est exprimée permet de la disqualifier en la replaçant dans un rapport paternaliste, méprisant, à l'autre. Étant ainsi « aveuglé », le lecteur a conscience, tout au long du roman, d'avoir à reconstruire les identités et les points de vue des différents personnages à partir de leur discours. Il est intuitivement sensibilisé au concept – dont Julia Kristeva attribue la découverte à Bakhtine dans la présentation qu'elle fait de la *Poétique de Dostoïevsky* – d'un « langage porté par un sujet et /ou d'un sujet se faisant dans le langage » :

Le mot/le discours pour Bakhtine n'a pas sa vérité dans un référent extérieur au discours qu'il doit refléter. Mais il ne coïncide pas non plus avec le sujet cartésien, possesseur de son discours, identique à lui-même et se représentant en lui. Ce mot/ce discours est comme distribué sur différentes instances discursives qu'un « je » multiplié peut occuper *simultanément*. [...] Ce que Bakhtine écoute dans ce mot/ce discours, ce n'est pas une linguistique. C'est la division du sujet, scindé d'abord parce que constitué par son autre, pour devenir à la longue son propre autre, et par là multiple et insaisissable, polyphonique. (12-13)

Une des « voix » principales du roman, justement, campe un sujet divisé qui se parle sans cesse sans jamais pouvoir se saisir lui-même de façon univoque. Frank Palmer, homme à tout faire pauvre mais respectable, qui se croyait blanc, se découvre être en fait métissé. Il se définit alors comme « a poor

Anne Leguellec-Minel

white man and a poorer black one », déchiré entre des loyautés conflictuelles à sa femme blanche et à sa parenté noire, incertain quand aux motivations qui le poussent à aider ceux des noirs qui résistent encore au pouvoir des blancs. Solidarité de classe, sollicitude non-partisane envers des victimes d'injustice et allégeance ethnique se mêlent et se contredisent parfois pour constituer un sentiment de responsabilité confuse car complexe envers la communauté humaine. Or c'est justement lui (si ignorant des symboles et des rites aborigènes qu'il doit être éclairé par son ami irlandais Arnie Tomkins, qui, lui, a été élevé par des aborigènes), que les esprits identifient paradoxalement comme leur porte-parole et le dépositaire de leur mémoire, en reconnaissant en lui la figure totémique de Parwung la pie :

You know why we call you [Parwung]? Coz we seen you liddle brother, we seen you talkin' yaself, [...] You chewin' rag over who you are an' what you gotta do, an' that is Parwung, you know, on hot day he sit in shade a' tree, catchin' breeze, you know, an' he sing quiet himself, tellin' stories. [...] That what you doin' Frank, you our Parwung, we need ol' magpie bird. That bird, all bird, he have 'is blackfella name in 'is beak, he not forget blackfella, you listen, he talk it. (18)

Palmer n'est donc pas un personnage à l'identité raciale et idéologique clairement définie, mais, au contraire, un personnage au travers duquel la question identitaire s'explore d'abord, et sans cesse, en termes de responsabilité à l'Autre, quel qu'il soit.

Un autre élément important de la polyphonie du roman est constitué par la présence considérable de la langue Wathaurong elle-même. Comme rien ne peut être « montré » par des descriptions détaillées, les noms des choses, d'animaux, mais aussi des astres, des éléments se voient conférer d'emblée l'importance du concept. Mais lorsque ce sont les noms aborigènes qui sont employés, le lecteur perçoit alors quelque chose du rituel invocatoire qui dit la présence spirituelle des choses, du fait de la résistance d'une langue inconnue à la simple élucidation référentielle, et son affirmation dans toute sa matérialité phonétique. Comme la langue Wathaurong est largement présente dans le roman, et qu'en outre l'anglais et le Wathaurong s'entremêlent parfois en une sorte de traduction simultanée, le lecteur anglophone peut avoir l'impression qu'il apprend petit à petit, et même qu'il se « remémore » cette langue, tout comme ces métis déracinés qui redécouvrent la langue de leurs ancêtres. Peu à peu, le lecteur cesse en effet d'avoir recours au glossaire à la fin du livre (un glossaire qui est tout de même riche de 150 mots environ), et tire plaisir « d'entendre » cette langue qui contribue largement à repeupler poétiquement l'espace de la fiction.

Pour en revenir à ce qui plus haut avait été identifié comme le défi posé par la volonté de faire entendre les voix tues par le processus colonisateur, ce qui semble intéressant dans un roman comme *Earth*, c'est le renouvellement technique et psychologique auquel la posture existentielle du romancier donne lieu. La raison pour laquelle ce renouvellement réussit, à notre avis, est justement que cette posture s'intègre dans le champ des possibles du roman européen, du fait qu'elle préserve la logique « poétique » d'une distance à soi-même. Celle-ci, à la fois, motive l'effort d'exploration identitaire et rend recevable la critique des faits et des erreurs passées, qui sont ceux d'un Moi identitaire perfectible parce qu'en inadéquation avec lui-même, critiqué par un autre Moi en inadéquation avec lui-même, et non par une voix Absolue, totalement Autre, dont l'exercice, dans l'espace par définition commun de la littérature ou de la politique, se trouve nécessairement ... défendu.

Anne Le Guellec-Minel
Université de Bretagne Occidentale
 CEIMA / EA4249 HCTI

Bibliographie

- BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevsky* (1963), Julia Kristeva (intr.), Paris, Seuil, 1970.
- GRENVILLE Kate, *The Secret River*, Edinburgh, Canongate Books, 2006.
- PASCOE Bruce, *Earth*, Broome, Magabala Books, 2001.
- PASCOE Bruce, *Convincing Ground: Learning to Fall in Love with Your Country*, Canberra, Aboriginal Studies Press, 2007.

notes

¹ Ainsi, à la fin de son roman *Secret River*, Kate Grenville décrit-elle les remords vains et le sentiment de perte du personnage central, un ancien bagnard devenu un riche propriétaire terrien. Tout se passe comme si « l'Aborigène » n'était plus qu'un fantôme, destiné à hanter la conscience de l'Australien blanc : « Sometimes the top of the cliffs, where the forest stopped as if sliced off, seemed an empty stage. [...] Sometimes he thought he saw a man there, looking down from the cliff-top. [...] He strained, squinted through the glass until his eyeballs were dry. Finally he had to recognize that it was no human, just another tree, the size and posture of a man. Each time, it was an new emptiness ». (333)

Noémie LE VOURCH

**La voix du corps dans
The Wine of Astonishment (1982) d'Earl Lovelace**

Objet d'étude d'anthropologues, de scientifiques, philosophes, marins, missionnaires et artistes, l'Autre – ce double sombre – fascine tout autant qu'il déroute, et cela indépendamment des époques. L'imaginaire colonial donne corps à l'Altérité sous les traits du sauvage, cet Autre, le colonisé. Il suffit, pour s'en convaincre, d'évoquer le portrait peu flatteur de Caliban, héros shakespearien de *La Tempête*, où origines ethniques et valeurs morales se font écho¹, ou bien la description des mœurs des Cafres, habitants du Cap de Bonne Espérance, présentées comme légères par le Comte de Forbin – marin sous la régence de Louis XIV – dans ses *Mémoires*², ou encore l'analyse des Jamaïcains – peuple placé sous l'égide du manque – qu'offre l'écrivain victorien Anthony Trollope dans son récit de voyage *The West Indies and the Spanish Main* :

To an Englishman who has never lived in a slave country, or in a country in which slavery once prevailed, the negro population is of course the most striking feature of the West Indies. But the eye soon becomes accustomed to the black skin and the thick lip, and the ear to the broken patois which is the nearest approach to English which the ordinary negro ever makes. [...]. But how strange is the race of Creole negroes – of negroes, that is, born out of Africa! They have no country of their own, yet have they not hitherto any country of adoption; [...]. They have no language of their own, nor have they as yet any language of their adoption; for they speak their broken English as uneducated foreigners always speak a foreign language. [...]. They have no religion of their own, and can hardly as yet be said to have, as a people, a religion by adoption; and yet there is no race which has more strongly developed its own physical aptitudes and inaptitudes, its own habits, its own tastes, and its own faults.³

Noémie Le Vourc'h

Ces différents tableaux littéraires – vecteurs de la voix coloniale, voix doctrinale – illustrent, d'une part, l'absence de langage articulé et intelligible, et, d'autre part, la lascivité, voire la monstruosité physique, des indigènes. Si les capacités et caractéristiques physiques de ces derniers fascinèrent les anthropologues, ethnologues et scientifiques, la voix – jugée inexistante – fut délaissée des études. Saartjie Baartman⁴, surnommée la Vénus noire, est un exemple frappant de cet engouement démesuré pour la corporéité – pendant d'un désintérêt pour la psychologie du colonisé. Ainsi, le sujet colonisé – jouet de l'imaginaire colonial – se trouve au centre d'une crise de la représentation, qui débouche inéluctablement – pour le colonisé – sur une véritable crise identitaire.

En tant qu'écrivain contemporain antillais, originaire et résident de la Trinité-et-Tobago, Earl Lovelace met son œuvre au service de la destruction du stéréotype du sauvage, et s'inscrit de ce fait dans une réflexion sur la (re) construction identitaire des Caraïbes. Il tente en effet de réhabiliter le corps et la voix du peuple antillais, victimes de ces représentations manichéennes et fallacieuses. Sa fiction s'attache à revaloriser le peuple antillais et fait résonner les voix défendues et proscrites par le gouvernement colonial.

Dans *The Wine of Astonishment*⁵, roman publié en 1982, Earl Lovelace défend à la fois la voix féminine en laissant le soin de la narration à un personnage féminin Eva Dorcas, le parler créole – grâce à l'anglais créolisé de cette dernière, coloration linguistique et fruit de l'adaptation de l'anglais au contexte multiculturel et multilingue de la Caraïbe⁶ – et la parole baptiste qui fut l'objet d'une répression violente de 1917 à 1951. *TWA* est ainsi le récit d'une lutte pour la reconnaissance de ces voix censurées et édulcorées, le récit d'une reconquête difficile de la voix originelle⁷ :

Enough of us remain to sing hymns and clap hands and make a joyful noise unto the Lord who keep us and strengthen us to reach another day in this tribulation country far away from Africa, the home that we don't know. (*TWA*, 33)

Ce passage illustre relativement bien le lien complexe entre voix, corps et identité. Si la voix peut garantir la survie du corps – comme l'illustre Schéhérazade dans les *Contes des 1001 nuits* – le corps, quant à lui, peut-il assurer la survie de la voix – qu'elle soit individuelle ou collective ?

Je tâcherai, dans cet article, de démontrer que dans *The Wine of Astonishment*, le corps du colonisé, animalisé et réifié par l'imaginaire colonial, devient pourtant le creuset d'une expression et revendication identitaires. En ce sens, je propose dans un premier temps, d'analyser la récupération, par l'auteur, du concept de hiérarchisation entre la voix coloniale et le corps

colonisé – pierre angulaire de l'idéologie colonialiste. Je m'intéresserai ensuite à la manière dont l'auteur subvertit et déconstruit cette stratification par l'éloquence du corps, la voix du corps, proposée comme une amorce de réponse à la crise identitaire. Enfin, je m'interrogerai sur la capacité du corps textuel lovelacien, c'est-à-dire l'écriture en elle-même, à défendre puis libérer la voix antillaise.

Dans ce roman, Earl Lovelace brosse le portrait d'une société trinitadienne soumise aux codes de représentation des anciennes puissances coloniales. Dans *TWA*, la voix coloniale affirme sa suprématie d'une part en ancrant le peuple colonisé dans le corporel et le monstrueux et, d'autre part, en s'autoproclamant voix garante d'humanité.

Dans son traité de l'âme, *De Anima*, Aristote donne à la voix une dimension à la fois physiologique et spirituelle⁸. Il ajoute, dans son ouvrage *De l'interprétation*, que « les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix »⁹. Si « les sons de la voix accompagnent ce qui se passe dans l'esprit »¹⁰, reconnaître qu'un individu est doté d'une voix c'est, en quelque sorte, reconnaître ses capacités de raisonnement et de jugement. L'homme colonial se pose en être spirituellement et culturellement supérieur – les portraits des colonisateurs apparaissent grandis face aux descriptions dévalorisantes des colonisés – capable de parole, par opposition à la créature animale, qu'il ne tardera pas d'associer au colonisé. Organe d'extériorisation de l'activité cérébrale, la voix est, par conséquent, une faculté que les colonisateurs revendiquent propre à leur culture.

Si la voix est l'expression d'une pensée et d'une intention, nier l'existence d'une voix indigène consiste, par conséquent, à remettre en cause les capacités cognitives des colonisés¹¹. Puisque, d'une part, les puissances coloniales considèrent la voix autochtone comme une non-voix, et que, d'autre part – pour reprendre les termes aristotéliens – « [n]ul être inanimé n'a de voix », le sujet colonisé est perçu tel un non-être. En ce sens, le refus de la voix de l'Autre symbolise sa réification – réification par ailleurs stipulée dans le Code Noir, où l'esclave a valeur de bien meuble¹², ainsi dépourvu de toute épaisseur psychologique. Dans *TWA*, lorsque les personnages baptistes tentent de faire entendre leur voix – voix défendue et sous le sceau de la censure – les représentants coloniaux, à l'instar du personnage du magistrat chabin chargé d'inculper les fidèles de la congrégation baptiste du roman, se retranchent derrière l'argument de la corporéité afin de mieux récuser toute revendication de spiritualité :

Noémie Le Vourc'h

They read the charge and the magistrate look down his spectacles at us and screw up his face.

'Not guilty,' we say. And Bee talk. Bee say that he can't understand how in this country with so many different people, where they have religions for Hindu and Moslem and Anglican and Catholic, how it could be a crime for black people to worship as Spiritual Baptist. [...]. Bee talk. And when the magistrate couldn't take no more, he *shout*, 'Stand down!' And I swear his puff-up red-nigger face was going to burst.

'I am ashamed of you,' the magistrate say. 'You have the gall to stand up and argue when *all you doing* is leading these poor people astray, making them *jump* and *prance* and *shout* to the devil as if you still in the wilds of Africa.' (*TWA*, 73)

Cette joute verbale oppose l'époux de la narratrice, Bee, dont la voix est calme et réfléchie, au magistrat, dont le verbe se veut intimidant. Tandis que dans son plaidoyer, Bee convoque des notions abstraites, le magistrat a, quant à lui, recours à des verbes d'action au sémantisme fort et péjoratif. En effet, les verbes « dance » et « sing » – plus neutres – auraient pu se substituer aux verbes « prance » et « shout ». Ces choix lexicaux témoignent de l'incapacité du magistrat à saisir la voix baptiste et antillaise comme une voix capable de dire l'abstraction et de composer avec l'Altérité. Par conséquent, force est de constater que le magistrat – porte-parole de l'autorité coloniale et fruit de l'acculturation – nie l'aspect qualitatif de la voix des colonisés. Il en surexpose la dimension corporelle. Probablement animé par la peur de l'Altérité, le magistrat prend le parti d'occulter la voix baptiste – en dénigrant son contenu à la fois linguistique et religieux – et d'accentuer le corporel. Elleke Boehmer, critique de la théorie postcoloniale, a analysé la propension qu'ont les colonisateurs à enfermer la voix du colonisé dans le corporel, et affirme que cette attitude viserait à masquer l'incertitude de l'entreprise coloniale : « The native portrayed as primitive, as insurrectionary force, as libidinous temptation, as Madness, was also an image redolent of extreme colonial uncertainty »¹³.

TWA est, certes, le récit d'une voix censurée, mais aussi le récit d'une collision théologique entre deux voix chrétiennes : la voix coloniale – voix catholique ou protestante – et la voix colonisée – voix baptiste – considérée païenne et barbare. Le « Verbe colonial » essaie de s'imposer comme l'unique voix à écouter, l'unique garant du Salut :

All of a sudden they start to teach in their schools and in their Church that we uncivilized and barbarous. [...]. And the young men and women, they make these believe that if they give up the church and turn Catholic

or Anglican they would not only get a good job but would have a better chance to get to heaven. (*TWA*, 33)

La voix coloniale a recours à la pression psychologique, de même qu'à la force législative et physique pour asseoir sa suprématie face à la montée d'une voix qu'elle considère dissonante :

Then one day it was in the papers. They pass the law against us that make it a crime on the whole island for people to worship God in the Spiritual Baptist religion. Now if we ring the bell, that was against the law. If we clap we hands and catch the Spirit, the police could arrest us. One day we was Baptist, the next day we is criminals. (*TWA*, 34)

Eva, la narratrice auto-diégétique de *TWA*, témoigne de la force destructrice de ce « Verbe colonial », verbe souvent performatif et autoritaire – révélateur de la politique coloniale d'éviction de la parole baptiste :

And Corporal Prince saying, 'Shut your mouth, Dorcas. This meeting over. You under arrest.'
And Bee asking, 'For ...? For worshipping my God in Spirit and in Truth?'
And Prince saying, 'Tell that to the magistrate. Round them up, constables.'
(*TWA*, 65-66)

Ici, le recours au mode impératif traduit l'idée d'une joute tout aussi verbale que physique visant à la confiscation de la voix du colonisé.

Inquiet de la capacité de la voix indigène à infléchir les événements collectifs – la diégèse de *TWA* se déroule en effet près de sept ans après les émeutes ouvrières de 1937 –¹⁴ le gouvernement colonial fait appel à son imaginaire pour discréditer cette dernière en surexposant le corps du colonisé. Ce dernier, inventé et façonné par la voix coloniale, devient un outil de propagande. En d'autres termes, la monstration à outrance de ces corps jugés licencieux par l'éthique coloniale chrétienne, contribue à renforcer la voix du centre, voix du pouvoir colonial. Les puissances coloniales se représentent ainsi comme tête pensante, par opposition aux peuples colonisés, réduits, quant à eux, à des corps désarticulés¹⁵.

Si dans la littérature postcoloniale, le corps féminin apparaît plus souvent réifié que son homologue masculin¹⁶, dans *TWA* en revanche, le corps du colonisé – qu'il soit féminin ou masculin – subit le regard condescendant, désapprouvateur et voyeur des représentants de l'ordre colonial. Dans *TWA*, ce n'est pas uniquement le corps féminin, mais bel et bien le corps du colonisé indépendamment du genre, qui est progressivement inscrit en tant qu'objet – et non en tant que voix – dans le domaine du spectacle et du divertissement.

Noémie Le Vourc'h

Par ses danses et masques, le carnaval crée un espace de rébellion contre l'opresseur et rend possible l'affirmation de la voix culturelle et politique des opprimés :

Le carnaval [...] est l'entremetteur ou plutôt le metteur en scène public d'un vivre-autrement. L'action politique du carnaval se trouve alors précisément dans cet imaginaire fictionnel qui fait être et rend possible, par le vécu subjectif, une autre vie collective, mais imaginaire, qui se défait aussitôt que la fête se termine, avec la mort du roi carnaval. Le carnaval est donc installé dans une marge politique qui lie rêve et réalité, situé précisément entre l'idée et sa réalisation.¹⁷

Conscients du potentiel politique d'un carnaval qui leur échappait, les administrations coloniales soumièrent les festivités à un dispositif législatif strict¹⁸. Dans *TWA*, le peuple n'a plus le libre arbitre de ses festivités – orchestrées et réglementées par l'administration coloniale de Sir Bede Edmund Clifford¹⁹ :

Each year the Carnival we have in Bonasse was getting more and more like the one they have in Port of Spain, with Steel band playing music on the street and masqueraders dress up in pretty costumes that cost forty and fifty dollars. Now we had we own Carnival Department Committee, and we stage a Steel band Competition and a Calypso Competition, and we had a Queen Show, like in Port of Spain, with Mitchell as the Master of Ceremonies and with Ivan Morton there to give one of the girls a kiss and to crown her Bonasse Carnival Queen. (*TWA*, 92)

Le corps du colonisé est surexposé, en même temps qu'il est maîtrisé. En effet, si le corps est jugé outrancier et lascif, les colonisateurs s'en emparent pour mieux le maîtriser. Il est au centre d'un spectacle organisé par et pour les administrateurs coloniaux. Pourtant, dans *TWA*, les forces coloniales ne semblent pas mesurer le potentiel du corps en tant que représentation matérielle de la voix.

Si le corps des colonisés est surexposé pour empêcher la voix indigène de s'affirmer, le peuple trinitadien – plus précisément la congrégation baptiste dans ce roman – résiste et transforme le corps en instrument de contre-culture. Le corps devient ainsi l'expression d'une voix rebelle, le siège d'un contre-discours. La censure de la voix semble avoir décuplé la puissance du corps.

La mise en scène du corps du colonisé dans *TWA* est bien plus qu'une simple mise en scène d'un corps impudique et provocateur. Earl Lovelace fait

de ce corps le défenseur et le libérateur de la voix baptiste, de la voix trinitadienne et antillaise. Le corps constitue l'amorce d'une réponse à la crise ontologique.

Dans son *Cahier d'un retour au pays natal*, Aimé Césaire présente le corps comme le siège de la mémoire collective, la matrice d'une liberté collective : « Ma bouche sera la bouche des malheurs / qui n'ont point de bouche, ma voix, la / liberté de celles qui s'affaissent au cachot / du désespoir »²⁰. De la même manière, Earl Lovelace affirme, dans ce roman, que le corps est une voix collective. L'art corporel permet lui aussi d'affronter les situations déshumanisantes et, dans une certaine mesure, de faire face au processus d'acculturation. Earl Lovelace ne manque d'ailleurs jamais de mentionner dans ses romans, les manifestations corporelles du folklore antillais, comme la calinda ou les danses limbo²¹ – véritables chorégraphies mnésiques retraçant la traversée des esclaves et le démembrement des tribus. Les protagonistes de confession baptiste de *TWA* convoquent l'au-delà et dansent au rythme des voix divines ; c'est dans ces moments privilégiés – où le corps transcende le matériel et le temporel – que la voix du corps se fait entendre et remplace la voix proscrite qui ne peut plus dire librement ni la souffrance ni l'espoir :

[...] and all of us was moving and the church was a sea and we was the boats rocking sweet, and I could hear It coming, I could hear It. I could hear all the angels coming in my ears with their wings shhping like a storm of whispers. And heads was bobbing and hands was clapping and the church was rocking and the church was jumping, the church was shaking and humming, [...]. (*TWA*, 61)

Si, dans cet extrait, Eva ne fait qu'esquisser les mouvements des fidèles baptistes, la poésie des mots utilisés, en revanche, donne au lecteur l'impression d'entendre la voix des baptistes. La répétition du vocable « hear » ainsi que les multiples allitérations participent de la création d'une symphonie. Néanmoins, pour faire part de ce glissement sémantique du corps vers la voix – « was moving » devient « was humming » – Eva a recours au subterfuge. Si elle décrit les mouvements comme étant ceux du corps des fidèles baptistes, elle attribue – par métonymie – la voix à l'édifice, à l'église, au corps architectural et non aux fidèles. L'interdiction de la voix baptiste est ainsi habilement contournée par le corps et sa gestuelle.

Une voix nouvelle émane du corps, mais pour que cette voix du corps se fasse entendre, les protagonistes baptistes de ce roman doivent tout d'abord se réapproprier leur propre corps. Dans *TWA*, c'est par le mouvement – sous forme de danse ou combat – que le corps des protagonistes s'affranchit de la représentation corporelle véhiculée par l'Empire : le mouvement – qui associe technique, précision et discipline – se mue en art et, en ce sens, se détache

Noémie Le Vourc'h

des attributs lascifs que lui prêtait l'idéologie coloniale. Deux personnages de second plan, Bolo et Innocent, se réapproprient ainsi leur corps lors d'un combat de bâtons, la calinda :

So now Innocent shake his stick above his head, bend down, go into his stance and begin his dance to show off his beauty, to make his own boast before he turn to face Bolo who in another corner of the ring is *dancing* his own *dance*, making his challenge. And now the two of them face each other. (TWA, 97)

Les nombreux articles possessifs – 26 occurrences sur la totalité de la description de la calinda – ainsi que le polyptote « dance his own dance » témoignent de la maîtrise et de la réappropriation du corps individuel. Les verbes de mouvement qui rythment etaturent ce paragraphe traduisent également la force et l'énergie du folklore – corps collectif. Ainsi, le corps en mouvement transmet la voix de la mémoire collective et pérennise de ce fait la voix antillaise.

L'éloquence et le pouvoir du corps permettent aux protagonistes de recouvrer la voix. Lorsque le prédicateur baptiste, Bee Dorcas, refuse de monter dans le fourgon de police, et intime à Prince, l'officier de police, qu'il préfère marcher, jusqu'au commissariat, il refuse à voix haute la réification du corps. C'est précisément à ce moment que la voix baptiste s'élève et se fait entendre, ultime affront aux colonisateurs, et première victoire de la parole ainsi libérée par le corps :

[...] and Corporal Prince marching off to the side of us like a conquering hero returning with his prisoners from battle. [...]. We walk through the village, with the hymn in our mouths and our rhythm and spirit, singing with our vexation and frustration as a cry, a shout to Jesus somewhere who foresake us too often, who turn us loose in the wilderness of brutes for police to beat and for the rulers of the land to swing us up, to swing us down like we is clown. [...]. We walk through the village with our song climbing over the trees, filling up the open space. (TWA, 66-67)

La voix, vecteur d'identité, est donc déterminante dans le rapport à soi et à l'Autre. Ainsi, le corps s'affirme en même temps qu'il s'efface pour laisser la place à la voix antillaise, comme l'illustre le chapitre introductif du roman où la voix de la narratrice – voix de contre-discours – s'affranchit de la matérialité du corps. Le narrateur est anonyme, mais les six occurrences de « I tell » et la variante « I say » indiquent néanmoins que ce narrateur anonyme s'impose par le pouvoir de dire, par le pouvoir de sa voix. N'est-ce pas là le signe d'une parole enfin affranchie de la mystification coloniale du corps indigène, le signe d'une parole balbutiante qui apprend à s'affirmer ?

Le corps, moyen de communication, se substitue à la parole lorsque cette dernière est empêchée par la répression coloniale. La réhabilitation du corps du colonisé paraît de ce fait indispensable et préalable à l'affranchissement de la voix antillaise. Si la kinésie participe de la libération de la voix des protagonistes de *TWA*, en est-il de même pour le corps textuel ? La matérialité des mots n'emprisonne-t-elle pas la voix antillaise ? Le propos de cette dernière partie sera donc de démontrer que l'oralité peut être prise en compte dans un texte écrit dans la langue coloniale, langue de l'opresseur.

Si l'anglais est la langue maternelle d'Earl Lovelace, son contact permanent avec les couches populaires de la Trinité-et-Tobago, au début de sa vie de jeune adulte, lui a permis de parvenir également à la maîtrise du créole de la Trinité-et-Tobago. Dans *TWA*, seule la syntaxe relève du créole. Le roman est en cela bien différent des œuvres *Salt* et *The Dragon Can't Dance* ponctués de lexèmes créoles.

La narratrice, Eva Dorcas, ne maîtrise pas complètement les subtilités de la syntaxe de l'anglais, mais manie avec brio celles d'un anglais créolisé, longtemps inférieur par l'Empire – comme le révèle Richard Allsopp :

As home-made, the Caribbean linguistic product has always been shame-faced, inhibited both by the dour authority of colonial administrators and their written examinations on the one hand, and by the persistence of the stigmatized Creole languages of the labouring populace on the other.²²

Sous la plume de Lovelace, ce n'est pas l'anglais créolisé de la narratrice qui est moqué, mais l'anglais surfait d'Ivan Morton et sa compagne – objet de caricature :

But I guess a school teacher need a wife who not going to make a mistake with her English. [...] and Ivan Morton waves, and his wife smiles and says her nice good morning and they go their way leaving their cologne trailing behind them for us to smell. (*TWA*, 50)

Ces deux protagonistes – de même qu'Alford George dans *Salt* – semblent pris au piège d'une langue anglaise trop figée. *TWA* illustre à la fois la dichotomie linguistique – hésitation et oscillement permanents entre le créole, l'anglais créolisé et l'anglais – et la hiérarchisation des cultures de l'écrit et de l'oralité communes à l'aire caraïbe. Comme le rappelle Colette Maximin dans son ouvrage *La Parole aux Masques*, l'écrit est souvent synonyme de garant de la véracité historique : « L'occident nous a malheureusement appris à mépriser les

Noémie Le Vourc'h

sources orales en matière d'Histoire : tout ce qui n'est pas écrit noir sur blanc étant considéré comme sans fondement »²³. De ce fait, le recours à la langue anglaise – langue associée aux cultures de l'écrit – contribue probablement à inscrire le récit de la voix baptiste dans une vérité historique. Pourtant, relater l'histoire de la censure de la voix baptiste en langue anglaise ne contribue-t-il pas à l'enfermer dans un paradigme culturel qui n'est pas le sien ?

La voix qui oppresse sur le plan diégétique est néanmoins celle qui libère sur le plan de l'écriture. Earl Lovelace tente de réhabiliter l'oralité grâce au matériau scriptural, et force ce dernier à faire « entendre "la chair de la voix" »²⁴, pour reprendre les termes du théoricien littéraire Louis Marin.

Ainsi, Earl Lovelace fait résonner l'imaginaire poétique de l'oralité créole grâce à l'anglais créolisé de la narratrice. En effet, une brève analyse de ses usages stylistiques et syntaxiques permet de repérer aisément son recours fréquent aux ellipses, répétitions, double-entendre et jeux de sonorités – au nombre desquels se rangent en première position les assonances, allitérations et paronomases²⁵. Ces idiotismes ancrent la voix de la narratrice dans la tradition musicale du calypso²⁶ et du carnaval. Comme le chanteur de calypso, Eva Dorcas conteste l'ordre établi – elle refuse l'acculturation – et décrit des histoires – contribuant de ce fait à la transmission orale de l'Histoire.

De plus, le statut d'Eva Dorcas, à la fois narratrice et éditeur de la narration – elle prend en charge la narration des autres personnages du roman – l'ancre dans la lignée des conteurs et des solistes de chants responsoriaux²⁷.

De nombreux calypsos et prières baptistes ponctuent en effet le roman, même s'ils n'ont ici qu'une fonction chorique. Ils ne font pas avancer la trame narrative, contrairement aux calypsos imbriqués dans *The Dragon Can't Dance*. Cependant, en accordant un espace textuel à ces calypsos à qualité illustrative, Earl Lovelace donne corps à l'oralité antillaise, à l'expression d'un contre-discours, d'une culture de résistance. Funso Aiyejina, critique littéraire, invente par ailleurs le terme « novelypsoes » pour caractériser l'œuvre de l'écrivain²⁸.

Les notions de corps et de voix, d'écrit et d'oral, souvent perçues comme antinomiques, coexistent pourtant dans *TWA*. Ces dernières y sont complémentaires aussi bien au niveau de la diégèse que de la création littéraire. *TWA*, et les autres romans d'Earl Lovelace, sont ainsi représentatifs de l'art antillais tel que le concevait Edouard Glissant, c'est-à-dire telle une conciliation entre « les valeurs des civilisations de l'écrit et les traditions longtemps infériorisées des peuples de l'oralité »²⁹.

Dans son roman *TWA*, Earl Lovelace dévoile donc une voix antillaise défendue et libérée par le corps, dès lors que celui-ci est redéfini. Le corps et la voix, ainsi réhabilités, créent de nouveaux espaces de reconstruction ontologique, qu'elle soit individuelle, collective, sociale, politique, religieuse, ou culturelle.

Fort de sa dynamique de la dualité et de la complémentarité, *TWA* illustre le rêve de syncrétisme culturel cher, non seulement, à Earl Lovelace, mais aussi à bon nombre d'écrivains de la Caraïbe. En effet, si la réhabilitation de la voix et du corps antillais est une thématique centrale dans l'œuvre d'Earl Lovelace – elle est à nouveau au cœur de son dernier roman *Is Just a Movie* (2011) – celle-ci dépasse le cadre littéraire antillais pour se faire projet social, comme l'explique Earl Lovelace, dans un entretien accordé à Kelly Hewson :

If somebody is presenting images of me that are bad or that I don't like, my job is automatically to repair that damage, to present images that reflect me with the resources I have at my disposal. That is as much as I can do; I can't do no more. [...]. If what we are saying about diversity, globalisation, about repairing the Relationship we have, this is not only a project for me, it is a project for us. The project of repairing the images is not a black peoples's project, it is a project for everybody and it is in that sense part of reparation.³⁰

Noémie Le Vourch
Université de Bretagne Occidentale
 CEIMA / EA4249 HCTI

Bibliographie

Sources primaires

LOVELACE Earl, *The Wine of Astonishment*, [1982] Oxford, Heinemann, 1989.

Sources secondaires

BOEHMER Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

HEWSON Kelly, « An Interview with Earl Lovelace », *Postcolonial Text*, Vol. 1, n° 1, 2004.

En ligne : <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/viewArticle/344/122>

MAXIMIN Colette, *La Parole aux masques*, Paris, Editions Caribéennes, 1991.

TROLLOPE Anthony, *The West Indies and the Spanish Main*, [1860] New York, Carroll & Graf Publishers, 1999.

Noémie Le Vourc'h

Lectures complémentaires

CESAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, [1955] Paris, Présence Africaine, 2004.

CESAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, [1952] Paris, Seuil, 1971.

FARGE Arlette, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Montrouge, Bayard, 2009.

FORBIN Claude, *Mémoires du comte de Forbin, chef d'escadre, chevalier de l'ordremilitaire de Saint-Louis*, [1729] de France, 1993.

GLISSANT Edouard, *Le Discours antillais*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

KECHICHE Abdellatif et PERNELLE Renaud, *Vénus Noire*, Paris, Emmanuel Proust Editions, 2010.

MEMMI Albert, *Portrait du colonisé, Portrait du colonisateur*, [1957] Gallimard, 2010.

MONTAIGNE Michel de, « Des Cannibales », dans *Essais*, Livre I, [1580] Editions Mille et une nuits, 2000.

PRADEL Lucie, *Dons de mémoire de l'Afrique à la Caraïbe*, Paris, L'Harmattan, 2000.

notes

¹ Si Prospero constate l'absence de gratitude et de morale chez Caliban, Miranda, quant à elle, établit un lien de cause à effet entre origine ethnique et nature humaine, que l'éducation ne parvient pas à briser : « Abhorred slave, / Which any print of goodness wilt not take, / Being capable of all ill: I pitied thee, / Took pains to make thee speak, taught thee each hour / One thing or other: when thou didst not (savage) / Know thine own meaning; but wouldst gabble, like/ A thing most brutish, I endow'd thy purposes / With words that made them known: but thy vile race / (Though thou didst learn) had that in't, which good natures / Could not abide to be with; [...] ».

William Shakespeare, *The Tempest* (16[23]; London, Penguin Books, 2001) Acte I, scène 2 (v. 504-514).

Edouard Glissant commente, dans *Le Discours antillais*, la dichotomie nature/culture au centre de *La Tempête* : « [...] dans l'équilibre-totalité une hiérarchie s'est installée, de Caliban à Prospero ; et il n'est pas difficile de voir que Caliban-nature s'oppose d'en-bas à Prospero-culture. Dans *la Tempête*, la légitimité de Prospero est ainsi liée à sa supériorité, et devient légitimité de l'Occident. » Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, 1981 ; Paris, Gallimard, 1997, 242.

² A son arrivée au Cap de Bonne Espérance, le Comte de Forbin – tel un ethnologue avisé – consigne dans son journal de bord ses premières observations. Le ton se veut neutre et

scientifique, mais les caractéristiques attribuées aux Caffres – irrégion, habileté et puissance physiques, inaptitude langagière et lascivité – sont, aux yeux du lecteur contemporain, des lieux communs de l'idéologie coloniale : « Les naturels du pays sont Caffres, un peu moins noirs que ceux de Guinée, bien faits de corps, très dispos [agiles], mais d'ailleurs le peuple le plus grossier et le plus abruti qu'il y ait dans le monde. Ils parlent sans articuler, ce qui fait que personne n'a jamais pu apprendre leur langue. [...]. Ces peuples vivent sans religion [...]. Ils sont très légers à la course ; ils se frottent le corps avec de la graisse, ce qui les rend dégoûtants, mais très souples, et propres à toutes sortes de sauts : enfin ils couchent tous ensemble, pêle-mêle, sans distinction de sexe, dans de misérables cabanes, et s'accouplent indifféremment comme les bêtes, sans aucun égard à la parenté ».

Comte de Forbin, *Mémoires du Comte de Forbin 1656-1733* (1832 ; Paris, Mercure de France, 1993) 81-82.

³ Anthony Trollope, *The West Indies and the Spanish Main* (1860 ; New York, Carroll & Graf Publishers, 1999) 55-56.

⁴ Convaincue par son maître qu'elle pourrait faire montre de ses talents de chanteuse sur la scène londonienne, Saartjie Baartman, esclave domestique, se laisse arracher de sa terre natale qu'est le Cap de Bonne Espérance, avant d'être réduite – à son arrivée sur le continent européen – à l'esclavage physique. Aux rêves de chants qui s'élèvent en volutes se substituent la monstration d'un corps animalisé dont les mouvements répondent aux claquements de fouet.

⁵ Noté ci-après sous l'abréviation *TWA*.

⁶ Longtemps assimilé à une mauvaise maîtrise de la langue anglaise, l'anglais créolisé a désormais acquis une légitimité – grâce notamment aux travaux de créolistes tels et – et un statut de langue syncrétique à part entière. L'écrivain barbadien Edward Kamau Brathwaite définit l'anglais créolisé comme le creuset de l'histoire de l'esclavage et de rencontres linguistiques : « creole English, which is a mixture of English and an adaptation that English took in the new environment of the Caribbean when it became mixed with the other imported languages » *History of the Voice* (1979 ; London, New Beacon Books, 1984) 5.

⁷ Le lien entre langues et représentations est au cœur des œuvres de fiction et des essais d'Earl Lovelace. Dans le recueil d'essais *Growing in the Dark*, l'auteur trinidadien témoigne de la difficulté de saisir la langue antillaise : « [...] as a novelist, I remember I had to struggle with this question of language. How do you present what you might call a West Indian language? How do you present a West Indian language? » *Growing in the Dark: Selected Essays*, ed. Funso Aiyejina (San Juan, Lexicon, 2003) 93.

⁸ Aristote, *Traité de l'âme* [330 av. JC], trad. J. Barthélémy-Saint Hilaire (Paris, Librairie Philosophique de Ladrance, 1846) 46-47. « Ajoutons pourtant que la voix est un son produit par un être animé. Nul être inanimé n'a de voix ; [...]. Il y a d'ailleurs beaucoup d'animaux qui n'ont pas de voix. [...] mais tout son produit par l'animal n'est pas une voix, par exemple. Pour qu'il y ait voix, il faut que le corps frappant soit animé, et qu'il frappe avec une certaine intention, car la voix est un son qui exprime quelque chose ».

Ouvrage consulté en ligne : <http://books.google.fr>

⁹ Aristote, *De l'interprétation*, trad. J. Tricot, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2004) 89.

¹⁰ Aristote, *De l'interprétation*, 150.

¹¹ Si le trope de l'aridité culturelle des sociétés antillaises est un lieu commun de la littérature coloniale – comme l'évoquent les extraits de *The Tempest*, *The West Indies and the Spanish Main* et *Mémoires du Comte de Forbin* cités précédemment – il est repris à des fins sub-

Noémie Le Vourc'h

versives dans plusieurs romans d'Earl Lovelace – et notamment dans *Salt* : « The heat, the diseases, the weight of armour they had to carry in the hot sun, the imperial poses they [Columbus and the first set of conquerors] had to strike, the powdered wigs to wear, the churches to build, the heathen to baptize, the illiterates to educate, the animals to tame, the numerous species of plants to name, history to write, flags to plant, parades to make, the militia to assemble, letters to write home ». *Salt* (London, Faber and Faber, 1996) 5. Ce passage au rythme binaire illustre l'opposition entre la culture des puissances coloniales – culture de l'écrit et de la catégorisation – et celle dite subalterne – qui n'est d'ailleurs pas aux yeux des colons une culture à part entière mais bien davantage un ensemble de pratiques sauvages.

¹² Code Noir, Article 44 : « Déclarons les esclaves être meubles [...] ».

¹³ Elleke Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1995, 90.

¹⁴ Si la voix des colonisés avait déjà fait ses preuves en matière de capacités à réunir les opprimés lors des révoltes d'esclaves, elle prouva une fois de plus sa force en 1937, lorsque les voix des ouvriers du pétrole s'organisèrent autour d'Uriah Butler – leader de la révolte et initiateur du premier syndicat d'ouvriers de la Trinité-et-Tobago.

¹⁵ Les couples dichotomiques tête /corps, spiritualité/corporéité, centre/périphérie – sont un thème fédérateur des ouvrages narrant une transition politique. Ils permettent en effet d'illustrer les relations entre dominants et dominés. Nous pouvons, à cet égard, mentionner la fable que Ménénios conte aux citoyens dans la tragédie shakespearienne *Coriolan* (Acte I, scène 1) dans laquelle l'estomac – les sénateurs romains – est au centre du bon fonctionnement des membres – le peuple romain. Dans *Crown Jewel* de Ralph de Boissière – roman portant sur les émeutes trinidiennes de 1937 – la tête est à nouveau opposée au corps ; ce dernier est donc le siège du désordre dionysiaque : « The people had long been inarticulate, blind in revolt, without a leader, without a party – a body without a head. » *Crown Jewel* [1952] Enfield, Lux-Verbi Books, 2006, 85.

¹⁶ Nous pouvons évoquer à titre d'exemple trois œuvres postcoloniales antillaises dans lesquelles les personnages féminins sont réifiées : *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys (1966), *The Schoolmaster* d'Earl Lovelace (1968), *Pluie et vent sur Têlumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart (1973).

¹⁷ Jérôme Nicolas, « Le Carnaval, un imaginaire politique », 231-43, *Penser le carnaval : Variations, discours et représentations*, dir. Biringanine Ndagano, Paris, Karthala, 2010, 242.

¹⁸ L'arsenal législatif autour du carnaval se développa rapidement après l'émancipation des esclaves, en 1838, et se durcit après les émeutes de Canboulay – Cannes brûlées – à Port of Spain en 1881. Les tambours, les masques et les combats de bâtons furent prohibés. Graduellement, le carnaval est régi par des institutions, dont la principale est le Comité pour le Développement du Carnaval – aujourd'hui appelée Commission Nationale du Carnaval : « The Carnival Development Committee (CDC) was established in 1957 to make Carnival a viable, national, cultural and commercial enterprise. » Dr. L. Trevor Grant, *Trinival : Carnival of the Gods*; San Juan, Yacos Publications, 2008, 118.

Notons à ce propos la présence d'un anachronisme dans *TWA* : puisque l'intrigue a lieu avant la fin de la seconde guerre mondiale, le CDC n'existait pas encore en tant que tel, même si ses fondations étaient déjà bel et bien sous-jacentes.

¹⁹ Sir Bede Edmund Clifford fut nommé Gouverneur colonial de la Trinité-et-Tobago en juin 1942 pour une durée de cinq ans.

- ²⁰ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, 22.
- ²¹ La calinda, danse-combat de bâton commémore l'héritage africain. Souvent accompagnée de chants et du rythme des tambours, la calinda, qui oppose symboliquement deux adversaires, prit de l'ampleur après l'émancipation des esclaves de 1834 à 1838. Quant aux danses limbo – dans lesquelles les danseurs se contorsionnent pour passer sous une barre abaissée à chaque passage – elles évoquent le mouvement des esclaves pour entrer dans la cale – très basse – des négriers.
- ²² Richard Allsopp, « The Caribbean Reality », Introduction à *Dictionary of Caribbean English usage*, ed. Richard Allsopp, Kingston, University of the West Indies, 2003, xvii.
- ²³ Colette Maximin, *La Parole aux Masques*, Paris, Editions Caribéennes, 1991, 22.
- ²⁴ Louis Marin, *De la Représentation*, Paris, Gallimard, 328-29.
- ²⁵ Barbara Webb, *Myth and History in Caribbean Fiction*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1992, 23 : « Creole orality breaks up the linear logic of syntax with its indirect, elliptical style, marked by heavy rhythmic repetitions, syllabic blurrings, inversions, and hidden meaning. »
- ²⁶ Le calypso est un chant contestataire et satirique.
- ²⁷ Les chants responsoriaux se composent d'un soliste qui alterne avec un chœur.
- ²⁸ Funso Aijejina, « Introduction », *Growing in the Dark*, Earl Lovelace, San Juan, Lexicon Trinidad Ltd., 2003, xv.
- ²⁹ Edouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Editions du Seuil, 1981, 238.
- ³⁰ Kelly Hewson, « An Interview with Earl Lovelace », *Postcolonial Text*, 2004, vol. 1, n° 1
En ligne : <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/viewArticle/344/122>

Thomas BUCKLEY

**Voix défendues, langues oubliées, accents reconnus
chez Balys Sruoga, Romain Gary et Primo Levi**

Ce qui caractérise le langage humain est d'abord le conformisme : il faut parler la même langue, utiliser les mêmes mots que les autres et les prononcer de la même manière, sous peine d'être incompris, exclu ou exécuté. On est prêt à nous entendre à condition que nous respections tous ces critères choisis à l'avance, sinon nos voix sont défendues. Mais la situation est plus grave encore, car on nous oblige à nous exprimer. C'est pourquoi la défense et l'obligation de parler reviennent au même : la liberté de la parole n'existe ni dans le premier ni dans le second cas.

Voix défendues

Michel Foucault décrit un tel scénario dans *Histoire de la sexualité*, où il explique que l'idée reçue selon laquelle il nous serait interdit de parler de notre sexualité cache la vérité inverse, à savoir, que l'on nous oblige à en parler. Cette tradition chrétienne de l'aveu forcé, qui met le locuteur en position d'infériorité vis-à-vis de celui qui l'écoute, différencierait, selon Foucault, de celles de la Chine, du Japon, de l'Inde, de Rome ou des sociétés arabo-musulmanes dans lesquelles l'ars erotica donnerait à celui qui parle, dispensateur d'un savoir et de secrets précieux, un pouvoir, une position privilégiée. Au lieu d'être dans l'obligation de parler sous peine d'amende, il donnerait sa parole comme un don bénéfique. Chez nous, au contraire, le psychiatre qui écoute son patient raconter ses pathologies dans le but de retrouver la norme sociale serait le successeur du prêtre qui écoute le pénitent raconter ses péchés pour le remettre dans le droit chemin, débusquer la vérité cachée, parfois sous la torture, souvent en sachant à l'avance exactement quelle vérité l'on veut entendre. La récompense, pour celui qui se confesse ou se raconte, est l'absolution ou la réintégration dans la société des hommes. En l'absence de cette démarche, il resterait exclu, banni, marginalisé :

Thomas Buckley

Nous sommes devenus, depuis lors, une société singulièrement avouante. L'aveu a diffusé loin ses effets : dans la justice, dans la médecine, dans la pédagogie, dans les rapports familiaux, dans les relations amoureuses, dans l'ordre le plus quotidien, et dans les rites les plus solennels ; on avoue ses crimes, on avoue ses péchés, on avoue ses pensées et ses désirs... (79)

Une voix défendue est une voix que l'on ne veut pas entendre, soit à cause de son timbre, soit à cause de son contenu. C'est ce dernier cas qui prévaut dans *La forêt des dieux*, récit autobiographique d'un prisonnier lituanien dans un camp de concentration polonais qui s'appelle Stutthof. La voix du narrateur y est défendue dans la mesure où, comme il l'explique, les autorités nazies ne voudraient pas que la vérité se sache à l'extérieur :

For all the concentration camps, the primary concern – the worry, that someone in the world would find out what goes on and how, behind the barbed wire barriers. News at large about life of those fenced in could stir up various unpleasantries for the camp owners. It could happen that one or another would get angry, and start to shout, and call the foreign landlords barbarians. Why is all that necessary? When someone decides that a little more comfort in the camp would be a nicety, then when all outside ears are deaf and all outside eyes are blind and do not interfere with the employee propaganda, that is the time to ingratiate oneself with the camp landlord, adulating his cultural and creative talents. (4)

Cependant, il s'agit en même temps d'une voix altérée, déformée par la souffrance physique et morale qu'elle raconte sous les traits de l'ironie, avec une pseudo-légèreté qui rappelle le ton d'une bande dessinée. Le lecteur penserait presque qu'il s'agit d'une plaisanterie – ce qui tranche, bien sûr, avec la gravité des événements racontés – parce que tout est mis sur le même plan : la vie, la mort, la maladie, les coups, le bien, le mal, la gentillesse et la cruauté. L'auteur, Balys Sruoga, ne condamne jamais ce traitement brutal ou les personnes qui l'administrent, comme si elles étaient normales et que lui, le détenu, n'arrivait malheureusement pas à se conformer à la règle du jeu.

Quant au cadre légal dans lequel se déroule l'histoire, on nous l'explique au début, en disant que cette forêt dans le nord-est de la Pologne, près de la Mer Baltique et de Kaliningrad, était la demeure mythique de dieux lituaniens et que leurs voix se seraient tues à l'arrivée des Allemands qui se sont appropriés les lieux aussi bien que le mot « prussien », qui appartenait au peuple et à la langue baltes du même nom, car le prussien était la troisième langue balte, éteinte depuis le 17^e siècle, avec le lituanien et le letton qui sont encore parlés. Mais les dieux, selon le narrateur, sont lituaniens, et ils les

nomme : Perkunas, Jurate, Laume, Patrimpas, insistant sur le fait que leurs origines étaient, non pas germaniques, mais baltes.

Bien évidemment, aux yeux des Lituanien(ne)s, ce narrateur ne se met pas en position d'infériorité en racontant cette histoire, mais il se hisse au contraire au rang de héros culturel pour au moins deux raisons : d'abord, parce qu'il ravive le mythe d'un passé glorieux qui a été enfoui sous les décombres de la Deuxième Guerre Mondiale et de la période soviétique, ensuite parce qu'il montre un Lituanien – lui-même – victime des Nazis et non pas le collaborateur qui correspond à l'image habituelle des habitants de ce pays qui, à partir de 1940, a été occupé par les Soviétiques, les Allemands et de nouveau les Soviétiques, mais où le discours historique identitaire tourne autour de la cruauté des Russes soviétiques, rarement celle des Allemands nazis. Balys Sruoga réussit donc un double tour de force, parce que la raison de son séjour à Stuffhof était son refus de s'être laissé embrigader par les Nazis, tandis qu'à sa sortie du camp, il a également refusé d'adopter la ligne du parti communiste soviétique. Cette voix, défendue à plusieurs titres, possède ainsi une énorme autorité morale en Lituanie, même si elle n'est pas (encore) très audible au-delà de ses frontières. Considéré comme un classique sur la scène littéraire lituanienne, *La forêt des dieux* reste peu connu dans d'autres pays, soit parce qu'il a été écrit dans une langue périphérique, soit parce que ses traductions (française, anglaise, russe, polonais, allemand) ou son contenu sont peu attrayants. Mais une nouvelle version espagnole, publiée en Argentine, *El bosque de los dioses*, suscitera peut-être plus d'intérêt pour ce récit pas tout à fait comme les autres journaux des camps nazis.

Langues oubliés

La prononciation est un autre aspect conformiste des langues, parce que nous devons utiliser les mêmes sons que les autres locuteurs pour nous faire comprendre. Pourtant les bébés naissent avec la possibilité de faire toutes sortes de sons : c'est pourquoi la plupart de ces derniers doivent être définis comme des bruits et éliminés de leur vocabulaire afin que la langue puisse être apprise. Daniel Heller-Roazen décrit cette situation dans *Echolalies, essai sur l'oubli des langues*, où il explique, s'appuyant sur les travaux de Roman Jakobson, que l'apprentissage d'une langue nécessite l'oubli des autres, leur coexistence étant impossible. Mais dans le cas de l'enfant qui apprend sa langue dite maternelle, la distinction entre phonème et bruit a encore plus d'importance que celle qui est liée à la compréhension, parce qu'il s'agit de devenir un être humain, seul animal doué de parole :

Thomas Buckley

Qu'advient-il, ..., des nombreux sons que le nourrisson pouvait prononcer si facilement, et de la capacité qui était la sienne, avant qu'il n'apprenne les sons d'une langue unique, à produire ceux de toutes les autres ? Tout se passe comme si l'acquisition de la langue n'était possible qu'au prix d'un oubli, d'une amnésie linguistique infantile (ou amnésie phonique, puisque ce que le nourrisson semble oublier n'est pas tant le langage qu'une capacité d'articulation apparemment infinie). Se pourrait-il que l'enfant soit à ce point fasciné par la réalité d'une seule langue qu'il renonce à la possibilité sans bornes, mais finalement stérile, de toutes les autres ? Ou bien faut-il se tourner vers la langue nouvellement acquise pour trouver une explication : est-ce la langue maternelle qui, s'emparant de son nouveau locuteur, refuse de tolérer en lui ne serait-ce que l'ombre d'une autre ? (13)

En explorant les particularités du langage humain à travers différents mythes, Heller-Roazen suggère qu'une langue donnée ne serait que l'écho d'une autre qui l'aurait précédée.

La langue, au lieu de nous permettre simplement de nous conformer aux usages d'un groupe social, comme le dit Foucault, serait donc le moyen d'entrer dans l'espèce et l'espace humains, mais au prix d'un oubli. Romain Gary, romancier polyglotte, prend cette idée à contrepied en quelque sorte, car il insiste à maintes reprises sur la notion que les êtres humains manquent d'humanité, au contraire des animaux (les chiens, les éléphants) qu'il finit par idéaliser. Il va jusqu'à dire que, pour trouver un peu d'humanité, il faut regarder le visage d'un chien, parce qu'on n'en trouvera pas ailleurs. Mais la voix défendue – une voix qui provient d'une autre espèce et que les hommes ne savent pas ou ne veulent pas comprendre – devient aussi chez Gary un symbole de tout ce qu'il faudrait préserver, comme la liberté ou la nature, mais que nous aurions déjà perdu ou serions en train de perdre. Dans des ouvrages comme *Education européenne*, *Les racines du ciel*, et *Chien blanc*, l'incompréhension et le refus de comprendre sont des thèmes qui traduisent l'intolérance, le racisme, la cupidité ou le mal en général, car ce romancier est un grand moraliste. En le comparant à Balys Sruoga, par exemple, l'on voit que là où ce dernier brouille la distinction entre le bien et le mal, Gary dépeint un monde peuplé de personnes détestables et ignobles, et d'esprits bornés, bêtes et méchants avec, dans chaque récit, une ou deux figures angéliques pour incarner cet idéal qui est, hélas, voué à l'échec. Comme l'enfant qui, pour apprendre à parler, doit faire table rase des bruits qui précèdent le langage, les narrateurs de Gary inventent de nouveaux langages, plus purs, plus innocents et plus beaux que le babil humain. Dans *Education européenne*, il s'agit d'un rossignol dont la voix incarne la résistance contre les Nazis. Tant que cette voix s'entend, l'espoir de les vaincre reste vivant chez les résistants, tandis que pour leurs ennemis, sa persistance signifie l'impossibilité de gagner. Au lieu

d'être une voix conformiste, c'est donc une voix dissidente, expression de ce qui reste de bien et d'héroïque dans un monde de corruption et de lâcheté. Mais elle est insaisissable, surtout parce que c'est une invention, une astuce de l'imagination pour contrer le pouvoir bien réel des occupants. Un phénomène similaire se voit dans *Les racines du ciel*, où le cri des éléphants remplit la même fonction, puisqu'il est synonyme de liberté, du refus de la nature de se laisser enchaîner et détruire par la civilisation industrielle. Bien sûr, on pourrait établir un parallèle entre la présence de ces voix animales idéalisées chez Romain Gary et celles des dieux chez Balys Sruoga, car les deux font figure de remparts contre l'indifférence et l'oubli – donc tout le contraire du processus décrit par Jakobson et par Heller-Roazen – d'une pureté originelle. Mais cela est paradoxal dans la mesure où le Lituanien, qui décrit la vie dans un camp de concentration nazi, dédramatise, tandis que le Français insiste sur le caractère néfaste de situations souvent moins dramatiques. Dans *Chien blanc*, qui met en scène le Los Angeles des années soixante, avec la naissance des Black Panthers et le désespoir qui vient de la conscience chez le narrateur que ces derniers sont aussi intolérants, voire racistes, que leurs adversaires blancs, nous sommes de nouveau dans un climat de dénonciation, d'accusation et de pessimisme, où les seules voix audibles sont celles des préjugés, du fanatisme ou de la folie. C'est donc ici qu'est mentionnée l'humanité dans le visage d'un chien. Mais ce « personnage » reste comme le témoin silencieux d'un monde où les voix assourdissantes de ceux qui parlent nous empêchent d'entendre d'autres langues, celles qui seraient capables d'exprimer la vérité, la beauté et la justice mais qui malheureusement ont été oubliées.

Accents reconnus

La voix et l'accent sont deux choses différentes, mais on a souvent du mal à les distinguer. Pour bien entendre la première, il faut être en compagnie de personnes ayant la même prononciation que nous, ce qui fait disparaître notre perception d'un accent. En revanche, lorsque nous entendons parler un étranger, les deux éléments ont tendance à se confondre. Si l'accent représente donc un aspect souvent inconscient de la langue, il possède une autre spécificité encore : il est entièrement physique. C'est pourtant le critère par excellence que nous utilisons pour identifier quelqu'un comme autochtone ou étranger, fait qui est reflété par l'importance du domaine de recherche qui traite du *caretaker speech* qu'utilisent d'abord les mamans et ensuite tous ceux qui font des efforts pour comprendre et se faire comprendre des étrangers en phase d'apprentissage linguistique ou ayant un accent. Il n'est pas donné à tout le monde de comprendre, ni même de tolérer des prononciations hors-normes, ce dont on s'aperçoit tout de suite quand on traverse la frontière.

Thomas Buckley

Le récit qui explicite mieux qu'aucun autre ce problème se trouve dans *Le Livre des Juges*, et nous pouvons l'appeler l'histoire du schibboleth, le vocable que doivent prononcer tous ceux qu'aborde l'armée de Jephthah, qui voudrait, par ce moyen, les identifier soit comme des autochtones – dans lequel cas ils seront reconnus comme des amis – soit comme des étrangers, dans lequel cas ils seront considérés comme appartenant aux forces ennemies et exécutés. Il s'agit effectivement d'une punition un peu sévère pour une simple faute de prononciation, mais l'épisode montre parfaitement le conformisme sans faille qui caractérise cet aspect de chaque langue et le pouvoir d'identification qui en résulte. Il illustre également le *double bind* décrit par Michel Foucault qui consiste à être obligé de parler pour exposer des secrets, des sujets tabous ou des vérités qui vont nous condamner. La liberté de la parole n'existe pas selon cette perspective, car la parole incarne un pouvoir absolu et inflexible. Pour exister, pour avoir une identité différente de celle de sa langue ou de son accent étrangers, il faut – paradoxalement – être capable de parler exactement comme les autres. Et même en dédramatisant un peu cette situation, il reste qu'en parlant avec un accent étranger, l'on introduit souvent un doute dans l'esprit de son interlocuteur quant à son niveau d'intelligence, sa loyauté envers les valeurs partagées de la communauté linguistique et sa culture générale, c'est-à-dire, des éléments qui rendent difficile la communication avec un étranger. L'histoire du schibboleth est donc toujours d'actualité, mais son cadre, au lieu d'être celui d'un groupe social, comme chez Foucault, ou du genre humain, comme chez Heller-Roazen, est le pays ou la nation.

Dans *Si c'est un homme* de Primo Levi, la distinction entre un autochtone et un étranger est désignée comme la racine de l'extrême intolérance qui caractérise le nazisme, celle qui réduit certaines personnes au niveau des animaux en fonction de leurs origines. En cela, cet ouvrage diffère de celui de Balys Sruoga, où la nationalité semble avoir peu d'importance dans la mesure où l'on y parle polonais, russe et allemand apparemment sans distinction, aussi bien que de ceux de Romain Gary, chez qui les animaux semblent moralement supérieurs aux êtres humains. Car, pour Levi, une notion centrale de l'éthique, celle qui n'existe pas à Auschwitz, par exemple, est la tolérance, qu'il désigne comme la qualité qui permet aux gens de se respecter les uns les autres :

L'aversion pour les juifs, improprement appelée antisémitisme, n'est qu'un cas particulier d'un phénomène plus général, à savoir l'aversion pour ce qui est différent de nous. Indubitablement, il s'agit à l'origine d'un phénomène zoologique : les animaux d'une même espèce, mais appartenant à des groupes différents, manifestent entre eux des réactions d'intolérance. Cela se produit également chez les animaux domestiques : il est bien

connu que si on introduit une poule provenant d'un certain poulailler dans un autre poulailler, elle est repoussée à coups de bec pendant plusieurs jours. On observe le même comportement chez les rats et les abeilles, et en général chez toutes les espèces d'animaux sociaux. Il se trouve que l'homme est lui aussi un animal social (Aristote l'avait déjà dit), mais que deviendrait-il si toutes les impulsions animales qui subsistent en lui devaient être tolérées ! Les lois humaines servent justement à ceci : limiter l'instinct animal. (301)

Il n'y a donc chez Primo Levi aucune idéalisation de quelque culture ou langue que ce soit, ni des animaux, ni de la nature. Les langues et la diversité linguistique font figure d'obstacles plutôt que de richesse, d'abord parce que le principe du schibboleth reste plus ou moins intact dans cet univers où venir d'ailleurs signifie le plus souvent la peine de mort, et ensuite parce que le multilinguisme à l'intérieur du camp est présenté comme une confusion désagréable ou dangereuse dans la mesure où il faut comprendre pour survivre. Il fait même référence à Babel pour décrire cette situation d'une manière négative, ce qui tranche, par exemple, avec le point de vue de notre époque qui donne un sens positif à la Tour de Babel :

Le mélange des langues est un élément fondamental du mode de vie d'ici ; on évolue dans une sorte de Babel permanente où tout le monde hurle des ordres et des menaces dans des langues parfaitement inconnues, et tant pis pour ceux qui ne saisissent pas au vol. (53)

Mais surtout, on voit que Levi condamne le nationalisme là où les deux autres auteurs donnaient d'autres noms et d'autres causes à la barbarie qu'ils exposaient. Communiquer est possible dans ce monde, grâce à un processus qui consiste justement à faire abstraction des différences linguistiques et culturelles, ce qui n'est guère le cas dans les deux autres, où tous ou presque étaient condamnés à une sorte de déchéance physique ou morale qui les empêchait de s'exprimer de façon rationnelle ou compréhensible ou bien de comprendre les autres. Le sens de la vie humaine vient, non pas de ces différences, mais de ponts qui permettent de les surmonter en s'unissant contre le mal ambiant. Primo Levi, qui a dit que s'il n'avait pas vécu dans un camp de concentration, il ne serait sans doute pas devenu écrivain, emploie un ton sobre et dépourvu d'ironie, au contraire de Balys Sruoga, qui utilise l'humour noir, ou de Romain Gary, qui a souvent recours à la moquerie. Décrivant les horreurs du nazisme frontalement, cette écriture est curieusement la plus optimiste des trois, car elle laisse intacte la possibilité d'affronter les pires expériences sans perdre son humanité. Sa voix rétablit donc une sorte de communication qui dépasse le cadre du schibboleth, où elle ne servait qu'à se définir comme ami

Thomas Buckley

ou ennemi de par son appartenance nationale, selon son accent. La fonction identitaire du langage n'a guère de sens ici.

Conclusion

Dans les trois récits qui servent de cadres conceptuels pour définir le rôle et la nature de la voix humaine (*Histoire de la sexualité*, *Echolalies*, *le schibboleth*), c'est comme si notre voix ne nous appartenait pas vraiment, car ce sont les autres qui nous dictent les règles de son usage. Il nous est défendu ou dommageable d'émettre d'autres sons que ceux qui ont été dûment approuvés et institutionnalisés ou de parler d'autres thèmes que ceux qui sont à l'ordre du jour. Mais cela se passe à trois niveaux différents : d'abord celui de la nation (le schibboleth), ensuite celui de la personnalité (l'injonction de parler de soi), et enfin celui du statut de chacun en qualité d'être humain (l'apprentissage de la parole). Soit, un autochtone, un individu, et un membre de l'espèce humaine, respectivement. Pour le premier, la parole sert à prouver que l'on est un compatriote, pour le second, que notre comportement et notre point de vue se conforment aux normes de la société, et pour le troisième que l'on est un être humain.

Quant aux trois mises en scène qui correspondent à ces trois cas de figure, celle que crée Romain Gary montre une voix humaine ou animale, parfois déguisée, qui incarne la résistance, la survie d'un mode de vie juste face à un monde barbare, cruel et injuste. Pour ce romancier, l'innocence des victimes humaines fait souvent une avec celle des victimes animales, voire avec l'innocence de la nature abîmée par des actes humains. Dans *Education européenne*, c'est la voix du rossignol, que les Allemands n'arrivent pas à faire taire, dans *Les racines du ciel*, c'est celle de Morel, le défenseur des éléphants, ou bien celle des éléphants eux-mêmes, et dans *La vie devant soi*, celle de Momo, le petit garçon qui raconte l'histoire. Pour Primo Levi, qui insiste au contraire sur une qualité (la tolérance) qui nous distingue des animaux, le problème est idéologique et vient de la croyance que l'étranger est l'ennemi, exactement comme dans l'histoire du schibboleth. Enfin, il y a Balys Sruoga, qui livre un récit autobiographique dont le narrateur fait fondre la distinction entre le bien et le mal, le normal et l'anormal, l'humain et l'inhumain, le tout se dissolvant dans ironie dépourvue d'espoir ou d'espérance dans les valeurs dites humaines. Si, chez Foucault, celui qui parle se met dans une position inférieure en étant forcé de s'exprimer, ici le locuteur parle sans incitation, faisant entendre une voix qui n'était pas censée se faire entendre, mais qui s'accommode d'elle-même d'un rôle, d'un niveau de déchéance imposés par la structure du camp où séjourne l'auteur.

Dans les trois cas, ce sont des voix interdites, et chacun fait ressortir un aspect différent de cette condition grâce à laquelle sa voix devient gênante mais intarissable, étrangère, ou étrange.

Thomas Buckley
IUT de Quimper

Bibliographie

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

GARY Romain, *Chien blanc*, Paris, Gallimard, 1970.

GARY Romain, *Education européenne*, Paris, Gallimard, 1956.

GARY Romain, *Les racines du ciel*, Paris, Gallimard, 1980.

HELLER-ROAZEN Daniel, *Echolalies, Essai sur l'oubli des langues*, Trad. par Justine Landau, Paris, Seuil, 2007.

LEVI Primo, *Si c'est un homme*, Trad. par Martine Schruoffenegger, Paris, Julliard, 1987.

SRUOGA Balys, *Dievu miskas*, Vilnius, Vaga, 1985. (N.B. Le passage cité à la première page de cet article a été traduit en anglais par Ausrine Byla dans *Lituanus*, Winter 1974, vol. 20, no. 4.)

Hélène MACHINAL

**Voix impénétrables et tissage des voix
dans *Ghostwritten* de David Mitchell (1999)**

Sometimes language can't even read the music of meaning.
(G, 165)

*Memories are their own descendants masquerading as the
ancestors of the present.* (G, 326)

Roman ancré dans le post-modernisme, *Ghostwritten*, le premier roman de David Mitchell, est fondé sur le pluri-vocalisme. Le pluri-vocalisme ne signifie pas nécessairement la polyphonie. La polyphonie n'induit pas forcément l'harmonie. L'architecture de ce roman est-elle génératrice d'une juxtaposition de voix ou bien les voix tissent-elles motifs et significations, voire sont-elle les lignes de force d'un tableau, d'une représentation fictive, qui œuvrerait à la construction d'un sens ? Les voix balisent-elles des territoires ? Nous ouvrent-elles des trajectoires ou, au contraire, nous dissuadent-elles d'emprunter certaines traverses ? Pour tenter de répondre à ces questions, l'origine et la nature des voix que le roman nous donne à lire devront tout d'abord être prises en considération. Il conviendra ensuite de nous interroger sur la polyphonie éventuelle que le tissage des voix pourrait engendrer. Enfin, la voix et ses échos, les voix narratives et leurs fantômes, mettent en place une réflexion sur l'origine de la voix qui nous mène sur les sentiers de la tradition orale et du conte. Par ailleurs, les jeux de miroirs entre personnages, narrateurs et auteurs sont portés par un souffle mystérieux qui traverse les différents récits. Ce souffle nous replace devant la question de l'origine, l'origine du texte cette fois, perçu comme une interrogation sur les ressorts de l'événement, sur ce qui déclenche l'Histoire, les histoires, les vies.

À l'origine était la voix

L'histoire de la naissance éditoriale de ce roman est un premier signe de sa nature pluri-vocale. David Mitchell envoya en effet les différents chapitres

Hélène Machinal

qui composent son premier roman indépendamment, mais à la suite les uns des autres, à un co-directeur de publication londonien :

In the winter of 1998, Lawrence Norfolk, a novelist and coeditor of the UK's eighth *New Writing* anthology, was trudging through the mountain of submissions on his desk, when a number of stories from a twenty-something British author living in Hiroshima started coming (and coming and coming) over the transom. Receiving so many submissions at once from one writer may have been 'at best, unwelcome' [...] But there was something compelling in its audacity. Norfolk stayed his initial reaction – to hurl the submissions, which together made up a seven-hundred-page manuscript, across the room – and began reading. What he discovered was equally compelling.¹

Un seul de ces récits fut publié dans l'anthologie, mais l'année suivante, le roman parut dans son intégralité.

Le sous-titre de *Ghostwritten* est « A novel in nine parts », le lecteur est donc quelque peu étonné de découvrir une table des matières qui propose non pas neuf, mais dix chapitres : « Okinawa – Tokyo – Hong Kong – Holy Mountain – Mongolia – Petersburg – London – Clear Island – Night Train – Underground ».

Les huit premiers titres de chapitres renvoient à un lieu géographiquement identifiable marquant d'emblée une progression topographique d'Est en Ouest. Le neuvième est le nom d'une station de radio émettant sur la bande FM tandis que le dernier évoque un espace des profondeurs qui, nous y reviendrons, nous ramène au premier chapitre. Cette table des matières laisse donc son lecteur devant une première énigme structurelle : dix titres pour un roman en neuf parties.

Chacun des chapitres peut donc être considéré comme un récit autonome et chaque récit est à la fois la matérialisation d'une voix et une déclinaison de l'instance de narration.

- 1 « Okinawa » est un récit à la première personne dans lequel Quasar, le narrateur autodiégétique, narre sa participation à l'attentat à la bombe chimique dans le métro de Tokyo. Le personnage renvoie donc à un fait réel, l'attaque au gaz qui a eu lieu en mars 1995. Alternant entre différents deux temps diégétiques, le personnage nous raconte son passé et son initiation dans la secte d'un gourou appelé « His Serendipity », mais aussi l'attaque dans le métro, et sa cavale après l'acte terroriste.
- 2 « Tokyo » est également l'expression d'un narrateur autodiégétique. Cette voix n'est pas uniquement narrative, puisqu'il s'agit de celle d'un joueur de saxophone ténor, Saturo, vendeur de disques dans

une petite échoppe dans la ville où l'attentat du premier récit a eu lieu. Après sa rencontre avec Tomoyo, jeune femme dont la voix est le déclencheur d'une idylle, cet amoureux des voix du jazz² quitte Tokyo pour s'installer à Hong-Kong.

- 3 C'est précisément le chapitre intitulé « Hong Kong » qui nous fait entendre la voix de Neal Brose, expert comptable d'origine galloise travaillant chez « Cavendish Holdings Account », et mêlé à des entreprises illicites de blanchiment d'argent³. Neal Brose croise à plusieurs reprises le jeune couple du chapitre 2. Dans ce chapitre, la technique narrative du courant de conscience devient de plus en plus envahissante à mesure que le personnage sombre dans un délire qui se conclut par sa mort au pied de la statue de Bouddha. Le narrateur demeure autodiégétique mais la technique du courant de conscience atténue la distance entre diégèse et narration, entre personnage et narrateur.
- 4 « The Holy Moutain » est le premier récit à la première personne dont la voix n'est pas identifiée. Le narrateur est à nouveau autodiégétique : il s'agit d'une vieille femme qui n'a pas de nom⁴. Cet effacement de l'identité propre s'accompagne, du point de vue narratif, d'un phénomène de distanciation, comme si la narratrice devenait extradiégétique et parlait du personnage qu'elle a été⁵, puis de celui qu'elle sera⁶, sans être totalement ce personnage. Le niveau extradiégétique est de plus en plus palpable, en particulier à la fin de ce récit lorsque nous comprenons que son arrière-petite-fille nous propose une autre version des faits du chapitre 3. En outre, les méta-commentaires commencent à apparaître à la fin du chapitre⁷.
- 5 « Mongolia » nous propose une voix narrative très particulière qui nous fait pénétrer dans un espace de l'altérité. La voix de ce chapitre est celle d'un « noncorpum », une entité désincarnée qui se qualifie de parasite, prend possession et contrôle différents corps (qu'il appelle ses « hôtes ») au cours d'une quête identitaire au terme de laquelle il se réincarne. Même si nous allons voir que des connections entre les récits se tissent en amont, nous pouvons cependant remarquer que les liens les plus explicites apparaissent dans ce chapitre où surgit une instance narrative autodiégétique désincarnée, et donc distincte des voix narratives intradiégétique qu'il perçoit par ailleurs. Cette voix présente donc la particularité d'être à la fois autodiégétique et homodiégétique.
- 6 Dans « Petersburg », la voix narrative est bien plus classique. C'est celle de Margarita Latunsky, ancienne maîtresse des puissants du régime soviétique, désormais gardienne de Musée à l'Hermitage où

elle se livre avec deux complices à une substitution d'œuvres d'art remplacées par des copies peintes par un faussaire britannique. Le récit raconte l'échec de leur dernière tentative qui visait un Delacroix et l'assassinat des deux complices de Margarita par un agent des services secrets mongoliens apparaissant dans « Mongolia ».

- 7 « London » nous fait passer à l'Ouest où nous suivons Marco, un écrivain fantôme, qui vend sa plume pour écrire la biographie d'autrui. Rebondissant d'aventures amoureuses éphémères en rencontres fortuites (l'une de ces aventures le fait croiser l'ex-épouse de Neal Brose du chapitre 3⁸), il sauve d'un accident de la route une femme d'âge moyen, ment sur sa destination après l'accident à des hommes qui semblent la poursuivre, se retrouve embringué dans une folle nuit au casino avant de finalement faire sa demande en mariage à Poppy. Marco travaille pour l'agence littéraire de Tim Cavendish, le frère du Cavendish qui employait Neal Brose dans le chapitre 3. Il est aussi présent lorsque la nouvelle de l'assassinat du faussaire britannique de « Petersburg » arrive à ses amis anglais. Dans ce chapitre, la voix narrative est autodiégétique. Cependant, la contamination d'un niveau extradiégétique se fait de plus en plus sentir, tant les commentaires sur le processus d'écriture, les phénomènes de dédoublement ainsi que les apparitions de personnages internes à d'autres diégèses se multiplient.
- 8 « Clear Island » nous livre la voix narrative et les réflexions de Mo Muntervary, docteur et professeur, spécialiste de physique quantique, travaillant sur l'intelligence artificielle et les nouvelles technologies. Nous retrouvons dans ce récit l'alternance entre un temps diégétique passé et un temps contemporain du récit. Mo raconte d'abord les raisons de sa démission du laboratoire américain pour lequel elle travaillait : elle refuse que ses recherches soient utilisées par l'armée américaine pour créer des armes de destruction massive. Elle nous narre donc sa fuite pour échapper aux agents du gouvernement américain et un périple qui va la mener dans différents endroits qui renvoient à des personnages ou à des lieux centraux des autres chapitres. La porosité entre les diégèses distinctes de chaque chapitre atteint son paroxysme⁹.
- 9 « Night Train » est sans doute le chapitre où le travail sur la mise en texte de la voix est le plus abouti. Le récit est intégralement écrit au style direct et repose entièrement sur le dialogisme. Écrit au style direct, il nous propose tour à tour les conversations hors antenne de Bat avec Carlotta et Kevin (son équipe technique) et, d'autre part, l'émission de Bat, le « Bat Segundo Show », émission radiophonique

nocturne qui alterne musique et « chat show » entre Bat Segundo et ses auditeurs.

Au terme de cette présentation du roman, constatons que le pluri-vocalisme évoqué en introduction construit une cohérence diégétique qui ne se cristallise qu'au niveau extradiégétique pour le lecteur. Les récits des différents narrateurs autodiégétiques tissent une histoire (story) par des connections construisant une intrigue qui devient cohérente au chapitre 8 : la physicienne irlandaise veut protéger des découvertes liées à l'intelligence artificielle qui pourraient être utilisées à des fins militaires (chapitres 8 et 9). Au cours de sa fuite, elle croise des personnages impliqués de diverses manières dans une entreprise fallacieuse de vol d'œuvres d'art et de blanchiment d'argent (chapitres 3, 5, 6 et 7 en particulier). Une fois à Londres (chapitre 7), elle échappe à la mort grâce à Marco, et parvient finalement à rejoindre l'Irlande. Ces recoupements, que nous pourrions multiplier, certains étant beaucoup plus allusifs, ne suffisent pas pour autant à élaborer une réelle polyphonie. Les voix se font écho, mais elles ne construisent pas une mélodie qui ferait « sens ». Le lecteur étant le seul à percevoir les liens entre les voix narratives, qu'est-ce que l'auteur veut nous faire percevoir de l'extérieur de ces diégèses liées les unes aux autres ?

Tissage et métissage des voix

Si l'on a pu percevoir que les connexions factuelles d'un récit à l'autre étaient nombreuses et complexes, c'est avant tout le tissage des voix qui retiendra notre attention. Dans le premier chapitre, Quasar entend des voix à plusieurs reprises, et, en particulier, la voix de son gourou émanant du corps d'une araignée (*G*, 12-13) ou d'un chien (*G*, 29). Il reçoit aussi les messages télépathiques de ses frères et sœurs du culte du jugement dernier qui attendent comme lui « the White Nights », annonciatrices de la « New Earth ».

« Who was blowing on the nape of my neck? » (*G*, 3). Cette première ligne du premier chapitre du roman mérite que nous nous y arrêtions précisément parce qu'elle ne fait absolument pas sens, ni en tant qu'entrée dans le premier récit, ni au terme de ce dernier. Le motif du souffle mystérieux constitue un lien entre les récits puisque le joueur de saxophone du chapitre 2 et Neal Brose dans le chapitre 3 évoquent une sensation similaire¹⁰. Qui souffle sur la nuque des personnages des trois premiers récits ? Quelle est cette présence invisible qui nous fait glisser de la voix au souffle – peut-être divin –, origine de la voix ? Gardons cette question à l'esprit.

C'est en fait par la voix que le lien entre les deux premiers chapitres est réellement mis en place, même si, une fois encore, il ne fait pas forcément

Hélène Machinal

sens. En effet, au cours de sa cavale, Quasar, qui a appris par les médias que toute la secte avait été démantelée, tente de joindre les « services secrets » du culte :

I had one final resort. The Fellowship's Secret Service. The media had mentioned nothing about their arrest, so perhaps they had gone to ground in time. I dialed the secret number, and gave the encoded message: '*The dog needs to be fed*'. (G, 27)

Or ce message téléphonique est reçu par Saturo, le saxophoniste du chapitre 2, qui n'a absolument rien à voir avec le culte du jugement dernier :

I've thought about it many times since: if that phone hadn't rung at that moment, and if I hadn't taken the decision to go back and answer it, then everything that happened afterwards wouldn't have happened.

An unknown voice. Soft, worried. '*It's Quasar. The dog needs to be fed!*' (G, 54)

Quasar n'attend pas de réponse et Saturo, qui ne prend pas cet appel au sérieux, ne répond rien¹¹. Pourtant, s'il n'y a pas d'échange entre ces deux voix, ce passage est loin d'être anecdotique. D'un point de vue diégétique, ce coup de fil mystérieux a, comme le souligne le narrateur, un effet déterminant sur le sens de sa vie. C'est grâce à cet appel qu'il reste au magasin et rencontre la jeune femme dont la voix l'envoûte et qu'il suivra à Hong Kong. Les événements du chapitre 1 ont donc un impact sur ceux du chapitre 2 alors que les diégèses sont distinctes. Cet épisode introduit une interpénétration par la voix entre des récits indépendants. La voix rend possible une impossibilité. La frontière matérialisée par les conventions narratives du texte, du chapitrage, des diégèses, devient poreuse et laisse circuler une voix.

L'importance de la voix va ensuite s'affirmer au cours des chapitres suivants. Neal Brose nous livre dans le chapitre 3 un courant de conscience qui accentue la proximité du lecteur avec le flux d'une voix intérieure. Ce chapitre est par ailleurs le lieu du surgissement du premier fantôme du roman. En effet, l'appartement du narrateur est occupé par une fille-fantôme (« ghost-daughter ») dont la présence se manifeste par des bruits : « Her coming was the hum of a fridge » (G, 82). Ce fantôme est le premier accord d'une pièce de musique où se croisent fantômes, voix, esprits et doubles ou échos. Dans le chapitre 3, le fantôme est aussi le marqueur du début d'un processus de perte de contrôle de soi et d'un basculement dans une réalité autre. Lorsque Neal Brose « voit » le fantôme de la fillette pour la première fois, il sent ce fameux souffle sur la nuque :

I do remember the day that hum became a noise. [...] I was vedging on the sofa, one eye on the newspaper and one on *Die Hard 3* dubbed in Cantonese. I realised there was a little girl playing on the carpet in front of me, lying on her belly, and pretending to swim.

I knew she was there, and I knew there was no such child.

The conclusion was obvious.

Fear breathed on the nape of my neck. (*G*, 83)

Un matin, Neal abandonne sa routine professionnelle, et, sans trop savoir pourquoi, il se met à gravir la pente de la colline sacrée¹². Il se dépouille symboliquement de tous les outils technologiques qui le rattachaient encore au monde moderne et occidental (montre, beeper, téléphone portable, attaché-case) et s'abandonne alors à un processus de renaissance de nouveau inauguré par l'évocation du souffle sur la nuque associé à la fillette fantôme : « She brushed near by, and blew on the nape of my neck, and a million leaves moved with the wind. [...] A new Neal inside the old opened his eyes » (*G*, 105).

La fin du chapitre 3 confirme dès lors la porosité repérée entre les diégèses indépendantes des chapitres 1 et 2. La voix du premier narrateur, Quasar, pouvait transpercer la frontière d'un chapitre, désormais, l'esprit semble acquérir une certaine autonomie et pouvoir occuper plusieurs corps :

« Or is it not a question of cause and effect, but a question of wholeness? I'm this person, I'm this person, I'm that person, I'm that person too. No wonder it's all such a fucking mess » (*G*, 108).

Fantômes, doubles, dualité et multiplicité, démultiplication de l'être, réincarnation, telles sont les dernières réflexions qui occupent l'esprit d'un Neal Brose mourant baigné de voix au pied de la statue de Bouddha (« I keeled over into foetal position. A lurching tide of voices sloshed the hull of my hearing »¹³) avant de rejoindre le silence en compagnie de sa fille-fantôme : « Hand in hand we walk up the steps of the Big Bright Buddha, brighter and brighter, into a snowstorm of silent light » (*G*, 109).

Les motifs du dédoublement (esprits, fantômes, doubles) et de l'incarnation nous mènent sur la voie du bouddhisme et de ses rapports à la dichotomie corps/esprit qui sont centraux dans les chapitres qui se déroulent à l'Est. Les cinq premières voix du roman s'inscrivent à différents degrés dans une pensée mystique qui nie la logique linéaire et rationnelle de l'Occident et tend à lui substituer la cyclicité et la primauté permanente de l'esprit sur le corps. Ainsi, dans « Holy Mountain » comme dans « Mongolia » (les chapitres 4 et 5),

Hélène Machinal

le contenu des récits présente la voix comme une entité liée à l'esprit et indépendante du corps. Dans le premier, la vieille femme, qui raconte l'Histoire et les luttes politique dont la Montagne Sacrée est le théâtre à travers sa propre vie, se croit protégée par l'esprit de l'arbre qui lui parle et la conseille. L'esprit qui habite cet arbre se révèle être l'esprit errant, un esprit qui a perdu son ancrage corporel et se présente dans le chapitre 5 comme un « noncorpum ».

Le motif du double et la dichotomie entre corps et esprit sont de nouveau centraux dans ce chapitre 4. On peut en effet repérer deux épisodes qui se font écho sur le mode de l'inversion, et qui, tous deux, vont permettre de lier la question de la voix à celle de l'oralité. Au début du chapitre 4, après qu'elle a été violée par le fils du seigneur local, la fillette qu'est alors la narratrice se voit réconfortée par l'esprit d'une vieille femme qui semble connaître l'esprit de l'arbre et lui chante une berceuse :

In the misty dusk an old woman came. She laboured slowly up the stairs to where I lay, wondering how I could defend myself if the Warlord's Son called again on his way down. 'Don't worry,' she said. 'The Tree will protect you. The Tree will tell you when to run, and when to hide.' I knew she was a spirit because I only heard her words after her lips had finished moving, because the lamplight shone through her, and because she had no feet. I knew she was a good spirit because she sat on the chest at the end of the bed and sang a lullaby about a coracle, a cat, and the river running down. (G, 117)

À la fin de ce même récit, la vieille femme qu'elle est devenue monte à l'étage et y trouve une fillette qu'elle prend pour un esprit précisément pour les raisons apparaissant dans la citation¹⁴ ci-dessus, à qui elle dit exactement les mêmes mots rassurants avant de lui chanter la même berceuse. Se produit ainsi un phénomène de dédoublement et d'inversion annihilant le déroulement temporel qui ancre le récit dans une perspective chronologique, celle de l'Histoire. L'histoire individuelle et subjective se répète¹⁵ et nie la continuité temporelle en introduisant cyclicité, répétition et retour du même. Ce temps cyclique avait déjà été associé au lieu dès le début du récit lorsque la narratrice, la seule à ne pas porter de nom, déclarait : « On the Holy Mountain, all the yesterdays and tomorrows spin around again sooner or later. The world has long forgotten, but we mountain-dwellers live on the prayer wheel of time » (G, 113).

Le temps cyclique est associé à l'oralité grâce à la berceuse, mais aussi grâce au conte, qui devient central dans le chapitre suivant. En effet, juste avant ce dédoublement inversé, la vieille femme reçoit des touristes et entend la mère raconter au fils le conte des trois animaux qui pensent au destin du monde. Or, ce conte est précisément l'objet de la quête de la voix principale

du chapitre suivant, le « noncorpum », esprit dépourvu de corps, qui parcourt la Mongolie. Dans le chapitre 5, la voix du « noncorpum » nous raconte donc son histoire, une histoire qui est celle d'une quête identitaire et narrative qui passe par la réappropriation de la mémoire.

Émaillé de nombreux contes, traversé par divers personnages qui appartiennent à des tribus nomades où la tradition orale est extrêmement présente, ce récit associe contes et histoires orales à l'origine et à la mémoire. Lorsque, au terme de multiples péripéties, le « noncorpum » découvre la vieille femme qui connaît le conte, il recouvre en même temps la mémoire et l'histoire de ce qu'il est¹⁶. L'entité étrange qu'est le « noncorpum » pénètre dans un corps par simple contact entre l'hôte dans lequel il se trouvait et celui dans lequel il veut « transmigrer ». Il a alors accès à l'esprit de ce nouvel hôte :

As the grandmother washed his palm I transmigrated into the old woman [...] I found something I had never seen in any human mind: a canyon of another's memories, running across her mind. I saw it straight away, like a satellite passing over. I entered it, and as I did so I entered my own past. *There are three*, says the monk in the yellow hat, *who think about the fate of the world*. [...] 'Now listen! There are three who think about the fate of the world ...' (G, 199)

Nous n'entendrons jamais le conte parce que nous basculons dans la réalité historique. Le conte ouvre donc le canal de la mémoire et donne accès à l'Histoire, bien ancrée dans le réel cette fois, l'histoire du massacre des moines tibétains sur le Mont Emei par le régime du camarade Choibalsan en 1937. La mémoire perdue est ainsi liée à l'histoire individuelle qui retrouve sa place dans l'Histoire du Tibet, histoire et Histoire sont alors toutes deux associées à l'origine¹⁷. L'omniprésence grandissante de l'oralité introduit par ailleurs la perspective du substrat mythique comme origine de l'expression et de l'être simultanément : « I was here to find the source of the story that was already there, right at the beginning of 'I', sixty years ago. The story began, There are three who think about the fate of the world... » (G, 164)

Le chapitre 5 pourrait ainsi être le centre névralgique du roman. De fait, c'est un récit de quête et de voyage au cours duquel les allusions ou les apparitions liées aux autres lieux et personnages emblématiques du roman foisonnent. La singularité de cet esprit désincarné, sa place et sa fonction centrales dans le chapitre, et dans l'ensemble du roman, résultent par ailleurs de sa capacité à « transmigrer », c'est-à-dire à s'approprier le contrôle d'un être.

Avant de quitter temporairement cette entité particulière qui incarne à la fois une altérité absolue mais se présente aussi comme « a non-human humanist » (G, 169) enviant aux humains leur sens de la communauté et de l'appartenance¹⁸, mentionnons un épisode qui montre que l'auteur ne met

Hélène Machinal

pas non plus en place une dynamique nostalgique de retour vers une tradition orale originaire. Il ne s'agit en aucun cas dans *Ghostwritten* d'associer oralité, archaïsme et tradition mystique à l'Orient pour ensuite les opposer à une vision de l'Occident qui se caractériserait par l'écriture, la modernité et une tradition rationaliste. Ainsi, l'un des hôtes du « noncorpum », Gunga, se rend chez un Chaman car elle sent la présence du parasite en elle. La scène qui s'ensuit montre que ce roman sait aussi mettre à distance les mythes associés à la puissance performative du langage :

The shaman struck a bone against another bone, muttering words in a language I didn't know. He sprang to his feet and flexed his fingers like claws.

'In the name of Khukdei Mergen Khan art thou cast hence from the body of that woman!'

Human males. 'And then what do you suggest?'

The shaman shouted. 'Be gone! In the name of Erkhii Mergen who divided night from day, I command it!' The shaman shook a rattling sack over Gunga. He blew some incense smoke over my host, and sprinkled some water on her face.

The shaman gazed at my host, waiting for a reaction. «Shaman, I'd hoped for something more intelligent. This is my first proper conversation for a very long time [...]» (G, 174)

Même si la seconde moitié du roman se déroule en Occident, nous retrouvons cette mise à distance de toute opposition simpliste entre mysticisme oriental et rationalité occidentale. Ainsi dans « London », le chapitre 7, Marco résume son flirt d'un soir bien arrosé alors qu'il se réveille dans un lit inconnu et qu'il tente de recouvrer toute sa lucidité :

That's right! I'd been at the private view on Curzon Street. Oil painting by some artist friend of Rohan's, Mudgeon or Pigeon or Smudgeon or something. This redhead had come up to me then, and we'd done the old quantum physics equal eastern religion bollocks. (G, 265)

Les cinq premiers récits du roman tissent donc des connexions géographiques, temporelles et historiques, métaphysiques, et, bien entendu, narratives. Ils aboutissent à « Mongolia » chapitre où la quête de l'origine est associée à la tradition orale et à l'idée que la parole et le récit participent de l'identité. Cependant, cette quête aboutit à la découverte d'une origine qui, elle, est particulièrement ancrée dans l'horreur politique du réel. Le lecteur comprend alors que l'aspiration à une harmonie, associée dans le roman à l'élévation et

à la tradition orale, est systématiquement niée. Plusieurs personnages incarnent cet élan par leur recherche de la sérénité associée à l'ascension de divers monts qui abritent des temples ou des statues de Bouddha : Neal Brose, la vieille femme, le noncorpum, Mo Muntervary. Ces mêmes personnages se heurtent à une réalité historique passée ou contemporaine : par exemple, la vieille femme de « The Holy Mountain » face aux rebondissements politiques de l'Histoire de la Chine, le noncorpum et les massacres de 1937. Ces faits historiques ancrés dans le réel montrent que les enjeux politiques et économiques de contrôle des territoires et des habitants envahissent et détruisent systématiquement tout autre type d'appréhension du monde et de l'humain.

Dans le même temps, ce chapitre 5 est le porte-voix d'un être fantastique et complexe dont le signe distinctif reste sa capacité à « transmigrer ». « Transmigrer » signifie quitter un corps pour aller en habiter un autre. Or, le lecteur attentif se souviendra que la première voix du roman, celle de Quasar, mentionne cette capacité à dissocier le corps de l'esprit. Le gourou de la secte du jugement dernier est censé connaître le secret de la « transmigration » :

All of us in Sanctuary knew how, thirty years ago, while travelling in Tibet, a being of pure consciousness named Arupadhatu transmigrated into His Serendipity, and revealed the secrets of freeing the mind from its physical shackles. This had been the beginning of His Serendipity's path up the holy mountain. (G, 30)

Le « noncorpum » du chapitre 5 ayant passé un certain temps au Tibet, le lecteur herméneute aura tendance à penser que « l'être de pure conscience » est sans doute le « non corpum ». Dans cet exemple, les échos entre voix narratives aident le lecteur à construire un sens. Au-delà du plaisir que le lecteur peut prendre à repérer cet indice, nous sommes aussi en présence d'un exemple de mise à distance ironique de tout type de croyance autoritaire, unilatérale et exclusive. En effet, dans le chapitre 5, le « noncorpum » nous raconte que les rares fois où il a tenté de parler de sa présence à son hôte, ce dernier est devenu fou ! Le gourou qui, en dépit des facultés surnaturelles que lui attribue Quasar, est arrêté comme tous les autres membres de la secte serait-il l'un de ces hôtes dont la raison a été ébranlée par les révélations du « noncorpum » ? Le fanatisme religieux qui caractérise la secte du jugement dernier serait alors implicitement pointé et dénoncé¹⁹.

L'importance et l'omniprésence grandissantes de la voix au cours des cinq premiers récits vont laisser place dans les cinq récits suivants à une réflexion sur l'origine de la voix et de l'être. Quel est le souffle que les narrateurs sentent sur leur nuque ? Quelle origine au verbe ? Et l'on a déjà compris que Mitchell propose ainsi une réflexion sur les figures tutélaires : Dieux, gourous, Shamans, dictateurs, pouvoirs financiers, gouvernements, et peut-être aussi

Hélène Machinal

auteurs. De façon systématique, ces derniers sont associés à une univocité exclusive qui se heurte au pluri-vocal, à l'aléatoire et à la richesse de la diversité des voix et des voies.

Le gardien de zoo et le souffle du train de nuit

Le chapitre 6 « Petersburg » nous fait déjà basculer dans une réalité occidentale. Nous avons quitté les tribus nomades mongoles et nous nous retrouvons à Saint-Petersbourg, dans les rebondissements d'une affaire de vols de tableaux qui évoque les univers urbains et sordides de la série B. La voix se fait plus discrète dans ce chapitre où la narratrice s'appelle Margarita Latunsky, un nom qui évoque Le Maître et Marguerite de Boulgakov²⁰. Peut-être est-ce d'ailleurs la raison pour laquelle elle entend les voix d'Eve et du serpent dans le tableau de Delacroix que les faussaires visent pour leur prochain vol.

Le chapitre 6 retient aussi notre attention du fait de sa chute. En effet, après l'assassinat de ses deux complices, Margarita conclut le chapitre par ces deux phrases : « None of this happened. None of this really happened » (G, 261). Dénier de réalité dû au choc ou bien processus de déréalisation enclenché par l'auteur ? Bien entendu, Mitchell joue des deux, mais c'est la seconde hypothèse qui retiendra notre attention dans le cadre des spécificités du roman contemporain. D'autant que le récit suivant, « London », introduit de façon nettement plus transparente la dimension méta-réflexive entre fiction et réalité. St Petersburg et Londres sont ainsi deux grandes villes associées au fantomatique²¹, à la dualité, au dédoublement. La ville devient un langage²² qu'il s'agit de tenter de comprendre. Ainsi Marco rebondit de signe en signe sans pour autant parvenir à un segment cohérent. Son récit regorge d'analepses et de prolepses mais chaque allusion à un récit antérieur ou ultérieur reste en suspens, car la connexion ne peut s'opérer par une voix narrative qui se heurte à l'opacité du réel dans une perspective post-moderniste. Marco a accès à des bribes mélodiques de la pièce musicale que Mitchell construit par l'agencement des diverses voix, mais il n'en saisit pas l'harmonie²³.

Auteur fantôme, Marco est une figure évidente de l'auteur qui introduit une réflexivité entre les diverses instances narratives que nous pourrions résumer de cette phrase de Tim Cavendish :

'The act of memory is an act of ghostwriting.' [...]

Tim chuckled up to the ceiling. 'We are all ghostwriters [...] and it's not just our memories. Our actions, too. We all think we're in control of our own lives, but really they're pre-ghostwritten by forces around us'²⁴

Les personnages, pour lesquels Marco l'écrivain travaille, deviennent des fantômes d'auteurs et l'écrivain qu'il est devient le double des personnages qui lui confient le rôle de biographe. Outre ce phénomène de brouillage des frontières entre les diverses instances narratives d'un roman, nous retrouvons dans « London » le motif du fantôme puisque Alfred, dont Marco écrit la biographie, lui raconte un épisode au cours duquel il se lance à la poursuite de son double. Enfin, c'est à Londres que les ondes déclenchées par la faillite de la société pour laquelle travaillait Neal Brose dans le chapitre 3 semblent toutes se concentrer : « A securities firm had crashed, and the effects were rippling out » (G, 344).

Paradoxalement, c'est donc dans un chapitre où s'affirme le phénomène de déréalisation et de fictionalisation croissante, que les réflexions sur la causalité, le hasard, le destin se font de plus en plus présentes. Les histoires racontées dans les chapitres précédents par diverses voix narratives tissent précisément une cohérence d'ensemble dans ce chapitre placé sous le signe de l'indécision où abondent les méta-commentaires : « Therefore, does chance or fate control our lives? Well, the answer is as relative as time. If you're in your life, chance. Viewed from the outside, like a book you're reading, it's fate all the way » (G, 292).

La réflexion sur l'écriture et sur l'identité, celle des personnages mais aussi celle de l'auteur, tend à transformer la réalité en fiction. Les êtres deviennent tour à tour des personnages «pre-ghostwritten» ou des écrivains (« we're all ghostwriters ») d'un roman où la typologie narrative devient incertaine, tour à tour aux mains du destin et du hasard²⁵.

Avec le chapitre 7, nous entrons dans une réflexion qui prolonge celle de Marco à ceci près que ce n'est plus la métaphore du livre qui permet de décrire le monde mais les lois de la physique. Le hasard peut-il s'écrire ?²⁶ Les lois de la physique permettent-elles de dire le monde ?²⁷ Les hommes sont-ils des particules à la dérive ?²⁸ Le parallèle entre le récit de Marco et celui de Mo Muntervary apparaît alors : la succession d'événements fictifs déclenchés dans les six premiers récits peut relever des lois de la fiction ou bien des lois de la physique quantique²⁹ :

Quantum physics speaks in chance, with the syntax of uncertainty. You can know the position of an electron but you cannot know where it's going, or where it is by the time you register the reading. John went blind. Or you can know its direction, but you cannot know its position. Heinz Formaggio at Light Bow read my Belfast papers and offered me a job. The particles in the atoms of the brain of that young man who pulled me out of the path of the taxi in London were configured so that he was

Hélène Machinal

there, and able to, and willing to. Even the most complete knowledge of a radioactive atom will not tell you when it will decay. I don't know when the Texan will be here. Nowhere does the microscopic world stop and the macroscopic world begin. (G, 373)

Toute une réflexion sur l'aléatoire s'engage dans un récit où la physicienne nous entraîne dans des considérations philosophiques et éthiques sur l'utilisation des découvertes scientifiques à des fins de destruction massive :

Electrons in my brain are moving forward and backwards in time, changing atoms, changing electrical charge, changing molecules, changing chemicals, carrying impulses, changing thoughts [...] changing theory, changing technology, changing computer circuitry, changing artificial intelligence, changing the projection of missiles whole segments of the globe away, and collapsing buildings onto people who have never heard of Ireland. (G, 360)

Se comparant au Dr Frankenstein (G, 371), le docteur Mo Muntervary refuse que ses travaux sur l'intelligence artificielle permettent aux gouvernements de produire des armes intelligentes de destruction massive. Elle est l'auteur d'un nouveau principe, le « quancog », abrégé de « quantum cognition » qui va lui permettre de créer une intelligence artificielle éthiquement responsable chargée de veiller sur le monde. Ce sera l'une des voix du dernier chapitre numéroté : « What if quancog were powerful – ethical – enough to ensure that technology could no longer be abused? What if quancog could act as a kind of ... zookeeper? » (G, 374)

Les pensées qui occupent l'esprit de Mo tout au long du chapitre expriment une tension extrême entre deux modes de fonctionnement du monde. Causalité ou hasard, lequel de ces deux principes régit l'événement, le monde, l'Histoire et les histoires ? La voix intérieure de Mo ressasse ces questions qui sont au cœur de l'intrigue tendue entre le refuge familial et insulaire que Clear Island représente, et sa fuite de par le monde où elle croise les principales voix narratives des autres récits. Ainsi le chapitre 8 questionne-t-il la possibilité d'une polyphonie, d'une construction d'un sens par la diversité des voix. La notion même de signification est remise en cause par la narratrice lorsqu'elle repense à tous les personnages qu'elle a croisés :

I wonder what happened to all of them, this wondering is the nature of matter, each of us a loose particle, an infinity of paths through the park, probable ones, improbable ones, none of them real until observed whatever real means, and for something so solid matter contains terrible, terrible, terrible expanses of nothing, nothing, nothing ... (G, 337)

Cependant, la fin de ce chapitre semble réaffirmer la possibilité d'un sens et, surtout, la possibilité du lien, d'une connexion, en l'occurrence de type causal, entre les êtres et les événements :

Take any two electrons [...] However far away they are: between John and me, between Okinawa and Clear Island, or between the Milky Way and Andromeda: if one of the particles is spinning down, then you know that the other is spinning up. [...] Phenomena is interconnected regardless of distance, in a holistic ocean more voodoo than Newton. The future is reset by the tilt of a pair of polarised glasses. (*G*, 375)

Le chapitre 8, tout comme le chapitre 3, se termine donc sur la cohérence et l'unité : « Finally, I understand how the electrons, protons, neutrons, photons, neutrinos, positrons, muons, pions, gluons and quarks that make up the universe, and the forces that hold them together, are one » (*G*, 380). Pourtant, le lecteur ne peut se laisser bercer par de telles certitudes bien longtemps comme vont l'illustrer les deux derniers chapitres.

Dans la citation où la scientifique réaffirme la possibilité d'un lien entre des événements comparés à des particules, nous voyons resurgir Okinawa, le lieu où se terre Quasar, le terroriste du premier récit. Absolument rien n'est laissé au hasard par Mitchell dans ce roman, cette évocation d'Okinawa n'est donc pas plus innocente que ne l'était l'évocation de la comète³⁰ dans la citation où Marco nous livrait ses pensées sur la vérité³¹. Ces deux indices annoncent le chapitre « Night Train », récit exclusivement placé sous le signe de l'écoute et de la voix. Ainsi, dans le chapitre 9, diverses voix s'expriment sur les ondes, dont celle de Luisa Rey, l'un des personnages du troisième roman de David Mitchell, *Cloud Atlas*³².

Dans « Night Train », dernier chapitre numéroté du roman, nous sommes donc d'une part les témoins de la concrétisation des projets de Mo dans « Clear Island ». Au fil de quatre interventions d'une voix qui se présente comme un gardien de zoo, nous comprenons que ce dernier est une intelligence artificielle obéissant à quatre lois³³ et surveillant le monde. D'autre part, parmi les voix qui interviennent également à l'antenne, nous pouvons souligner la présence d'un disciple de la secte du jugement dernier et celle d'un « noncorpum » qui connaît le projet de gardien du monde de Mo. Les voix qui se croisent dans ce chapitre semblent donc réaffirmer une cohérence et un lien entre les voix des chapitres qui ont précédé même si nous voyons réapparaître un réseau de réflexions qui associent l'écriture et la fiction à la folie³⁴.

Comme dans les deux chapitres précédents, le lecteur se trouve écartelé entre la construction d'une cohérence fictive intradiégétique, qui opère en

Hélène Machinal

connectant les récits entre eux, et les méta-commentaires qui présentent le monde comme une fiction et les écrivains comme des fous :

But most writers are lunatics, Bat – believe me. The human world is made of stories, not people. The people the stories use to tell themselves are not to be blamed. You are holding one of the pages where these stories tell themselves, Bat. (*G*, 386)

Des origines de la tradition orale, avec le conte des trois animaux qui parlent du destin du monde, au « Bat Segundo Chat Show », où l'intelligence artificielle sera la dernière voix sur les ondes le soir de la fin du monde, la voix permet de dire que l'impulsion universelle créant du lien entre les humains est l'histoire, le récit, et ce, quel que soit le corps dont elle émane. Le récit du chapitre 9 semble donc se terminer sur une note positive, les voix qui incarnent une volonté de contrôle hégémonique sont détruites, celle du non-corpum, et, a priori, celle du gourou de la secte du jugement dernier. Pourtant, Mitchell nous réserve une dernière surprise, un « last twist », avec ce dernier récit non référencé dans les chapitres.

Nous y retrouvons le lieu de la diégèse du chapitre 1, et Quasar dans le métro de Tokyo, en proie à une panique grandissante car il se trouve coincé dans le wagon alors qu'il a déclenché le compte à rebours de sa bombe chimique. L'ultime chapitre est donc chronologiquement antérieur au chapitre 1. Au cours des trois pages de ce chapitre mystérieux, Quasar, perçoit des images, des sons, des objets ou des personnes qui renvoient aux différents récits composant le roman. Le lecteur a alors le sentiment que dans un espace textuel extrêmement réduit, l'intégralité et l'intégrité du roman sont soudainement totalement remises en cause. Lui reviennent alors à l'esprit les derniers mots de Margarita Latunsky dans « Petersburg » : « None of this happened. None of this really happened ». De là à supposer que tous les chapitres que nous venons de lire sont des fictions possibles, des histoires que l'esprit instable de Quasar pourrait avoir inventées, il n'y a qu'un pas que Saturo franchissait déjà dans le chapitre 2 « For a moment I had an odd sensation of being in a story that someone was writing » (*G*, 56).

De plus, les derniers mots de Quasar renvoient aux premières lignes du roman et à la raison du mystérieux souffle sur la nuque : « Who is blowing on the nape of my neck? I swing around – nothing but the back of the train, accelerating into the darkness » (*G*, 436). Quasar, dont le nom évoque les « quasi-stellar » : « bright centres of [...] distant galaxies where some sort of energetic action is occurring »³⁵, serait une nouvelle et ultime figure de l'écrivain fou qui fait basculer toute la réalité fictive du roman. Il se décrit d'ailleurs comme une essence, dans un passage qui peut aussi faire penser qu'il se situe à

l'origine et déclenche les récits : « Tubes locked within other tubes, and Quasar, the distant messenger, locked in the innermost » (*G*, 435)³⁶.

Le tissage et le métissage des voix nous laisse donc dans une position d'équilibre instable au terme de notre lecture. L'esprit manipulé de Quasar est-il à l'origine de ces fictions qui constituent les chapitres du roman ? Cette lecture coïnciderait avec les remarques du « noncorpum » sur l'esprit humain lorsqu'il dit « Most humans are constantly writing in their heads, editing conversations and mixing images and telling themselves jokes and replaying music » (*G*, 181). Cette interprétation laisse cependant un goût amer dans la bouche d'un lecteur qui s'est fait manipuler et entraîner dans les hallucinations d'un illuminé³⁷. L'autre origine possible aux diverses voix qui s'entrecroisent dans le roman est bien entendu l'auteur, mais un auteur qui s'incarne implicitement dans le fantomatique et la dualité. Nous pourrions ainsi évoquer le titre du roman qui nous conduit sur cette voie du désincarné, mais aussi une remarque de Bat Segundo qui déclare à la fin de « Night Train » : « Two sources of light, everything has two shadows » (*G*, 429). Alors quelle est l'origine de ce souffle qui passe sur la nuque des personnages et que nous rencontrons en introduction et en clôture du roman ? S'il n'est pas divin, et il est peu probable qu'il le soit dans un roman où Dieu est décrit ainsi « [...] like God looking down on a mess of a world it was too late to uncreate » (*G*, 282), peut-il renvoyer au souffle créateur d'un auteur-fantôme qui refuse de reléguer ses personnages au rang de marionnettes : « I couldn't get to sleep afterwards, worrying about the possible endings of the stories that had been started. Maybe that's why I'm a ghostwriter. The endings have nothing to do with me » (*G*, 279). Peut-être, en fait, Mitchell souhaite-t-il nous laisser dans cette position instable de non-résolution. Peut-être l'accès à la voix originelle doit-il rester impossible pour que le possible des sens et la multiplicité des interprétations demeurent. Peut-être l'auteur souhaite-t-il nous laisser sur la diversité et la variété de ces voix narratives qui ont tour à tour construit et déconstruit un sens et une vérité, car, pour reprendre les mots du « noncorpum » : « Sometimes language can't even read the music of meaning » (*G*, 165).

Hélène Machinal
Université de Bretagne Occidentale
 CEIMA / EA4249 HCTI

Hélène Machinal

Bibliographie

BLINCOE Nicholas, « Spirit that Speaks », review of David Mitchell's *Ghostwritten*, *The Guardian*, Saturday August 21, 1999.

<<http://books.guardian.co.uk/specialreports/firstbook/story/0,101318,00.html>>

DILLON Sarah, « Chaotic Narrative: Complexity, Causality, Time, and Auto-poiesis in David Mitchell's *Ghostwritten* », *Critique*, 52:2, 2011.

GRIFFITHS Philip, « On the Fringe of Becoming: D. Mitchell's *Ghostwritten* », S. Gomb & S. Horlacker (eds.), *Beyond Extremes*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2004.

HAGEN Benjamin, « David Mitchell's *Ghostwritten*, Ghosts, doubles and Writing », Heldref Publications, 2009, 84-86.

HALLGREN Sherri, « Voices connected by thread if despair », review of *Ghostwritten*, *Pittsburgh Gazette*, Sunday October 01 2000.

<<http://www.post-gazette.com/books/reviews/20001001review592.asp>>

MACHINAL Hélène, « *Cloud Atlas: From Postmodernity to the Posthuman* », Sarah Dillon (ed.), *David Mitchell Studies*, Glyphi, 2011.

MITCHELL David, Interview with Joe Hartlaub, 2000.

<<http://www.bookreporter.com/authors/au-mitchell-david.asp>>

MITCHELL David, « David Mitchell – The Interview », interview with Joe Sinclair, 2004.

<http://www.bbc.co.uk/nottingham/culture/2004/02/david_mitchell_interviews.html>

MITCHELL David, « Secret Architectures: A Conversation With David Mitchell », *The Agony Column*, May 16, 2005.

<<http://trashotron.com/agony/columns/2005/05-16-05.htm>>

MURPHY Jessica, « Expect the Unexpected », *Poets and Writers*, 34:3, 2006, 44-49.

PICONE Jason, Review of *Ghostwritten*, *Review of Contemporary Fiction* 21:1 (2001), 193-194.

PRIGOGINE Ilya and Isabelle STENGERS, *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*, London, Flamingo, 1985.

PORUSH David, « Prigogine, Chaos, and Contemporary Science Fiction », *Science-Fiction Studies*, 18:3 (1991), 367-386.

notes

- ¹ Jessica Murphy, « Expect the Unexpected », *Poets and Writers*, 34:3, 2006, 44-49.
- ² Voir *Ghostwritten*, p. 62 pour l'évocation de la voix de Chet Baker ou p. 50 pour celle d'Ella Fitzgerald. Toutes les citations renvoient à David Mitchell, *Ghostwritten*, London, Hodder & Stoughton, 1999. Le titre du roman sera ensuite abrégé en *G*.
- ³ Ce personnage évoque Nick Leeson, le « trader » qui causa par des manipulations comptables et boursières la faillite d'une très célèbre banque anglaise.
- ⁴ Elle tient une échoppe qui sert du thé et des nouilles aux pèlerins gravissant la montagne sacrée et nous raconte sa vie au travers des différents soubresauts politiques qui marquent la reconquête du Tibet par la Chine.
- ⁵ Par exemple lorsqu'elle raconte son passé : « I am a girl. I was hanging out the washing on a line... » (*G*, 113).
- ⁶ « I stumble into a future lifetime » (*G*, 146).
- ⁷ « I added 'writers' to my list of people not to trust. They make everything up » (*G*, 150).
- ⁸ Il rencontre aussi Nancy Yoakam qui lit un ouvrage de Dwight Silverwind (personnage qui apparaît dans « Night Train ») qu'elle qualifie comme suit : « In this book, Dwight describes transcending the limits of the corporeal body » (*G*, 298).
- ⁹ Elle se rend tout d'abord en Asie et se terre chez un ami à Hong-Kong (où elle assiste à la mort de Neal Brose, la voix du chapitre 3). Cet ami (qui apparaît également dans le chapitre 3) quitte d'ailleurs la ville pour aller élucider une affaire de blanchiment d'argent à Saint-Petersbourg. Le lecteur comprend dès lors que le Neal Brose du chapitre 3 blanchissait l'argent reçu pour la vente des tableaux de maîtres volés par la bande de malfrats de « Petersburg », le chapitre 6. Mo prend ensuite place à bord du transsibérien (où elle croise plusieurs des personnages de « Mongolia »), et, après être passée par Saint-Petersbourg, elle arrive finalement à Londres (où Marco, dans le chapitre 7, lui évite de passer sous les roues d'une voiture). Outre cette course-poursuite qui la mène d'abord vers l'Est puis à l'Ouest, elle nous narre son retour dans l'île où elle est née en Irlande et l'attente de l'arrivée inéluctable des agents du Pentagone.
- ¹⁰ *G*, 39, 83, 105.
- ¹¹ « I didn't say anything – it's best not to encourage these crank callers » (*G*, 54).
- ¹² Colline sacrée de Hong-Kong.
- ¹³ *G*, 108.
- ¹⁴ I climbed to the upstairs room, where a young girl was sleepless with fear. I knew she was a spirit, because the moonlight shone through her, and she couldn't hear me properly. 'Don't worry,' I told her. 'The Tree will protect you. The Tree will tell you when to run and when to hide'. She looked at me. I sat on the chest at the end of my bed and sang her the only lullaby I know, about a cat, a coracle and a river running down (*G*, 144).
- ¹⁵ Ce motif s'explique aussi par l'intertexte avec le roman de Jung Chang, *Wild Swans*.
- ¹⁶ Nous entendons dans ce chapitre une voix qui évoque celle du conteur au sens où Walter Benjamin envisage ce dernier, c'est-à-dire comme une entité qui donne accès au monde. Les chapitres précédents, mais plus spécifiquement « Holy Mountain » contribuent à préparer cet avènement de la voix du conteur qui témoigne de la distance que David Mitchell prend avec la voix d'un narrateur telle qu'elle apparaît dans le roman post-moderniste, une voix

Hélène Machinal

qui, au contraire de celle du conteur, rend compte de l'impossibilité d'accéder au monde. Sur la dimension postmoderniste de David Mitchell, voir H. Machinal, « *Cloud Atlas: From Postmodernity to the Posthuman* », Sarah Dillon (ed.), *David Mitchell Studies*, Gylphi, 2011.

- ¹⁷ « There are three who think about the fate of the world. First there is the crane [...] Second, the locust [...] Third, the bat. [...] That was the story, way back at the beginning » (G, 157-158).
- ¹⁸ « How I envy these humans their sense of belonging » (G, 185), voir aussi les pages 192-193 qui se terminent ainsi « I wonder about kinship. For all my Mongolian hosts, the family is the ger, to be protected in, to be healed in, to be born in, to make love in, to die in. A parasite, I could experience all these, second-hand, but I could never be *of* these ».
- ¹⁹ Il faudrait ici nuancer et montrer ainsi toute la subtilité de Mitchell car, dans le même temps, le lecteur attentif ne manquera pas de remarquer que plusieurs des voix qui s'expriment dans ce roman gravissent la montagne sacrée et ce pour diverses raisons et avec des conséquences très variées. Dans le cas du gourou, « Gravir la montagne sacrée » est utilisé métaphoriquement, tandis que dans les cas de Neal Brose, de la vieille femme ou de Mo, l'ascension est réelle.
- ²⁰ Margarita est l'un des personnages éponymes du roman et Latunsky est également un personnage du roman.
- ²¹ Voir « Petersburg » page 217.
- ²² « London is a language » (G, 277).
- ²³ Ce chapitre est sans doute celui dans lequel le plus de connexions sont effectuées entre les divers récits sans qu'elles fassent encore forcément sens, comme dans le cas de la scène proleptique où Marco sauve Mo de l'accident.
- ²⁴ Cette remarque ouvre bien entendu des perspectives toutes différentes sur le rôle de la mémoire et son lien avec l'origine et l'identité dans le récit « Mongolia ».
- ²⁵ Pour autant, les réflexions de Marco sur la vérité se font de plus en plus pressantes et préparent la transition avec le récit de Mo : « As usual, my fate was in the hands of chance. [...] There is Truth, and then there is Being Truthful. Being Truthful is just one more human activity [...] Truth holds no truck with any of this. A comet doesn't care if humans notice its millennial lap, and Truth doesn't care less what humans are writing about it this week. Truth's indifference is immutable » (G, 316).
- ²⁶ Les réflexions sur le hasard foisonnent dans ces deux chapitres. Un exemple pouvant permettre d'illustrer le réseau de correspondances qui unit le récit de Marco et celui de Mo serait celui de l'intertextualité avec Paul Auster. En effet, le groupe de musique dans lequel Marco est batteur à ses heures s'appelle « The Music of chance » (G, 270) tandis que Mo, Liam et John, tous trois musiciens, jouent et improvisent ce que John appelle « the music of chance » (G, 350).
- ²⁷ « Niels Bohr, the great Dane of Quantum Physics, was fond of saying: 'It is wrong to think that the task of physics is to find out how nature *is*. Physics concerns what we can say about nature' » G, 326.
- ²⁸ « [...] each of us a loose particle [...] » G, 337.
- ²⁹ Les écrits de Jung sur la synchronicité comme principe acausal sont également présents en filigrane comme le reconnaît d'ailleurs volontiers l'auteur dans l'interview qui suit : « There are elements of both the synchronic and chaos theories in GHOSTWRITTEN. You've obviously studied both. Which theorists, if any, have influenced you the most? » DM: « I've only read the most elementary layman's texts. James Gleick's book, CHAOS.

Most theory is above my head --- I am attracted by its utter beauty. The butterfly-wing stroke leading to a typhoon. I also think a Jungian phase is healthy for many teenagers, though I was more interested in his theory of archetypes than ideas on Synchronicity. » (Bookreporter.com <http://www.bookreporter.com/authors/au-mitchell-david.asp>) (22/11/10)

- ³⁰ La comète est mentionnée dans « Night Train », tout d'abord par Bat le soir de l'émission anniversaire de la fin du monde : « As you heard on the news, NASA and the Defense Department assure us there's absolutely no chance of any danger of this close shave being too close – Aloysius's trajectory has been trebled-checked by virtual mind technology every minute of every hour since its discovery, and Earth has an all-clear » (G, 416). Elle est ensuite évoquée par le noncorpum qui sous-entend que le gardien de zoo pourrait bien mentir sur sa trajectoire pour résoudre définitivement les conflits éthiques dans lesquels il se trouve pris : « Comet Aloysius could be on a collision course with the Grand Central Station, and unless your star guest here chose to let the instruments he controls tell your scientists, you wouldn't know a thing until you woke up one morning to find no sun and a winter of five hundred years! » (G, 423).
- ³¹ Voir la citation de la note 21.
- ³² Mitchell est coutumier de ces références entre ses romans, et, d'une certaine façon, il fait dans *Ghostwritten* de l'intratextualité plutôt que de l'intertextualité. Pour celles qui concernent *Cloud Atlas*, mentionnons Tim Cavendish, narrateur de l'un des récits de ce roman et le fait que Marco découvre dans « London » que Kathy porte une marque de naissance en forme de comète. J. Murphy évoque ces connexions entre les romans que Mitchell reconnaît d'ailleurs volontiers. « It is enormous fun to read Mitchell's entire oeuvre, because of all the interplay among his stories. He admits to an aspiration to create an über universe in which his novels overlap and intersect, and so from time to time he invites characters from his old novels into the new. 'Why go to all the trouble of concocting brand-new characters and having to realize their pasts and their aspirations and what they're afraid of, their relationships, when they already exist?' he says. 'Of course, I don't want to overdo it, but a few times per novel, I do like to advertise roles as if they're job vacancies and see if anyone in my dormitory of unemployed previous characters would like the job.' » Murphy, Jessica, « Expect the Unexpected », *op. cit.*, 48.
- ³³ Il s'agit d'un hommage au roman d'Asimov, *The Three Laws of Robotics*.
- ³⁴ Les écrivains sont comparés à des fous ou présentés comme des fabulateurs à plusieurs reprises dans le roman, par exemple dans « The Holy Mountain » : « I added 'writers' to my list of people not to trust » (150), ou dans « Mongolia » à la page 172, « I has no wish to leave behind me a trail of mystics, lunatics and writers ».
- ³⁵ [Http://www.phys.vt.edu/~jhs/faq/quasar.html](http://www.phys.vt.edu/~jhs/faq/quasar.html) (06.12.10), cité par Philip Griffiths, « On the Fringe of Becoming: D. Mitchell's *Ghostwritten* », S. Gomb & S Horlacker (eds.), *Beyond Extremes*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2004, 79-99, p. 89.
- ³⁶ Il s'interroge aussi sur la différence entre fiction et réalité : « What is real and what is not? » (G, 436).
- ³⁷ On peut ici rappeler la façon dont Bat Segundo cloue le bec au « noncorpum » dans « Night Train » : « Go join a doomsday cult, friend. Remove yourself from the gene pool » (G, 423).

François LASSERRE

**La voix marginale de Nicolas Gougenot,
huguenot, maître-écrivain, dramaturge et théoricien du théâtre,
dans les années Louis XIII**

En quel sens peut-on parler, à propos du dijonnais Nicolas Gougenot, de « voix défendue » ? Nous n'aurons pas de peine à montrer que le très faible écho trouvé par cette voix, tel qu'il est parvenu, tout de même, jusqu'à nous, est caricaturalement déformé. C'est d'ailleurs seulement au milieu du XVIII^e siècle, soit après un siècle de silence, grâce aux recherches théâtrales des frères Parfaict, que cet écho (et monstrueusement défiguré), avait pu émerger d'un oubli total. Quand nous aurons identifié, dans son époque même, les signes de son influence limitée, nous percevrons quelques motifs de cet oubli, dans lequel Gougenot avait très vite sombré : l'indépendance de l'auteur, son comportement professionnel atypique et l'espacement de ses productions littéraires, son provincialisme, son appartenance à la religion « qu'on nomme prétendue réformée », et enfin, sans doute la filiation trop hautement humaniste de sa pensée.

Bien que l'oralité ne soit pas directement en cause dans le processus d'oubli touchant Gougenot, son œuvre pourrait nous mener à formuler néanmoins deux questions relatives à l'effacement, dans la nuit des bibliothèques. D'une part, cette œuvre est principalement théâtrale. Une partie en fut représentée, mais nous avons la trace des déformations qu'y apporta l'Hôtel de Bourgogne, et de la profonde incompréhension qui l'entoura. Nous évoquerons à ce sujet les cruelles négligences, on pourrait dire les « maquillages », de l'édition originale de sa *Comédie*, et le miroir caricatural qu'en réalisa son superficiel confrère Georges de Scudéry. L'autre question est celle de la trop grande timidité dont il fit preuve dans l'anonyme publication d'un petit ouvrage de théorie dramatique, d'une inspiration élevée, et par là voué à une incompréhension des milieux savants, dont le brouillard commence à peine à se dissiper¹.

De Nicolas Gougenot, l'histoire de la littérature conserve trois ouvrages de fiction, et un discours anonyme, que je considère, pour ma part, devoir lui être attribué. Particularité à noter tout de suite, ses fictions ont été publiées en bloc, au deuxième semestre 1633. Ce sont un roman semi-picaresque, le *Romant de l'infidelle Lucrine*, une tragicomédie, la *Fidelle Tromperie*, et une pièce de genre comique familial, la *Comédie des comédiens*. Le quatrième ouvrage, *Discours à Cliton*, présente une théorie du théâtre, écrite en 1631 ou 1632, demeurée alors manuscrite, que son auteur exhuma en juin 1637, à l'occasion de la querelle du *Cid*. L'attribution retenue par divers dix-septiémistes, de ce *Discours* à Jean-Gilbert Durval, n'est recevable, ni sur arguments externes, ni sur examen interne. Il n'existe, en revanche, aucune objection externe pour son attribution à Gougenot. Celle-ci s'appuie par ailleurs sur des preuves internes, dont l'analyse approfondie est convaincante, que nous n'avons pas la place d'exposer ici².

L'impact conjoncturel de ses œuvres, faible au demeurant, a été tout à fait négligé par l'érudition. Une histoire enchâssée figurant dans son roman a sans doute inspiré Pierre Corneille dans sa tragédie de *Théodore vierge et martyr* (1645). Pour ce qui est de la *Fidelle Tromperie*, on ignore si elle eut des représentations publiques. Corneille, dans le *Cid*, et Jean Rotrou, dans *Agésilan de Colchos*, se souvinrent de certains de ses traits dramatiques. Les mêmes, et Pierre Du Ryer, firent aussi des emprunts à la *Comédie des comédiens*³. L'examen philosophique de l'art de l'acteur, contenu dans cette dernière, fut assurément escamoté. Tant et si bien que Scudéry s'empara de sa structure, et produisit analogiquement une *Comédie des comédiens*, qui n'était qu'une bagatelle polémique, dans l'esprit des directives théâtrales de Richelieu, et qui demeure généralement plus prisée que le modèle qu'elle dénature. Le débat théâtral étant alors polarisé sur les exigences des théoriciens « savants », d'une part, et sur l'hostilité du clergé, d'autre part, la réflexion originale examinant l'expérience concrète, passa inaperçue. Le *Discours à Cliton*, qui relève de ce type d'investigation quasi-scientifique, fut mentionné une fois par l'abbé d'Aubignac, mais c'était pour s'en moquer.

Nous sommes si aisément imbus de préjugés faussement savants, nous jugeons si facilement d'un personnage à partir de ce que faisait tout un chacun en son époque (ou même de ce que le colportage érudit prétend qui se faisait), que la connaissance de tout le détail biographique concernant un auteur peut offrir une utilité inestimable pour *remettre* – comme on dit – *les pendules à l'heure*. Cette constatation piquante va se vérifier avec Gougenot, dont la redécouverte, bien que demeurée évidemment incomplète, ne manque pas de richesse. J'avais déjà pu m'y consacrer en 1995, en suite de flânerie chez un libraire, et c'est *Google*, aujourd'hui, qui, par quelques indices inattendus, m'a incité à poursuivre.

Tandis qu'il était fréquent dans le Nord de l'actuelle Côte d'Or⁴, le patronyme *Gougenot* semble avoir été rare dans la ville même de Dijon, et nos indices (dont je ne donne pas ici tout le détail) donnent à penser que nous avons affaire, à Dijon, à une famille unique, protestante, se transmettant de père en fils le prénom de Nicolas.

On sait que le duc de Mayenne, après l'assassinat, sur ordre d'Henri III, de son frère, Henri de Guise, fit de Dijon le quartier général de la Ligue. En 1589, celui que nous croyons être le père (ou le grand-père) de notre auteur, marchand dijonnais – Henri Drouot, historien de ces épisodes, l'appelle « trafiquant » –, actif parmi les partisans d'Henri de Navarre, fut obligé de s'exiler dans la localité voisine d'Auxonne⁵.

On trouve, à la date du 7 février 1593, une truculente anecdote matrimoniale qui concerne « Gougenot fils ». Ce fils, jeune marié à cette date, est sans doute le père de notre auteur, celui-ci étant né vers 1580⁶.

Nous avons par ailleurs trois documents concernant cette lignée :

Le premier en date de ces documents concerne très probablement le fils de notre auteur. Cependant, il ne nous demeurera pas tout à fait indifférent. Lors du Carnaval de 1613, le Consistoire prononce un blâme contre ce « Nicolas Gougenot fils », et l'exclut de la Sainte Cène, car il s'est masqué, et travesti en habit de femme.

En 1614, notre Nicolas Gougenot lui-même, dijonnais, offre au roi Louis XIII un travail véritablement extraordinaire, illustrant sa profession de maître-écrivain. Deuxième document, donc, prestigieux celui-là, exactement daté par la quittance, signée le 19 août de cette année 1614, d'une gratification royale qui s'élève à 600 livres. L'ouvrage a été minutieusement décrit par J. Ruyschaert dans les *Studi di Bibliografia e di Storia in onore di Tammamo di Marini*⁷.

Nicolas Gougenot, qui, on va le voir, se prévaudra de la qualité de maître-écrivain (c'est-à-dire copiste et graveur), de préférence à celle de littérateur, a donc fabriqué, en quatre exemplaires, un livre que l'on appelle un *canivet*. Le procédé consiste à découper toutes les lettres du texte dans les feuilles de papier à l'aide d'un petit canif. Procédé extrêmement minutieux et difficile, dont ne subsisteraient, de nos jours, que sept réalisations. L'ouvrage (soixante-deux pages) reproduit les prières⁸ à l'usage des Chevaliers du Saint-Esprit, Ordre fondé par Henri III. Il semble que les quatre exemplaires, réalisés en une seule découpe par Gougenot, étaient destinés au roi, à la future reine Anne, à Gaston d'Orléans, et au nonce.

Notre troisième document est constitué par les restes épars d'un album de modèles d'écriture calligraphiée. La liasse d'origine de l'exemplaire consultable aujourd'hui a été partagée entre, d'une part, un beau portrait de Gougenot, et d'autre part, 17 planches gravées de lettres et sentences diverses, qui

François Lasserre

ont été recueillies par l'abbé Michel de Marolles, dans sa riche collection de spécimens des productions gravées de son temps⁹.

Beaucoup de graveurs-copistes produisaient des ouvrages illustrant leur art. Nous avons peut-être quelque difficulté à comprendre que l'appartenance à la profession de maître-écrivain était, aux yeux de Gougenot, un prestigieux titre de fierté.

Son livre d'écritures fut réalisé en 1614. La date, la réputation de l'ouvrage, et la regrettable absence de la, ou des, feuilles qui portaient une dédicace – effectivement introuvables aujourd'hui –, sont connues notamment par la notice récapitulative de Charles Paillason¹⁰, ci-après :

Nicolas Gougenot était natif de Dijon. La Bibliothèque des Auteurs de Bourgogne¹¹ le fait graveur de livres d'Écritures ; en cela elle s'est trompée. Gougenot était Écrivain, et un Écrivain habile. Il donna en 1614, un Ouvrage au Public sur l'art d'écrire toutes sortes de caractères, où l'on trouve, au commencement, le Portrait de l'Auteur. Ce livre, qui est sous mes yeux, est gravé par de Loysi, Pirette d'Autun, et Milot ; ce qui prouve évidemment¹², que notre Artiste n'était point Graveur. Dans ce même ouvrage on remarque l'Épître dédicatoire, dont l'écriture est, à peu de chose près, très ressemblante à la coulée qui est actuellement en usage. Quoique Gougenot fût Écrivain, il était encore Poète, puisqu'il est l'auteur de deux Tragi-Comédies la Fidelle Tromperie, et la Comédie des comédiens. [...].

Pour conclure ces investigations, il convient de mentionner la récente *Histoire de la Calligraphie française*, de Claude Mediavilla (Albin Michel, 2006). Dans ce beau livre, qui restaure tout un secteur de notre histoire artistique, Nicolas Gougenot retrouve la part primordiale de sa notoriété longtemps occultée.¹³

*

L'exercice de la profession d'écrivain et l'appartenance à la corporation des maîtres-écrivains est donc bien l'élément le plus important de la personnalité de Gougenot. Signalons une circonstance particulière. L'accès aux diverses corporations professionnelles était très strictement verrouillé, et le seul processus normalement existant consistait à y recueillir la succession paternelle. La lignée que nous tentons de reconstituer ne remplit pas cette condition ; le Gougenot identifié en 1589 était marchand. La conquête du statut de maître-écrivain par l'auteur dont nous parlons, apparaît par conséquent, du point de vue sociologique, comme un exploit. Et c'est un fait que Gougenot se montrera très attaché à son titre professionnel et très fier de lui, comme pourrait l'être quelqu'un qui l'aurait méritoirement conquis. Nous pouvons imaginer

avec vraisemblance (sinon de manière tout à fait démontrable) que, déjà membre d'une famille connue de la bourgeoisie dijonnaise, le jeune homme se soit découvert une authentique « vocation » à devenir maître-écrivain, et que, par son habileté aujourd'hui remise en lumière, il ait forcé les barrages que lui opposaient les pesanteurs sociologiques.

Consacrons-nous maintenant à la description de sa biographie sous l'angle de l'histoire de la littérature.

Il a pu naître vers 1580. En 1614, il est sans doute au sommet de sa compétence professionnelle. C'est alors, en effet qu'il publie son brillant livre d'écritures, et qu'il réalise les *canivets*, chef d'œuvre dont il tire une gratification royale.

Il est déjà féru de poésie. Bien qu'il n'y intervienne que comme auteur secondaire, la *Description du ballet du véritable amour*, dansé à Pezenas en 1618, en l'honneur du duc et de la duchesse de Montmorency, est complétée par une ode de vingt-deux strophes qu'il a composée, et sans doute récitée lors de cette fête¹⁴.

Osons nous souvenir, par ailleurs, de ce que semblent être, en 1613, les joyeux passe-temps de son fils, se travestissant lors du carnaval.

Dans les fictions de notre auteur, le travestissement tient une place très importante. Un fille adolescente se travestit pour se lancer à la poursuite de celui qu'elle aime. Un garçon se travestit pour s'introduire dans un milieu interdit aux hommes. Un autre se fait fille dans un ballet et pousse assez loin le jeu de la séduction d'un naïf jeune homme. Le procédé est certes largement tributaire des modèles romanesques ou théâtraux déjà connus. Mais Gougenot s'en régale. Il est donc intéressant de supposer que la dissipation assez innocente de son fils put trouver un encouragement tacite dans un climat familial sans doute exempt de maussaderie.

La dédicace de son roman nous apprend que « la perte de la vue » le prive, vers 1630, de l'exercice de sa profession ordinaire. Telle paraît être la raison pour laquelle, vers cinquante ans, il se lance dans les ouvrages littéraires qui sollicitent notre attention.

La première en date de ses fictions, difficile à dater, est peut-être *la Fidelle Tromperie*. Amateur et connaisseur de théâtre, il l'aurait écrite en réaction au réveil de l'art dramatique, soit au temps de la *Sylvie* de Jean Mairet (1625), soit à celui des tragicomédies de 1628 (refonte de *Tyr et Sidon*, par Jean de Schelandre, *Agimée* de Simon Basin, *Arétaphile* de Pierre Du Ryer, *Madonte* d'Auvray,...). Stimulés par les passions tragicomiques d'époque, ces auteurs se portent à la rencontre d'un public non-savant, dont l'afflux au théâtre est encouragé, et en partie suscité, par la dernière étape d'affermissement de la paix civile. En tout état de cause, l'ouvrage est dynamique, exaltant un thème féministe (tiré d'un épisode d'*Amadis*), et débordant de passion amoureuse.

François Lasserre

Corneille s'en souviendra pour les éclats de passion de Chimène. Pour le style, un archaïsme assez décoratif n'excuse pas tout à fait certaine maladresse des alexandrins.

On remarque, en revanche, de très belles stances en octosyllabes, et ceci nous rappelle que l'auteur avait acquis, beaucoup plus tôt, une expérience de la poésie, même s'il n'en faisait guère profiter les libraires-imprimeurs, concurrents mécaniques de la noble profession de calligraphe¹⁵.

La date la moins incertaine est celle de sa *Comédie des comédiens*, pour laquelle la fourchette de datation la plus large n'excède pas, à notre avis, 1630 à 1632. La prodigieuse expansion française du théâtre, qui prend forme sous ses yeux, éveille en lui une réflexion morale et sociologique de haute volée. Ignoré par tous les historiens de la littérature¹⁶, le débat qu'il ouvre (sans lendemain, assurément), ne concerne pas la conception de l'ouvrage théâtral, ni l'émulation avec l'antiquité, ni la conformité du théâtre avec la morale. Il dépasse la question de la compétence professionnelle de l'acteur, et, dans un esprit philosophique entièrement original, sonde la psychologie intime et la fonction sociologique de l'« histrion », la structure, aussi, de la société que ce « marginal » forme avec ses collègues.

Evoquons brièvement les lourdes erreurs qui ont entouré, depuis l'origine, la réception de cet ouvrage. La première d'entre elles est due, très vraisemblablement, aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, chargés de sa représentation. Constatant qu'une troupe de comédiens en formation y était mise en scène, et qu'elle empruntait, par un artifice pittoresque, quelques noms tels que « Bel-lerose », « Turlupin », connus du public, leur amour-propre en fut si ébloui qu'ils n'eurent de cesse de faire coïncider la troupe de la pièce avec la leur. Cette falsification est décelable, car elle a subsisté dans la copie imprimée, y produisant des incohérences majeures, et révélatrices¹⁷. Or, au XVIII^e siècle, les frères Parfaict, historiens du Théâtre, donnèrent dans le même panneau, et lancèrent la légende, cultivée fidèlement depuis, non sans d'ingénieux colmatages, d'un ouvrage *décrivant* la troupe *existante* de l'Hôtel de Bourgogne¹⁸.

Il se trouve que l'intention du penseur dijonnais était, justement, aux antipodes de ces complaisances mignardes. Bien loin de flatter l'*ego* des comédiens, il spéculait sur *l'effet d'introspection psychologique* imposée quasi-instinctivement à leurs carences et travers intimes, par leur « réincarnation » en des caractères de personnages fictifs ridiculisant ces mêmes travers. Il montrait l'amélioration morale, que chacun d'eux peut espérer pour soi-même, de cette remise en question, comme un fruit naturel.

Quelle modernité que celle d'un théâtre qui moralise l'acteur avec plus d'urgence même qu'il ne moralise le spectateur, d'un acteur engagé par son jeu dans un processus de réforme ! On est ici fort loin d'un théâtre de « l'image », ou de l'obéissance...

Il faut, pour comprendre ceci, corriger deux erreurs supplémentaires que l'érudition a accréditées. Première erreur, la pièce serait directement assimilable aux produits de la mode baroque du théâtre dans le théâtre (mode alors nouvelle), mettant en relief les jeux de l'illusion. En réalité, Gougenot – dont la culture est mûrie solitairement – ne s'intéresse qu'à l'existence de la petite société constituée par sa troupe comique imaginaire, et ne parle ici, ni d'invention, ni de réception, ni de disposition, ni de doctrines dramatiques. Ce qui ressemble à de la doctrine se borne, dans sa *Comédie*, à quelques explications succinctes.

Il existe d'ailleurs une différence capitale entre son ouvrage et les pièces traitant de l'illusion, et utilisant pour cela l'artifice du « théâtre dans le théâtre »¹⁹. Ces dernières pratiquent ce qu'on appelle aujourd'hui une mise en abîme²⁰. Il n'est pas question de cela dans la *Comédie des comédiens*. Il n'y a pas d'acteurs jouant sur scène le rôle de spectateurs, pas de recul final par rapport à la pièce dépendante, qui ébaucherait un jugement ému sur les effets de celle-ci. De manière pertinente, et sans maladresse, la pièce en prose dans laquelle les comédiens se font connaître comme personnes civiles, et la pièce en vers qu'ils jouent une ou deux semaines plus tard, sont mises en parallèle pour que le public, une fois toutes les actions terminées, songe à comparer leurs actions et leurs sentiments, dans l'une, puis dans l'autre.

Pour deuxième erreur, on soutient qu'il n'y a pas de liaison entre les actions des deux pièces, et l'on va jusqu'à imaginer comme seul « lien » – destiné à caractériser l'art de l'illusion, puisque c'est là le présupposé que l'on se donne – la différence des vers à la prose. Savante et arachnéenne inquiétude ! Or il y a, au contraire, une liaison très serrée, de portée familière et concrète, qui éclot spontanément par le transfert des acteurs d'une pièce à l'autre. Chaque acteur, personnage de la vie ordinaire dans la pièce en prose, endosse un personnage de fiction dans la seconde. Le jaloux devient amant dédaigné, le vieillard avare devient prodigue par amour, le vantard, parasite, les femmes précédemment unies dans leurs revendications, voient s'opposer leurs intérêts, les valets se moquent presque ouvertement de leurs maîtres...

Le miroir satirique des défauts personnels, ou, pour voir les choses plus globalement, la mutation intérieure occasionnée par l'incarnation de n'importe quel personnage étranger à celui qu'il est dans la vie civile, expose continuellement le comédien à se mettre en question. Telle est l'amorce de la leçon de Gougenot. Les défenseurs du théâtre se préoccupent, en général, de soutenir que les actrices ne sont pas débauchées, ou que la peinture des passions, menée sans provocation, est une leçon salutaire. Gougenot ne s'embarque pas dans ces chicaneries. Il contre-attaque ambitieusement, en ouvrant une réflexion plénière, de type humaniste, et en construisant une phénoménologie de l'activité dramatique. Son comédien a vocation à devenir

François Lasserre

un professionnel du progrès individuel, qui explorera les sentiers d'un art de progressive élévation morale.

Avant l'illustration piquante donnée par la pièce en vers, ces questions avaient été débattues dans la partie en prose, à l'occasion des manœuvres de conciliation conduites par le futur chef de la troupe, qui avaient d'ailleurs été poussées fort loin, puisqu'elles avaient abouti à la constitution d'un microcosme authentiquement démocratique.

L'intention de la pièce appartient à la morale la plus élevée et à la réflexion politique. On reconnaît sans peine, dans le dernier aspect évoqué, les aspirations de la Réforme.

On est très loin du plaider en faveur de la respectabilité des acteurs /-trices, que prônera Scudéry, de la présentation d'exemples moraux à prétexte historique, que préférera adroitement Jean Desmarets de Saint-Sorlin (ou encore Scudéry), des complaisances courtisanes d'un Mairet, de l'offensive d'une régularité supposée voulue par le Philosophe, que pousse laborieusement (et bientôt avec succès) le célèbre critique Jean Chapelain. On est, sans garde-fous, au cœur du *phénomène* théâtral. Gougenot est un indépendant, qui mène, à titre personnel, une réflexion humaniste, et ne cherche, en aucune façon, à prendre le train d'une quelconque politique théâtrale²¹.

La publication de ses ouvrages intervient en bloc, nous l'avons dit, en 1633. Et, si nous en croyons la dédicace de son roman, c'est à cette date même qu'il vient de composer ce dernier ouvrage. Nous avons déjà évoqué cette confidence : « Ayant été privé de l'exercice de ma profession ordinaire par la perte de la vue, dont il a plu à Dieu de m'affliger, [...] mon malheur [...] ne m'a pu fournir que cette triste fiction de l'infidélité d'un amant ». Il n'est plus maître-écrivain. Nous allons perdre sa trace, et ne le retrouverons bientôt plus qu'en pointillé, anonyme.

Son roman, cependant, a pu être le résultat de maturations antérieures. Il trahit une inspiration polémique contre les rêveries amoureuses de *l'Astrée*, et, par ailleurs, une réflexion sociologique complexe. Symandre, fils d'un marchand dijonnais, s'échappe d'abord de chez ses parents, pour voyager en Allemagne et en Italie, où son habileté à jouer du luth le fait apprécier. Rentré au bercaïl, en pleins désordres de la Ligue, il est amoureux successivement de cinq jeunes filles ou femmes, tombe sous la coupe de celle qui, justement, est méchante. Il l'épouse – son nom, Lucrine, est celui d'une fille perfide dans le *Pastor Fido* –, se trouve entraîné dans un duel, dans des intrigues qui déshonorent lui-même et sa famille, obligé de fuir sa ville, ... ce qui ne l'empêche pas de se laisser gagner, au hasard de la rencontre, par de nouveaux attraits délicieux²².

L'histoire est inachevée. La peinture du personnage de Symandre, empreinte d'une séduction et d'une mélancolie répétitives, est attachante, et n'a rien à voir

avec les aventures qu'Honoré d'Urfé prêtait à Hylas. Le cadre sociologique, désordre des factions, et ruine de la prospérité bourgeoise, jette la consternation. L'interruption finale, même si elle n'est pas entièrement voulue, au milieu d'une amorce d'intrigue qui promettrait des complications psychologiques, est une conclusion suspensive assez naturelle.

Abordons, maintenant, le *Discours à Cliton*, qui est attribuable à Gougenot. Il subsiste, concernant cette attribution, un désaccord, dont je montrerai ailleurs l'inutilité. Le *Traité* qui occupe l'essentiel de ce *Discours* avait été rédigé très peu de temps après la *Comédie des comédiens*, et se retrouva, en 1637, au moment de la querelle du *Cid*, « dans les écrits » de l'auteur, qui se décida à le faire imprimer en cette occasion... Maître-écrivain, il est plus que vraisemblable qu'il en ait laissé circuler, préalablement, quelques copies. Après une longue période d'impitoyable méconnaissance érudite, ce petit ouvrage focalise aujourd'hui une attention méritée, mais l'on doit prendre garde que le débat entre régularité dramatique, et « irrégularité », réducteur en tout état de cause, l'est particulièrement à l'égard du *Traité* en question.

Le titre de cet exposé de 1631-1632 – qui est serti, en 1637, dans une présentation intitulée *Discours à Cliton* – ne parlait qu'en seconde place, de la polémique contre les vingt-quatre heures. Il s'appellait principalement *Traité de la disposition du poème dramatique*²³, écartait, comme mouches importunes, les « lois mauvaises » (celle des vingt-quatre heures), auxquelles certains veulent donner autorité, sans même soupçonner l'existence d'autres « lois », qui sont les bonnes. Il quittait le terrain des commentateurs de prétendues règles des anciens (ou plutôt, protestait-il, des Italiens), pour mettre à plat la question « comment *doit être disposé* le poème dramatique, [...] œuvre où le poète ne parle point ». Il avait donc dans l'esprit la distinction fondamentale entre, d'une part, la disposition *narrative* ou épique, selon laquelle l'auteur raconte à découvert, se manifeste lui-même comme auteur du roman ou du poème, et d'autre part, la disposition *dramatique*, selon laquelle l'auteur ne fait parler que des personnages, dont l'individualité demeure autre que la sienne, et donne du relief à leur manifestation en sélectionnant et arrangeant entre elles leurs rencontres et leurs actions visibles – en « discernant », pour prendre le mot qu'il utilise, les actions qui seront montrées et celles qui seront seulement évoquées.

Il attaquait vivement le dramaturge qui « se donne carrière », et qui « compose de longs couplets, bien souvent où il les faut courts », et stigmatisait en même temps le point de vue dogmatique des savants, que venait d'adopter Mairet. Son ouvrage se laissait dater comme une réaction à la préface de la *Silvanire* (d'avril 1631) Il exaltait l'essor du théâtre tragi-comique, et des échanges en prise directe avec la mentalité et les conceptions du public non-savant. Il affirmait la place réservée à l'imagination et aux « opérations

François Lasserre

d'esprit » du spectateur (assistées de sommaires aménagements), s'emportait contre l'incompréhension des acteurs – et nous savons pourquoi – et allait jusqu'à prononcer en faveur d'une application possible de la contrainte des vingt-quatre heures, mais à condition d'en circonscrire très sévèrement l'usage dans un type particulier, et secondaire, d'intrigue italianisante.

La notion d'imagination que défend le *Traité*, est active, radicalement différente de celle de Mairet. Celui-ci parle d'une imagination asservie aux suggestions visuelles et auditives ménagées par l'auteur (comme doit être l'imagination de l'auditeur d'un sermon religieux), et n'envisage pas qu'elle puisse prendre du recul. Ceci est parfaitement visible dans la préface de la *Silvanire*, qui tient naïvement pour acquise (dans son refus, en particulier, des changements de lieu) une entière paresse imaginative. Une approche phénoménologique du théâtre, au contraire, reconnaît dans les spectateurs des esprits autonomes.

L'auteur du *Traité* plane plus haut que le débat didactique des vingt-quatre heures, et propose, comme dans la *Comédie des comédiens*, une perception globale et réflexive de l'opération théâtrale. Aux perspectives concernant l'acteur – qui, disait-il, doit s'effacer derrière son personnage –, il fait correspondre ici un portrait du vrai dramaturge, écrivain dont le talent stylistique personnel doit s'effacer derrière les capacités qui pourraient convenir, tour à tour, à l'élocution de chacun des personnages.

Loin de s'appliquer, comme l'a fait Mairet, à la récitation d'une règle impérative d'antan, qui serait le magique ressort méconnu de l'art dramatique, il se place face au donné phénoménologique, et il teste les exigences qu'impose le profond renouvellement dont ce donné est le champ clos, en son époque.

L'anonymat du *Discours* nous ramène à la problématique d'oubli.

L'impact de la *Fidelle Tromperie*, celui du *Romant de l'infidelle Lucrine* furent certainement médiocres, La *Comédie des comédiens* fut défigurée, mal représentée, et il n'est d'ailleurs pas surprenant que le débat de haute volée qu'elle pensait ouvrir, sans aucune caution reconnue, soit demeuré incompris. Scudéry s'empara sans vergogne de l'idée qui la structure, en imita la succession *pièce en prose – pièce en vers*, mais en substituant à sa forte problématique un petit déballage du sérieux et de la moralité supposés des acteurs. L'état dépressif de l'auteur, que reflète la dédicace du roman, fin 1633, pourrait être responsable en partie de son effacement. Une notation, à la fin du *Discours à Cliton* nous dit qu'il a hésité à s'identifier : son nom vaguement obscur n'aurait pas valorisé l'opuscule. « Cliton en prendra soin », ajoute-t-il à propos de cet écrit. Comprenons que ce Cliton, dont il soutient la querelle sans le connaître, est l'auteur du *Cid*. On peut remarquer qu'attentif au message,

Cornaille, quelques mois plus tard, lui adressera, sans le nommer, la dédicace de la *Suivante*. Le contenu de ce morceau est en effet farci d'allusions au *Discours*.

Il n'ignore pas que la rareté et l'espacement de ses productions ont une part dans l'obscurité qui l'enveloppe déjà. Ses pièces, dit le *Traité de la disposition*, furent « en petit nombre », et, pour sa récompense, « il [lui] suffit [...] qu'elles parviennent ès mains de ceux qu'[il] honore et qu'[il] chérit, et qu'elles préjugent à l'avenir ce qu'[il] aurait pu faire de plus ». Il est donc bien clair qu'elles ne bénéficièrent d'aucune reconnaissance publique²⁴.

Pour l'essentiel, cependant, l'incompréhension dont il fut l'objet tenait à l'audace solitaire de ses conceptions, contraires à la passivité du spectateur. Triste malentendu, qui s'est prolongé jusqu'au XX^e siècle. Louis Petit de Julleville encore, dans son introduction au *Cid*²⁵, ne débitait-il pas à l'adresse du *Discours à Cliton* un chapelet d'inexactitudes et d'insultes : « Cet inconnu qui profite de la querelle du *Cid* pour écouler une lourde dissertation qui l'étouffait depuis cinq ans... etc. », sans voir que le *Traité* allait au fond du débat théâtral ? Les formules péremptoires finissent, certes, par se retourner contre leurs auteurs, mais l'obscurantisme entretemps fait des victimes. Ce que révèle principalement l'existence du *Traité* de Gougenot, c'est que, bien qu'elle ait participé à l'éclosion d'un art glorieux, la théorie classique du théâtre était fondée sur des arguments inintelligents. C'est une chose à noter, pour réévaluer les mérites respectifs des divers participants.

Et aujourd'hui, contre toute attente, le spectre a refait surface : « Remember me ! »

François Lasserre
Paris

notes

¹ Nous n'évoquerons pas une question relative à l'oralité littéraire, au sujet de laquelle le roman de Gougenot, consulté dans son édition originale, pourrait apporter son témoignage. Il s'agit, au début du XVII^e siècle, du passage d'une littérature de récits parlés dans les conversations mondaines, à une littérature composée à l'intention du lecteur solitaire, selon des procédés d'écriture réfléchie. La ponctuation d'époque des ouvrages en prose héritée de la ponctuation latine des humanistes, reflète le souvenir, alors vivant, de l'éloquence cicéronienne, dans la splendeur de son oralité. Une ponctuation forte, en plein milieu de la phrase, marque la suspension de la période, usage qui a naturellement disparu au cours du siècle, lorsque s'affirmait la prédominance de l'écrit. C'est la raison pour laquelle, à la différence de l'orthographe d'époque, dont l'intérêt ne concernerait guère que l'histoire des préjugés pédants, la ponctuation d'époque mérite d'être reproduite précieusement, car elle restitue le rythme de récitation de la phrase narrative, et par conséquent la vie respiratoire de cette phrase.

- ² L'ouvrage s'intitule : *Discours à Cliton sur les observations du Cid avec un Traité de la disposition du Poème Dramatique et de la prétendue Règle de vingt-quatre heures*, A Paris, imprimé aux dépens de l'auteur, 1637. Il existe aussi un deuxième titre : *Examen de ce qui s'est fait pour et contre le Cid avec un Traité...* Diverses déclarations abtuptes en faveur de l'attribution à Jean-Gilbert Durval se font jour périodiquement. La seule personne qui ait argumenté récemment ce point de vue, est J.-M. Civardi, dans *la Querelle du Cid* Paris, Champion, 2008 (569, et suivantes). Nous expliquerons notre désaccord dans un livre à paraître chez Gunther Narr (Tübingen) : *Nicolas Gougenot, dramaturge, à l'aube du théâtre classique*.
- ³ Les emprunts que nous pouvons identifier (mais dont l'examen supposerait une étude spéciale), se trouvent, chez Pierre Corneille, en 1633, dans *la Suivante* (acte II, sc. 4 à 8), et chez Jean Rotrou, en 1633 ou 1634, dans *la Doristée* (acte III, sc. 2). Ces deux auteurs se servent (avec de légères différences) d'un même jeu de scène, créé dans *la Courtisane* (pièce intérieure de *la Comédie des comédiens*). Pierre Du Ryer, en 1634, dans *Alcimédon* (acte V, sc. 2), se sert d'un autre jeu de scène, extrêmement spectaculaire, qui revient par deux fois dans les ouvrages antérieurs de Gougenot. L'auteur du présent article ne souhaite pas que ces effets d'« intertextualité » soient mentionnés *de façon sommaire* dans d'autres travaux.
- ⁴ Plusieurs Gougenot actuellement vivants, avec lesquels j'ai pris contact, indiquent cette origine pour leur famille. Par ailleurs, ce que nous avons pu consulter de l'ancien état-civil de la capitale de la Bourgogne ne compte pas de Gougenots.
- ⁵ H. Drouot, « Flavigny contre Dijon », dans *Mémoires de l'Académie des Sciences, ... de Dijon*, 1922, 46 à 120.
- ⁶ Gabriel Breunot, *Journal*, Dijon, 1886, T. 1, 274.
- ⁷ éd. Romeo De Maio, Verona 1964, T. IV, 61-100. L'article de J. Ruyschaert, « Les quatre canivets du *manuel de prières* de l'Ordre du Saint-Esprit, ... » est rédigé en français.
- ⁸ Selon J. Ruyschaert, on attribue les textes au poète Philippe Desportes. Il est clair que le travail de Gougenot est une réédition, et non une collaboration avec l'auteur, qui était mort en 1606.
- ⁹ Cabinet des Estampes de la B. N. F. - cote : N 2 Gougenot, T. 722, pour le portrait, et cotes P. 9321 à P. 9336, pour les modèles d'écriture.
- ¹⁰ Ch. Paillason collabora à l'*Encyclopédie*, pour ce qui concerne les écritures et la gravure. Notre citation est extraite de sa contribution au *Dictionnaire de Chiffres et de Lettres ornées, à l'usage de tous les artistes*, de Jean Henri Prosper Pouget (Paris, 1767).
- ¹¹ Ouvrage de Philibert Papillon, publié à Dijon, 1742.
- ¹² Évidence qui, de par le contenu du raisonnement, ne semble pas irréfutable. Par ailleurs, la « coulée », mentionnée en fin de citation, désigne une forme évoluée de l'écriture calligraphiée (voir l'ouvrage cité ci-dessus de Claude Mediavilla, 195 et suiv.)
- ¹³ Page 191. Notons que la date indiquée pour la mort de Gougenot (« vers 1633 ») n'est que conjecturale, et serait certainement inexacte, s'il est, comme nous le pensons, l'auteur, en 1637, du *Discours à Cliton*, déjà mentionné.
- ¹⁴ Livret publié à Béziers, chez Jean Pech, 1618, avec épître dédicatoire signée : de Mazelier.
- ¹⁵ A cette qualification extra-professionnelle fera écho (sauf aberration de notre part) une incidente du *Discours à Cliton* : « ... à cause que je fais quelquefois des vers et que je favorise ceux qui s'en mêlent... » (10).

- ¹⁶ J'ai édité *La Comédie des comédiens et le Discours à Cliton*, Tübingen, Biblio 17, Gunther Narr, 2000. Diverses présentations modernes de la *Comédie des comédiens*, texte ou commentaire, se bornent à conserver les vieilles légendes dont nous allons parler, ou à les agrémenter de considérations tirant le pièce vers le baroque, voire de capricieux délires. L'édition de Lorenza Maranini (*La Commedia in commedia*, Roma, Bulzoni, 1974) est plus recommandable que celle de David C. Shaw (Exeter French Texts, 1974). Assez diversifiés, mais couchant à tort Gougenot sur le lit de Procuste de l'illusion baroque, les commentaires donnés par Georges Forestier dans son *Théâtre dans le théâtre sur la scène...*, suscitent des réflexions utiles.
- ¹⁷ Les deux candidats aux grands rôles théâtraux, le marchand Boniface, et l'avocat Gaultier, se présentent avec leurs femmes. Voulant muscler l'idée de peindre leur propre troupe, les comédiens remplacèrent les noms de ces bourgeoises par ceux de deux actrices, M^{elles} Valliot et Beaupré. Ils se trouvèrent bien empêchés, dans le deuxième tableau du deuxième acte, lorsque ces damoiselles protestaient contre la tyrannie de leurs maris. La copie retourne alors aux noms authentiques. Une autre corruption consiste dans l'introduction infondée du nom de M^{elle} Beauchasteau.
- ¹⁸ Aux frères Parfaict, on doit l'affirmation que Gaultier formerait, avec Turlupin et Guillaume, le fameux « trio des farceurs » de l'Hôtel. Ce qui est certain, c'est que Gougenot a repris les noms d'un « duo » de farceurs, Turlupin et Guillaume. Pour ce qui est de Gaultier, il l'appelle « avocat », reprenant le nom d'un célèbre avocat du temps (que nous connaissons par Tallemant, Vigneul-Marville, etc.). Ce Gaultier-là aspire à monter sur les planches, et Gaultier-Garguille n'est en aucune façon présent dans l'ouvrage. Il faut noter, par ailleurs, que les situations biographiques des personnages portant vraiment des noms d'acteurs (Bellerose et Beauchasteau, en sus des deux farceurs) ne correspondent nullement à l'état historique qui était celui de ces acteurs en 1631-32. Voir Parfaict (Cl. et F.), *Histoire du Théâtre français...*, Paris, Le Mercier 1745-49, T. V, 23 à 30 ; Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. Pléiade, T. I, 198, 308, 642 ; Vigneul-Marville, *Mélanges d'Histoire et de Littérature*, Rotterdam, 1702, T. I, 72.
- ¹⁹ Lorenza Maranini souligne à juste titre (*la Commedia in commedia*, 39-40, et de nouveau, 371, note 191) que l'expression « comédie en commédie » (orthographiée avec ces deux « m » au cinquième acte) est un décalque des « commedia in commedia » italiennes, ce qui montre que « la pièce di Gougenot intendeva rallarcciarsi a quelle tradizione che i comici italiani avevano fatto conoscere in Francia ». C'est du côté de la *commedia dell'arte*, et de G. B. Andreini, non pas de Baro, Thomas Kyd, ou Scudéry, que l'on pourrait chercher des structures-modèles.
- ²⁰ Expression remise à la mode, pour laquelle nous préférons une orthographe ordinaire, plutôt qu'« abyme », inutilement précieux.
- ²¹ Une question m'avait été posée, à propos de mon édition déjà mentionnée, sur « la situation de la pièce de Gougenot par rapport à la campagne d'opinion commanditée par Richelieu au début des années 1630 (campagne conjecturée, si je comprends bien, par G. Couton) pour réhabiliter la comédie et le comédien ». On vient de lire la réponse que je propose.
- ²² *L'Astrée*, principal roman pastoral du temps, dû à Honoré d'Urfé, publié de 1607 à 1627. Le *Pastor Fido*, pièce de théâtre pastoral italienne, de Giovanni Battista Guarini, dont la réputation et l'influence sur la production française est alors considérable. Voir, pour cette dernière remarque, Daniela Mauri, *Voyage en Arcadie, sur les origines italiennes du théâtre pastoral*, Champion, 1996.

François Lasserre

²³ Titre complet : *Traité de la disposition du poème dramatique, et de la prétendue règle de 24 heures*. L'appellation à retenir pour le document assorti d'une introduction et d'une *coda*, publié en 1637, est *Discours à Cliton sur les observations du Cid...* Le titre alternatif *Examen de ce qui s'est fait pour et contre le Cid...* n'est sans doute qu'une seconde formulation, plus mercantile.

²⁴ Ce point n'est pas le seul qui montre que l'auteur n'est pas Jean Gilbert Durval. Mais, serait-il seul, il est tout à fait suffisant. Durval, en effet, dans ses dédicaces ou ses avis au lecteur, ne tarit pas d'auto-satisfaction sur ses succès, tant auprès du public que des plus grands personnages. La tragicomédie des *Travaux d'Ulysse* : «... assez bien reçue, et il me souvient qu'à Fontainebleau, lorsqu'elle fut représentée devant le roi, vous daignâtes l'approuver [...] ce héros [...] n'a jamais reçu tant de gloire des acclamations publiques de toute la Grèce [...] qu'il en reçut en présence d'un si grand roi de la bouche d'un si grand prince ». *Agarite* : «... aucunement bien [c'est-à-dire, largement bien] reçue, semblait ne devoir craindre les injures du temps ni les coups de langue ». *Panthée* : «... bonne espérance de cet ouvrage, puisque [...] pour ainsi dire, dès le moment de sa conception, vous l'avez honoré du favorable aspect de votre présence ». L'obstination de quelques dix-septiémistes à soutenir l'attribution à Durval, avec des arguments pour le moins irréfélchis, est (ou n'est pas, c'est selon) surprenante.

²⁵ Hachette, 1913.

Nelly BLANCHARD

**« Hervé Burel autobiographe :
une voix populaire portant l'égalité ? »**

Parler de voix défendue en matière de littérature, c'est entre autres poser la question des plumes non autorisées, c'est braquer les regards sur les marges de la littérature, sur ses périphéries, qu'elles soient littéraires, linguistiques, sociales. Si c'est ce décentre-là qu'il s'agit d'opérer pour observer et analyser les fonctionnements de ces périphéries défendues, et les choix esthétiques et thématiques de ces marges, il vaut la peine de s'arrêter un moment sur le cas d'Hervé Burel.

Hervé Burel est un paysan qui a écrit sa vie et celles de ses ancêtres en 1905. Sa situation sociale à l'époque aurait dû en faire un exclu de la littérature et particulièrement de l'écriture littéraire. En pleine période de séparation des Église et de l'État, d'interdiction de plus en plus ferme par rapport à la langue bretonne¹ et d'entrée de plus en plus importante du modèle linguistique français en Basse-Bretagne, la langue d'écriture d'Hervé Burel est le breton. Par ailleurs, il choisit comme support à son expression le genre de l'autobiographie, genre répandu depuis l'avènement de l'individu à la fin du 18^e siècle, marqué par de grands modèles, et genre de prédilection des rares expressions populaires en France² et ailleurs. Par ailleurs, son manuscrit n'a que récemment été publié³ : Burel a eu beau crier, sa parole est restée muette, elle n'a pas été entendue. C'est vrai que l'auteur n'écrit pas dans une orthographe normalisée, mais c'est sans doute à la fois pour des raisons de projet personnel et pour des raisons idéologiques que son texte n'a jamais été publié : dans le monde conservateur du milieu des auteurs et éditeurs en langue bretonne du 19^e siècle, la voix dénonciatrice de l'injustice sociale et revendicatrice d'égalité de Burel le mettait en dehors des voies de l'expression.

Quelle voix emprunte un paysan lorsqu'il prend la plume en breton pour demander plus d'égalité sociale ?

Nelly Blanchard

Effraction de l'autre côté de la société

Hervé Burel est un hors-compte⁴ : il est né en 1858 dans une famille de paysans de Plouider dans le nord Finistère, son père alternait entre travail de la terre à Pont-du-Châtel et pesée du grain chez un meunier de Landerneau, et sa mère travaillait également à la ferme et vendait du grain sur les marchés. Hervé Burel a été paysan pendant une grande partie de sa vie, aidant sa famille à la ferme à Plouider puis après son mariage à Saint-Thonan, avant d'être embauché à la poudrerie du Moulin Blanc au Relecq-Kerhuon près de Brest.

Il appartient donc à la couche basse de la population, majoritairement analphabète en cette toute fin du 19^e siècle, à ce *demos* à la limite de l'humanité, à la limite de la citoyenneté, qui se reproduit et vit sans posséder ni transmettre de nom⁵, qui n'a pas de parole à faire entendre, qui a par conséquent peu de chance d'approcher le monde de la littérature écrite.

Et pourtant, Hervé Burel a voulu ne pas se contenter d'être un homme de l'outil, de la pelle ou de la technique de poudrerie. À partir de 1905 et pendant quelques années, il a osé entrer par effraction dans le monde des lettrés, des érudits, des gens du haut de la société. Il s'est en effet aménagé un temps pour apprivoiser la plume, il a peut-être pris du temps sur son travail, sur ses moments de rassemblements familiaux ou sur son sommeil⁶ pour se mettre à écrire. Ce paysan est ainsi devenu un être pensant et parlant en écrivant *Histor eur famill eus Breïz-Izel (Histoire d'une famille en Basse-Bretagne)*.

Cet acte d'effraction de l'ordre culturel et social par l'écriture n'a évidemment été possible que parce que cet homme ne ressemble pas au paysan tel que les études historiques ou sociologiques nous le décrivent pour cette période-là (fin du 19^e siècle) à cet endroit-là (Léon), il ne ressemble pas à ses semblables ou peut-être que le terme de « peuple », lorsque celui-ci est employé, force-t-il à une généralisation qui n'a pas lieu d'être et fait oublier l'individualité et la personnalité sous le générique et le groupe.

Hervé Burel a en effet eu très tôt un rapport à l'instruction et à l'écrit. Il mentionne dans son texte le niveau d'instruction de certains de ses ancêtres (évoquant d'ailleurs l'origine protestante de certains d'entre eux), rappelle que sa mère savait lire et avait appris à ses enfants à lire à l'aide de livres de dévotion avant d'aller à l'école⁷, il souligne la durée remarquable, pour une personne de son rang social, de sa fréquentation de l'école communale puisqu'il y est resté jusqu'à ses seize ans, et il remercie à ce sujet ses parents du sacrifice auquel ils ont consenti pour assurer cette scolarisation. Son instruction lui a, semble-t-il, ouvert les portes de la lecture et certaines influences littéraires se ressentent à la lecture de son texte, notamment celle d'Eugène Sue⁸, l'auteur de romans populaires et romans-feuilletons le plus connu du 19^e siècle.

L'effraction d'Hervé Burel dans le monde de la parole est un acte par lequel il s'autorise le droit à une identité, à devenir audible, à transmettre du sens et ainsi à être un homme à l'égal des autres⁹. C'est une forme d'auto-défense qui lui permet de résister à ceux qui s'étaient rendu maître de lui, de sa classe et d'un équilibre social qui ne lui convient pas, c'est un acte d'émancipation qui l'extrait de la main qui avait une emprise sur lui. Il ose prendre part à ce à quoi il ne devrait pas prendre part.

Ainsi, sa part va-t-elle être constituée entre autres d'une affirmation de son humanité par le langage, de la réalisation de cette humanité au travers d'une bio-autobiographie de 530 pages en langue bretonne, et d'une parole personnelle portée par une voix et une pensée émancipatrice, dénonçant l'injustice sociale et proclamant l'égalité entre les hommes.

Quel choix de voix a fait Hervé Burel pour porter cette revendication d'émancipation et d'égalité ? Dans quelle mesure peut-on qualifier sa voix de voix populaire ?

La voix d'Hervé Burel

L'auteur écrit en breton, sa langue maternelle et langue maternelle de 75% de la population en Basse-Bretagne à l'époque de la rédaction de son texte (50% de la population est alors monolingue bretonnante)¹⁰. Sa provenance géographique plus précise, le Léon dans le Nord-Finistère, n'est pas spécialement mise en avant linguistiquement par l'auteur ; même si elle est facilement reconnaissable, elle est partiellement masquée par l'utilisation d'une langue haute relativement standardisée. En effet, l'un des éléments les plus inattendus de cette écriture est le niveau de langue employé par Burel.

L'auteur n'a pas pour projet d'incarner la voix populaire, la voix quotidienne des paysans, prise sur le vif, la voix dialectale, un éventuel argot ou jargon, des phrases non achevées, des prononciations elliptiques, pas non plus de lexique grossier ou même simplement familier. Il ne donne aucun accès au timbre, au son, au grain de la voix, à son caractère unique et personnel, à sa valeur d'incarnation. Les signes linguistiques auxquels on aurait pu s'attendre en lisant un texte écrit par un paysan ne sont pas présents. Au contraire, son texte est travaillé, pensé, exposé en chapitres, et son manuscrit contient très peu de ratures, ce qui me laisse penser qu'il l'a sans doute recopié à partir d'un brouillon.

Hervé Burel ne tient pas à marquer son origine sociale par sa voix, par la forme linguistique qu'il donne à son propos. Il la voile par l'emploi d'un niveau haut de langue, une langue appartenant à un registre disparitaire. Cette voix n'est donc pas populaire, elle s'apparente à un breton de type mondain,

Nelly Blanchard

proche de celui de la noblesse et des curés, seuls modèles linguistiques disparitaires accessibles à Burel. Ce breton mondain tel qu'il a été décrit notamment par Ronan Calvez à partir de textes écrits par la noblesse rurale des 17^e et 18^e siècles repose sur la construction d'un style nourri entre autres par une abondante métaphorisation permettant le passage du concret à l'abstrait et un glissement du religieux vers le profane dans un jeu sociolinguistique de visite lexicale de la langue française à des fins de distanciation, parfois parodique, ou de connivence entre connaisseurs de ce système de détournement¹¹.

La mondanité du breton de Burel se loge également dans ce jeu de visite du français par le breton, dans ces traductions littérales de métaphores ou comparaisons françaises en breton. En voici quelques exemples : « *ar gallon war blad he dorn* / le cœur sur la main », « *tout néket ros ébars en or micher* / tout n'est pas rose dans notre métier », « *Té va breur a anaves créis-déis en da zor* / Toi, mon frère, tu vois midi à ta porte » ou encore « *Néket an habit eo, a ra ar Manac'h* / Ce n'est pas l'habit qui fait le moine ». Bien que, à cette époque, la diglossie breton-français ne soit pas encore pratiquée par la majorité des ruraux des classes populaires de Basse-Bretagne – elle s'inscrira dans leurs pratiques surtout entre les deux guerres –, Burel semble connaître le français plus que passivement (d'autres écrits de lui sur feuilles volantes le prouvent aussi, bien que son français soit grammaticalement et orthographiquement approximatif¹²), ou du moins vouloir montrer qu'il maîtrise la langue qui occupera bientôt tout le champ de la pratique disparitaire, et rendra obsolète la pratique du breton disparitaire tel que Burel nous la fait encore partager en 1905, tout comme le faisait le noble Kerenveyer, par exemple, à la fin du 18^e siècle, quelques décennies avant que les gens de sa catégorie sociale adoptent le français. Il semble donc que ces bretons mondains soient des témoins de pratiques linguistiques précédant les révolutions sociolinguistiques et la mise en place de diglossies puis de substitutions linguistiques.

Le rapport que l'auteur met en place entre lui, la langue française et la langue bretonne ne se cantonne pas aux seules métaphores et comparaisons, mais englobe une série de pratiques allant de l'emprunt d'adverbes d'intensité au français (« *Gouzout a res magnific* / Vous savez bien », « *e crede parfet* / il croyait parfaitement ») à l'utilisation étonnamment fréquente de duos lexicaux qui donnent un rythme binaire à de nombreux passages du texte et surtout instaure souvent des sortes de passerelles entre un mot d'origine bretonne et un emprunt français¹³ (« *é vues trist a glac'harus* / sa vie triste et pleine de chagrin », « *an disparti a voa bet rust à c'huéro* / la séparation fut rude et amère », « *ep sujet na rézon* / sans sujet ni raison », « *yach à dispos* / en bonne santé et bonne forme »), à l'auto-translation sur fond de souci pédagogique (« *galvou, pé mar kirit appelliou* / mot-à mot : des appels (*mot breton*) ou si vous voulez des appels (*emprunt français*) », « *Ma vijen bet photograph, pé mar*

kirit ténner poltréjou (mot-à-mot : si j'avais été photographe (*emprunt français*) ou si vous voulez photographe (*mot breton*)), « *an dross eus ar stur ; pé da lavaret éo, ar gorden péhini à zo stag ous ar stur, ac à deu enn dro da ziou rod, éguis ma lavarfen, enn dro da droëllen eur puns, ac à éném gorrépond pa droër ar rodou zé, évit lakat ar stur da dreï à gléïs pé a zéou, évit gouverni ar bati-mantchou, ac ho dérija évélsé étrézec an andret ma ves c'hoant* / Il s'agissait de la drosse du gouvernail, ce cordage attaché au gouvernail et qui entoure deux roues, comme pour la manivelle d'un puits, et qui transmet le mouvement lorsqu'on les tourne pour actionner le gouvernail à droite ou à gauche, pour gouverner les bâtiments et ainsi les diriger là où l'on veut. »

Par ailleurs, cette voix disparitaire de Burel prend forme dans d'autres traits qui ne relèvent pas de ce jeu avec le français. L'auteur maîtrise l'emploi du passé simple, utilise systématiquement la position antéposée du pronom objet par rapport au verbe (« *pa voa deuet dézan pignat é skalierou ar sollier, em boa renket er sicour d'ô sévél, pé da bignat* »). Il inscrit son style dans une syntaxe remarquable par la longueur des phrases – ce qui ne ressemble évidemment pas à la pratique orale –, notamment par l'emploi très fréquents de subordinées relatives. La construction de ces relatives est d'ailleurs typique d'un breton pratiqué notamment en chaire, mais sans doute aussi par la noblesse : l'auteur insère presque systématiquement des pronoms relatifs (« *pehini* », « *pere* ») alors que cela ne se pratique pas en breton paritaire. De plus, l'auteur donne de l'impact narratif à sa syntaxe en mettant en place un jeu d'alternance entre la mise en relief de la spontanéité de l'action par la technique de non-conjugaison des verbes (« *Dioustu ac héman à goulén* / mot-à-mot : Aussitôt, celui-ci de demander »), et celle du retardement de l'action par la désarticulation fréquente de l'organisation habituelle de la phrase, en ne plaçant pas le verbe conjugué en deuxième position, ce qui est sa position la plus fréquente. L'exemple suivant montre un verbe en quatrième position : « *abars ar fin, all liën bras pehini en dévoa eun ugent mètr carrè bénnac, gant eun trous estlamus a zifonsas* / Puis, la grande voile qui faisait environ vingt mètres carré, dans un bruit terrible, se déchira ».

La voix et l'oralité ont-ils une forme différente dans les passages au style direct ? La rhétorique des dialogues ne révèlent pas davantage de marques de breton paritaire. L'oral tient le même registre de langue que le reste du texte, ce qui surprend et fait perdre en naturel, mais gagner en prestige. L'oralité dans cette autobiographie est marquée par différents éléments classiques, tels l'interrogation, l'interjection, et par d'autres moyens rhétoriques dont n'usent pas forcément tous les auteurs. Par exemple, l'emploi extrêmement fréquent du vocatif et l'insertion en milieu de phrase de propositions incises introductrices du style direct, sont frappants : « *ac en a lavaré dézo, ré dost émézan*

Nelly Blanchard

éo din c'hoas, ar maro eus va zud évit enem lakat da gana, ar rezé Yvon à zo er Barados ac ho devezo, joa ous da glevet t'hé o cana / Il leur répondit : - La mort de mes parents est encore trop proche, (dit-il), pour me mettre à chanter. - Ils sont au paradis, Yvon, et auront plaisir à t'entendre chanter » ou encore « Né servich ket da zen à respontas Faëñch, dont da guinnig maoues ebet din, kéit à ma vézo béo va mam / Ca ne sert à rien, dit Fanch, de me proposer une femme tant que ma mère est en vie. »¹⁴

Le même jeu d'expression de sa représentation de la langue française apparaît dans certains passages au style direct. D'une part, tous les passages donnés en français – et se voulant preuve d'authenticité puisque ils sont cités dans la langue dans laquelle les paroles auraient été émises – sont traduits en breton par l'auteur : le breton est bien la langue de communication de l'auteur et de ses éventuels lecteurs. D'autre part, Burel aime à porter un jugement de valeur sociale en rapport à la maîtrise qu'ont certains personnages du français, comme dans cet extrait où les gendarmes interviennent lors d'une bagarre qui met en scène Yves, un ancêtre de l'auteur, et un autre garçon, et au sein de laquelle intervient, pour les séparer, Philémon, l'oncle d'Yves :

« - Ramasse vort étandar, ou moy jirons la ramassé.

Alors que le charpentier s'appêtait à donner son drapeau aux gendarmes, Philémon s'interposa et leur dit ceci en bon français :

Messeigneurs Gendarmes ; l'étandard nous appartient et c'est moy qu'avions la garde, et s'il falloit que j'y abandonnasse, vous auriez affaire a moy – J'y serions à même de nous répondre.

Ils furent surpris de l'entendre leur parler ainsi. Philémon connaissait en effet le français mieux que les gendarmes ».¹⁵

On voit bien que les commentaires (« bon français », « mieux ») ne font que renforcer le contraste que le lecteur avait déjà perçu entre le français fautif des gendarmes et les renforts d'imparfaits du subjonctif dans la bouche du grand-oncle de l'auteur.

Qu'est-ce qui motive l'utilisation de ce breton disparitaire et très éloigné de l'oralité chez Hervé Burel ?

Égalité de voix

La parole d'Hervé Burel porte l'égalité, dénonce l'injustice sociale, critique le clergé et la noblesse qui, selon lui, maintiennent volontairement le peuple

dans l'ignorance pour garder une emprise sur lui, revendique le droit à l'éducation comme source de l'émancipation intellectuelle et donc sociale du peuple. Sa parole porte l'égalité et sa voix la symbolise. Certes, l'auteur est absorbé dans ce processus d'imitation de la classe dominante. Mais je crois que cela ne signifie pas pour autant que sa voix ne relève pas d'un projet. La voix de Burel, dans sa recherche de pratique langagière haute, est une manière de dénoncer le gouffre entre le politique et le social, une manière de combler le fossé entre les différentes parties de la société pour dire que chacun est un être politique et doit apporter sa contribution à la vie politique de la cité. Si les grèves et les manifestations sont des pratiques politiques, la voix mondaine de Burel est aussi, à sa manière, un acte qui permet à l'auteur de s'approcher des bords du politique¹⁶. C'est une manière de parcourir la distance qui le sépare du haut de la société, de redéfinir les proximités et les distances qui le séparent de la classe dominante. Ainsi l'autobiographie d'Hervé Burel rassemble-t-elle une parole et une voix en apparente contradiction, mais ce n'est en fait que le résultat littéraire et linguistique d'une pensée politique : son discours le sépare définitivement de ses oppresseurs et sa voix les rapproche les uns les autres.

Cette question de la forme n'est pas sans rappeler un passage des *Paysans* de Balzac dans la *Comédie Humaine*, passage dans lequel l'auteur souligne l'écart entre les protagonistes Diogène, le paysan, et Blondet, le journaliste parisien qui s'interroge : « Quelles peuvent être les idées, les mœurs d'un pareil être ? À quoi pense-t-il ? se disait Blondet pris de curiosité. Est-ce là mon semblable ? Nous n'avons de commun que la forme, et encore ! » Burel contrecarre cette éventuelle question en empruntant cette voix mondaine, en adoptant la même forme que l'autre. Il signifie ainsi la pratique d'un langage commun, par là peut-être la création d'un espace de sens commun ou, du moins, une manière de dire que l'opresseur *peut* entendre et *doit* entendre sa parole – c'est-à-dire ses revendications – puisque la rhétorique est certes un savoir écrire, mais aussi un savoir entendre¹⁷.

Conclusion

L'autobiographie d'Hervé Burel : un texte désincarné ?

Si Burel est, par sa place dans la société, porteur d'une parole populaire, sa voix n'est pas une voix populaire. Elle est porteuse de symbole d'égalité, mais n'est pas un accessoire littéraire d'incarnation. L'incarnation ne passe pas par la linguistique chez Burel, elle ne passe pas davantage par la couleur locale, par la typicité de pratiques agricoles, familiales ou festives, ou du moins, si ces

Nelly Blanchard

thèmes apparaissent dans de rares passages, l'auteur ne s'en sert pas comme mise en valeur du pittoresque.

L'auteur préfère manier d'autres accessoires pour donner du corps à son histoire. Il base son texte sur de nombreux exemples concrets, il convoque des personnages qu'il décrit physiquement et psychologiquement de manière assez fine, il insère de nombreux passages au style direct qui lui servent à gagner en vraisemblance, il insère des extraits d'échanges épistolaires qui deviennent des preuves d'authenticité, il offre des descriptions d'une grande sensualité et intimité, tout ceci renforçant une esthétique réaliste qui amplifie les émotions transmises par les tons tragique, dramatique ou lyrique qu'il exploite fréquemment. L'emploi de l'interpellation au lecteur est une autre technique qui permet à l'auteur de prendre place dans son texte à un autre niveau que la simple description d'éléments autobiographiques, et qui offrent la possibilité d'un regard à la fois plus distancié par rapport aux événements relatés et plus proche de l'échange (virtuel) de points de vue avec l'éventuel lecteur. Enfin, il donne de la force à son appel, à sa revendication politique, en employant un ton argumentatif fort, usant parfois de l'ironie ou de la morale, s'inspirant des discours syndicalistes, usant d'un vocabulaire méprisant, voire insultant pour disqualifier les nobles et les prêtres.

Le texte d'Hervé Burel est donc un texte émouvant, fort, surprenant, provenant d'un lieu défendu, portant un ton et un discours souvent étouffés, mais développé dans une voix autorisée. Cette voix autorisée lui permet de poser l'égalité pour expliquer les inégalités¹⁸.

Nelly Blanchard

Université de Bretagne Occidentale
CRBC

Notes

¹ Voir Fañch Broudic, *L'interdiction du breton en 1902 : la III^e République contre les langues régionales*, Spézet, Coop Breizh, 1997 ; « L'interdiction du breton en 1902 : une étape vers la Séparation », in Jean Balcou, Georges Provost, Yvon Tranvouez (dir.), *Les Bretons et la Séparation, 1795-2005*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, 215-224 ; « L'usage abusif du breton en 1902 : le point de vue du clergé », in *La Bretagne Linguistique*, Brest, CRBC, n° 6, 1990, 103-142.

² Voir Denis Bertholet, *Les Français par eux-mêmes (1815-1885)*, Paris, Olivier Orban, 1991 ; Philippe Gardy, Philippe Martel (dir.), *Mémoires de pauvres. Autobiographies occitanes en vers au XIX^e siècle*, s.l., Garae Hésiode, 2009 ; Jean-François Courouau (dir.), *L'autobiographie et les langues de France*, Garae Hésiode, s.l., 2010.

³ Hervé Burel, *Histor eur familh eus Breiñ-Izell Histoire d'une famille de Basse-Bretagne*, Traduit et présenté par Nelly Blanchard, (CRBC/ Skol Vreizh, Brest/Morlaix Morlaix/Brest), 2011.

- ⁴ Notion développée dans Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 1998, 112 et sv.
- ⁵ *Id.*, 118-119.
- ⁶ Voir aussi Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires, Archives du rêve ouvrier*, Fayard, coll. Pluriel, Paris, 1997.
- ⁷ « *Dan oad à séis vloas é voan kasset dar skol, da Bont-ar-Chastel, gant an Aoutrou gac a vézé gréat anézan. Ar skolaer zé n'en dévoa ket bet à boan o reski dingn all lizérénnou, rac lenn propic a ouïèn dija araoc desket dign gant va mam... heuriou bues ar zent ac an aviel, a lénnen déjà difazi.* / A l'âge de sept ans, j'allai à l'école à Pont-du-Châtel, dans la classe du dénommé monsieur Gac. Cet instituteur n'eut pas de mal à m'apprendre les lettres de l'alphabet car je savais déjà lire assez bien avant d'aller à l'école, ma mère me l'avait appris. Je lisais déjà sans faute les livres de la *Vie des Saints* et les *Évangiles* ». *Op. cit.*, 402-403.
- ⁸ Il mentionne la famille Brenn de Carnac, héros des *Mystères du peuple* d'Eugène Sue (1849).
- ⁹ J. Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.*, 95.
- ¹⁰ Fañch Broudic, *La pratique du breton de l'ancien régime à nos jours*, Rennes/Brest, PUR/CRBC, 1995, 351 par exemple.
- ¹¹ Voir par exemple, Ronan Calvez, « La métaphore mondaine. Kerenveyer et les littératures du breton », *Bretagne Linguistique*, n° 14, Brest, CRBC, 2009, 25-40.
- ¹² Nelly Blanchard, « Sur quelques textes d'Hervé Burel en langue française », in *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, 2012 (à paraître).
- ¹³ Sur cet élément de rhétorique, voir Nelly Blanchard, « Les doublets synonymiques chez Hervé Burel (1905) ou comment casser l'entre-soi », in *Bretagne Linguistique*, n° 17, Brest, CRBC, à paraître en 2012.
- ¹⁴ *Op. cit.*, 72-73.
- ¹⁵ Les passages en italiques sont écrits de la sorte dans le manuscrit. *Op. cit.*, 80-81.
- ¹⁶ J. Rancière, *op. cit.*
- ¹⁷ *Id.*, 162.
- ¹⁸ Idée développée dans J. Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.*, 160.

Ronan CALVEZ

Désorceleur.
La voix désenchantée de Pierre-Jakez Hélias

à N. F., désorceleuse

*En souvenir du chien qui pendant l'agonie
Sur ses boyaux fumants eut l'amitié des mouches.*

Guillevic¹

Sur son *Cheval d'Orgueil*, Pierre-Jakez Hélias s'est hissé, aux yeux du monde entier, au rang de chanteur de la Bretagne. Cependant, son œuvre littéraire ne se borne pas à ces « mémoires d'un Breton du pays bigouden »² : en effet, il a produit, en breton et en français, une abondante littérature théâtrale, poétique et romanesque. Si ces œuvres, notamment celles en français, ont fait l'objet d'analyses et d'études³, d'autres restent grandement méconnues, et parfois sous-estimées. C'est sans doute le cas de *Piou e-neus lazet an hini koz ? / Qui a tué l'ancien ?* dont je voudrais proposer une lecture.

Écrite pour la radio et radiodiffusée le 3 mars 1957, elle a été publiée l'année suivante sous la forme d'une plaquette⁴. N'ayant pas été traduite en français – même si l'on peut penser qu'elle a servi de source à la pièce *Le Renard et sa peau*⁵ –, cette pièce policière est peu connue. Le fil de l'histoire est classique : le vieux maître de Kerdrenket a été tué d'un coup du fusil retrouvé à ses côtés ; après avoir interrogé Lom, Naig et Gäid, les trois enfants de l'ancien, le commissaire Lagadeg trouve la solution : fortement irrité contre ses enfants, le vieux maître s'est suicidé de façon à faire croire à leur culpabilité.

Tout cela peut sembler bien mince. Pourtant, telle qu'elle est, cette pièce révèle, d'une façon éclatante, ce que Pierre-Jakez Hélias pensait de sa silhouette radiophonique, de sa voix et du travail qui était le sien sur les ondes – autrement dit, ce qu'il pensait de lui-même.

*

Ronan Calvez

La trame de *Piou e-neus lazet an hini koz ?* montre bien que Pierre-Jakez Hélias s'est inspiré de l'esprit des livres de Simenon, mais plus encore d'une nouvelle d'Agatha Christie intitulée *Murder in the Mews*⁶ – soumise à un chantage qui allait mettre à mal son histoire d'amour, une jeune femme se suicide. Découvrant la malheureuse, son amie maquille le suicide en meurtre pour faire accuser l'homme qu'elle sait être le maître-chanteur. Ce que ne manque pas de découvrir Hercule Poirot.

La pièce d'Hélias comporte six parties. Dans la première, un coup de fil de la mairie de Landergad apprend au commissaire Lagadeg que le maître du hameau de Kerdrenket a été tué. La deuxième partie nous transporte dans la maison de l'ancien où sont réunis le commissaire et les enfants du mort. À les entendre parler entre eux, le commissaire et les lecteurs se rendent parfaitement compte que ces enfants se détestent. Dans les trois parties suivantes, Lagadeg interroge les enfants l'un après l'autre sur la famille, sur leurs occupations des derniers jours, sur le vécu de chacun d'entre eux. Il interroge en premier Gaïd qui a la charge des vaches : elle lui fait savoir que quelqu'un de mal intentionné a empoisonné ses vaches. À son tour, Lom, qui travaille la terre, lui apprend qu'il a trouvé, quelques jours auparavant, son champ saccagé durant la nuit ; de surcroît, il a découvert des morceaux de verre dans la ration d'avoine destinée à son cheval. Pour finir, vient le tour de Naïg, chargée de la maison, qui exprime sa colère d'avoir trouvé ses abeilles étouffées dans leurs ruches : cela ne fait pas de doute, le forfait a été réalisé par le père « *ne oa ket gouest da houzañv al loened askelleg* / qui ne pouvait pas supporter les animaux ailés »⁷ :

Bep tro pa wele eul lapous bennag war eur wezenn pe eun dachenn, e taole eur mên warnañ. Ha ral an dro ma ne oa ket tizet al loenig paour. Eur valtam gom a veze gantañ aliez ivez, med kentoh e hoarie gand eun taol mên. E lagad a oa lemm hag e zorn eeun spontuz da deurel mên.

A chaque fois qu'il voyait un oiseau sur un arbre ou à terre, il lui jetait une pierre. Et c'était rare qu'il manque la pauvre bestiole. Il emportait souvent aussi un lance-pierre mais c'est plutôt d'un coup de pierre qu'il l'atteignait. Son œil était perçant et sa main était très adroite pour jeter des pierres.⁸

Dans la dernière partie, Lagadeg apprend aux enfants pourquoi et comment leur père a été tué.

Comme dans les livres de Simenon⁹ et dans ceux d'Agatha Christie¹⁰, la psychologie et le caractère de l'assassiné comptent autant que la psychologie et

le caractère de celui qui a tué ou encore de ceux qui lui sont proches. Comme chez Simenon, on est en présence de gens de peu – même si la maisonnée est décrite par Hélias comme étant riche –, de gens innocents, mais qui ne sont pas exempts de tout reproche. Dans *Piou e-neus lazet an hini koz ?*, les relations entre les habitants de Kerdrenket – qui peut se traduire par « le hameau aigri » – ont justement viré au vinaigre et tous les membres de la famille sont aveuglés par la haine réciproque qui les habite. Le commissaire Lagadeg, quant à lui, écoute la voix du bon sens et de la raison ; il ne se contente pas des préjugés ni de ce que lui racontent les enfants de l'ancien : alors que Gaïd est persuadée que « *unan bennag hag e-neus taolet an droug war [he] zaout, ya, eur zorzerz bennag* / quelqu'un a jeté un sort sur ses vaches, oui, une sorcière »¹¹, Lagadeg apprend du vétérinaire qu'elles ont été tout simplement « *gwanet gand ar hleñved* / affaiblies par la maladie »¹². Pour mener à bien son enquête, le commissaire s'en tient au comment mais aussi au pourquoi : il parvient à entendre les pensées et les sentiments qui ont traversé les habitants de Kerdrenket, et par là même à mesurer le mal qu'ils se sont fait les uns aux autres. Dans la scène finale qui rassemble tous les protagonistes, Lagadeg va expliquer à chacun pourquoi il s'est trompé et pourquoi la certitude qu'il s'était forgée n'était qu'illusion. Gaïd pensait que ses vaches avaient été empoisonnées par son frère : « *Hag oh eet, da noz, da 'freusa dezañ e bark avalou-douar. Hag ho-peus taolet tammou gwer drailhet e neo e varh* / Et vous êtes allée, de nuit, retourner son champ de pommes de terre. Et vous avez jeté du verre concassé dans l'auge de son cheval »¹³. À son tour, Lom s'est trompé qui a cru que c'était sa soeur Naig qui avait commis le méfait : il l'a donc punie en étouffant ses abeilles. Ulcérée de découvrir la mort de ses protégées, Naig a coupé les jeunes poiriers plantés par le père, « *tre d'an traon, eleh m'eo kuzet an dreujenn gand ar geot* / en bas tout à fait, là où l'herbe cache le tronc »¹⁴, ce qui a suffi à les dessécher rapidement. C'est la raison pour laquelle, l'ancien, « *fuloret broust pa 'neus kavet e wez per eskennet ha kondaonet da zizeha* / furieux de découvrir ses poiriers sciés et condamnés à dessécher », a décidé de se tuer, pour que l'accusation retombe sur ses enfants – le procédé utilisé par l'ancien n'est pas sans rappeler celui mis en œuvre par le juge Wargrave pour son propre suicide, dans *Ten Little Niggers*¹⁵ d'Agatha Christie.

Gourvezet e-neus e 'fuzul war holhed e wele, eur gartouchenn e-barz. Eet eo da azeza war an oaled, dres dirag ar 'fuzul. Ha neuze, gand ar mèn-mañ, e-neus tizet ar hi ha paket dioustu an drajeou en e benn. Setu.

Il a allongé son fusil, armé d'une cartouche, sur la couette de son lit. Il est allé s'asseoir dans l'âtre, juste devant le fusil. Et alors, grâce à cette pierre, il a atteint le chien et il a pris les dragées dans la tête. Voilà.¹⁶

Ronan Calvez

Lagadeg est donc parvenu à dénouer le nœud de l'affaire et à faire entendre aux enfants que leur père a été tué par eux trois. Cependant, on ne peut se contenter de ce que dit, de prime abord, cette modeste enquête, ni se satisfaire de l'idée qu'Hélias a voulu montrer qu'il était en mesure de créer une pièce policière pour la radio. À mon sens, il faut aller au-delà des évidences et mettre en lumière ceci : dans cette pièce, sans peut-être même le savoir, Hélias parle de lui, et de son travail radiophonique.

*

Derrière la figure du commissaire Lagadeg se devine l'image du producteur radiophonique Hélias.

En 1957, Pierre-Jakez Hélias est à la tête de l'émission bretonne hebdomadaire depuis beau temps : la première émission de Radio Quimerc'h a été diffusée en décembre 1946 et le producteur a mis en ondes des programmes variés¹⁷. Dans un premier temps, il crée les personnages de Jakez Kroc'hen – joué par lui-même – et Gwilhou Vihan – joué par son comparse Pierre Trépos¹⁸ –, deux paysans qui habitent dans le village imaginaire de Poullfaouig et dont il conte les mésaventures sur un mode farcesque assumé¹⁹. Ces sketches vont rencontrer un vif succès, notamment parce que les auditeurs pourront facilement s'identifier aux mésaventures des deux compères ou encore reconnaître leur père, leur grand-père ou leur voisin. Dans un deuxième temps, Hélias a donné vie à Loullig, le regard tourné vers le passé, et à Herveig, qui regarde l'avenir : les désaccords et les disputes permanentes qu'ils ont sont l'occasion pour Hélias de dresser un portrait des traditions et des caractéristiques culturelles de la Basse-Bretagne – la danse, la musique, la nourriture, etc. – et, par là même, de peindre le folklore de Poullfaouig. Ces sketches permettent également à Hélias de confronter la Bretagne qui l'a vu naître en 1914 à celle qui connaît, dans les années 50, une révolution sans précédent – à savoir, « confronter la Bretagne d'hier soir avec celle de cet orangeux matin »²⁰. Le producteur radiophonique s'efforce ainsi de rappeler à ses auditeurs combien est grand et précieux leur héritage. Mais, après avoir mis en lumière la vie de Poullfaouig puis son folklore, Hélias l'invente : à partir de 1952, il crée des contes radiophoniques, souvent inventés, parfois adaptés de contes traditionnels qu'il a lus dans des recueils ou qu'il a entendus. Le fossé est grand entre ce dernier type radiophonique et les deux premiers : les contes ne s'inscrivent plus dans le temps ni le quotidien des auditeurs et ils baignent dans un éternel présent²¹. En Bretagne, les paysans deviennent des agriculteurs ; or dans les contes radiophoniques d'Hélias, ne sont campés que des paysans : c'est au moment où ils disparaissent que ces derniers sont pris

comme modèles et que leur vie devient une source et une légende²². De plus, il est bien difficile de s'identifier à des personnages de contes : c'est certainement la raison pour laquelle les auditeurs n'ont pas gardé souvenir de ceux d'Hélias. Cependant, par l'intermédiaire de ces contes, le producteur a essayé de faire entendre ce qui était, à son avis, une part de l'âme de la Bretagne ; en les diffusant, il a voulu réveiller cette âme enfouie, cachée et endormie en chaque Breton. À ce stade, Hélias ne cherche plus l'âme du pays, il prétend doter ce dernier d'une âme – il *poullfaouiguise*.

Hélias, cependant, a créé d'autres pièces dans lesquelles la Bretagne et les Bretons mis en scène sont loin d'être idéalisés. Les personnages souffrent, mènent une vie dure, nourrissent des sentiments de colère ou de haine. Ainsi, voici ce que dit Lom au commissaire :

*An tad a oa eun den droug, eun den kriz. Ma ouifeh pegement em-eus gou-
zañvet dindannañ. Nann, n'em-eus keuz ebed dezañ. Med ne vijen ket eet
beteg laza va zad. N'eo ket traou d'ober.*

Le père était un homme méchant, un homme cruel. Si vous saviez combien j'ai souffert sous sa coupe. Non, je ne le regrette pas. Mais je ne serais pas allé jusqu'à le tuer. Ça ne se fait pas.²³

Dans *Egile*²⁴, un fils humilié par son père durant toute sa vie le défie et, après l'avoir vaincu à la lutte, impose son pouvoir de façon aussi brutale que le faisait son père. Dans la scène finale, ce dernier rit, et je pense qu'il faut percevoir là le rire du diable : finalement, c'est lui le père qui a gagné car le monde qu'il a créé ne mourra pas. Dans *Eun ano bras*²⁵, Hélias nous dépeint la famille Kerno, qui vit dans un monde intemporel et absurde, près de la mer et contre la mer. Cette famille n'a manifestement pas le choix : il faut aller en mer sans que l'on sache pourquoi – c'est leur rocher, leur croix mais aussi leur prestige. Le père est mort ; la mère, qui a pris la relève, se meurt ; ses deux fils veulent fuir cet univers ; sont revenues de la ville une mère, Na Zu, et sa fille : elles veulent prendre leur part dans l'héritage prestigieux que va laisser la mère Kerno. Un des fils parvient à fuir en se suicidant ; l'autre se sacrifie et épouse la fille de Na Zu qui, elle, remplacera la défunte mère. Là encore, le monde ancien l'emporte visiblement. Hélias semble alors poser une question : l'homme est-il maître de son destin ? Il ne peut se défaire des racines qui l'attachent au monde dans lequel il est né, paraît-il répondre. La vie consiste à accepter le non-sens du monde et à trouver le bonheur au sein même de l'absurde. Ainsi, Na Zu, la mère qui est revenue de la ville, est-elle la grande gagnante car elle a réussi à *faire avec* le destin – très exactement comme le grand valet dans *Mével ar gosker*²⁶. Ce que semble dire Pierre-Jakez

Ronan Calvez

Hélias, c'est que le monde est absurde, au sens d'Albert Camus : il faut le savoir, assumer l'injustice pour mieux la maîtriser, vivre dans l'instant, dans le réel, pour conquérir concrètement plus de liberté : « La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux »²⁷.

Dans cet ensemble de pièces, nous sommes loin de Poullfaouig, parmi des gens qui vivent repliés sur eux-mêmes, comme hors du monde. Il n'est plus question d'âme bretonne et d'essence : Hélias nous peint des existences. De ces pièces sombres, peu nombreuses, *Piou e-neus lazet an hini koz ?* fait partie. Dans celle-ci, parmi les existences qu'il décrit, la sienne figure en bonne place.

Voici les premiers mots du commissaire Lagadeg, joué par Hélias, lorsqu'il répond au téléphone : « *Alo. Ya, ar homiser Lagadeg ? Me va-unan ! / Allo. Oui, le commissaire Lagadeg ? En personne* ». Grâce à cette phrase, il veut dire aux auditeurs, et aux lecteurs, que c'est le commissaire qui a décroché le téléphone. Mais il laisse entendre également, à celui qui le veut, que le commissaire Lagadeg, c'est Hélias lui-même. Ce dernier a conté bien des fois comment il avait mené son travail radiophonique, comment il avait couru les chemins en quête de matière pour alimenter ses programmes²⁸. Et que dit Lagadeg de son travail de commissaire ? « *Va micher eo klask / Mon métier, c'est de chercher* »²⁹ ; « *N'on ket eun diaoul a zen, med va diskouarn a zo digor braz / Je ne suis pas un diable d'homme, mais mes oreilles sont grandes ouvertes* »³⁰ ; « *Ne lavarvan netra. Ne ran nemed klask / Je ne dis rien. Je cherche seulement* »³¹. Lagadeg, dont le nom peut se traduire par « remarquable par ses yeux », observe les lieux du crime et pousse les autres à raconter leur vie : il voit des choses que les autres ne voient pas ; il entend – dans tous les sens du terme – des choses que les autres n'entendent pas. Cependant, le commissaire ne se contente pas de faire parler les témoins :

Lagadeg

Abanta, Lom, marteze e hellfeh lakaad abanon war an hent mad.

Lom

Peseurt hent ?

Lagadeg

Hent ar wirionez : me a rank gouzoud piou e-neus lazet ho tad.

Lagadeg

Alors Lom, peut-être pourriez-vous me mettre sur le bon chemin.

Lom

Quel chemin ?

Lagadeg

*Le chemin de la vérité : il faut que je sache qui a tué votre père.*³²

Désorceleur. La voix désenchantée de Pierre-Jakez Hélias

Plus loin dans la pièce, lorsque Lom demande à Lagadeg comment il a découvert tant d'éléments si vite, celui-ci répond : « *C'hwi ho-tri ho-peus dis-kleriet din eun hanter euz ar wirionez. N'eo ket bet diêz din c'houesa an hanter-all.* / Vous trois, vous m'avez révélé une moitié de la vérité. Il ne m'a pas été difficile de flairer l'autre moitié »³³. À mon sens, c'est une façon pour Hélias d'expliquer ce qu'est son travail radiophonique entamé en 1946. Par l'intermédiaire de cette pièce, il semble se retourner et regarder le chemin parcouru jusqu'alors : il a rencontré des centaines de personnes, il les a fait parler et, à partir de ces dires, il a mis en lumière la vérité – c'est-à-dire sa propre vérité.

« Je suis le chemin, la vérité, et la vie³⁴ », semble dire Hélias. Mais, dans cette pièce, quelle est la vérité qu'il met en lumière devant nous ?

*

La mort du père est, à l'évidence, le symbole de la mort du vieux monde, la Bretagne de l'enfance de Pierre-Jakez Hélias.

Voici les propos tenus par Lom au commissaire :

Pa 'm-eus digoret an nor vihan evid dond er gegin, em-eus gwelet, war an taol, an hini koz kouezet a-stok e gorr en tan. Ken e oa devet dezañ e jupenn hag e jiletenn hloan. Med an tan a oa maro.

Quand j'ai ouvert la petite porte pour entrer dans la cuisine, j'ai vu, du premier coup, l'ancien tombé de tout son long dans le feu. Sa veste et son gilet de laine étaient brûlés. Mais le feu était éteint.³⁵

Il faut garder en mémoire que Pierre Hélias était professeur de français et qu'il avait fait des études de latin et de grec. Dans la mythologie grecque, le feu est le symbole de la culture, apporté aux hommes par Prométhée qui l'avait dérobé aux dieux – dans la pièce *An douger tan*³⁶, diffusée sur les ondes de Radio-Quimerc'h le 26 mai 1957, Hélias exploite encore la veine du feu et ses attributs : tel un phénix qui renaît, un jeune homme brûle la cabane qui lui sert de logis avant de suivre, pour une vie nouvelle, un vieil aveugle qui erre par les chemins et qui va l'initier. Ici, le feu éteint près de l'ancien symbolise la mort de la culture, la mort d'un monde. De même, il n'y a aucun enfant à Kerdrenket : la famille s'éteint – ce que l'on retrouve dans la pièce *Egile* – ; les enfants sont semblables aux poiriers desséchés de l'ancien.

Qui a tué le maître de Kerdrenket – c'est-à-dire l'ancienne Bretagne ? Lui-même et ses enfants – c'est-à-dire les Bretons eux-mêmes : « *Hervez al lezenn, ne hellan teurel hini ebed ouzoh en toull. Ho tad a zo maro evid netra.*

Ronan Calvez

E gwirionez, avad eo bet lazet ganeoh ho-tri. / D'après la loi, je ne peux jeter aucun d'entre vous dans le cachot. Votre père est mort pour rien. La vérité, pourtant, c'est que c'est vous trois qui l'avez tué », dit le commissaire aux enfants, à la fin de la pièce. Pourquoi la mort ? Parce qu'il n'y a plus aucune relation entre les membres de la famille.

Lagadeg

Arsa, n'eo ket êz beva asamblez, er memez ti, pa n'ez eus santimant vad etrezoh. M'hen goar mad, ar brasa enebourien a vez kavet e-touez an dud a memez gwad.

Lagadeg

Eh non, ce n'est pas facile de vivre ensemble, sous le même toit, quand il n'y a aucune tendresse entre vous. Je le sais parfaitement, les pires ennemis se rencontrent parmi les personnes du même sang.³⁷

Et parce qu'ils nourrissent les uns envers les autres – c'est-à-dire contre eux-mêmes – une haine tenace.

Gäid

Talvezoud a ra ar boan dimezi, p'eo ken 'fall ar baotred ?

Naig

Ha kaoud bugale evid gouzañv beb seurt dismegañs diganto, eur wech m'int deut braz. Evid selvij dezo da vatez e-pad ar vuhez penn-da-benn. Ar gwella gwaz a zo war an douar ne dalvez ket eun taol botez. Hag ar merhed a zo fallohoaz.

Gäid

Vaut-il la peine de se marier puisque les hommes sont si mauvais ?

Naig

Et avoir des enfants pour supporter tous les affronts de leur part, une fois que les voilà devenus grands. Pour leur servir de bonne durant toute la vie. Le meilleur mari de la terre ne vaut pas un coup de pied. Et les femmes sont pires encore.³⁸

Plus avant dans la pièce, c'est Lom qui donne son avis sur les femmes :

« P'eo mad ar merhed, war an douar-mañ, n'euz gwaz ganet ebed gouest da veza gwelloho egeto. Med, p'en em lakeont da veza fall, n'eus diaoul ebed en ivern hag a vefe treh dezo. E-giz-se emañ an traou.

Lagadeg

Ahanta, arabad mond re stard ganto. Marteze n'int ket ken mad, na ken fall. Ma vefe goulennet diganin, me a jomfe etre daou.

Lorsque les femmes sont bonnes, ici-bas, il n'y a aucun mari venu au monde capable d'être meilleur qu'elles. Mais lorsqu'elles se mettent à être mauvaises, il n'y a aucun diable en enfer qui puisse les battre. C'est comme ça.

Lagadeg

Oh là, il ne faut pas être trop dur avec elles. Peut-être ne sont-elles ni bonnes ni mauvaises. Si on me demandait mon avis, je me tiendrais à mi-chemin.³⁹

Ces dialogues et cette pièce constituent, à mon sens, une façon pour Hélias de donner son sentiment sur la Bretagne et sur les Bas-Bretons tels qu'ils sont : à la suite des profonds bouleversements de l'après-guerre, les ruraux ont perdu leur nom, comme les habitants de Kerdrenket, et ils ne savent plus qui ils sont ni d'où ils viennent. Car ce dont Hélias est le témoin, dans les années 50, n'est pas autre chose que la sortie du Néolithique⁴⁰ : le mode de production et les rapports sociaux inhérents à la sédentarisation sont totalement renversés. Les paysans deviennent des agriculteurs ; les jeunes couples se font construire une maison près de la ferme ancestrale et cessent de cohabiter avec les parents ; la femme conquiert une autonomie sociale, sexuelle et économique ; pour le bien de ses enfants, pense-t-elle, elle intègre la connaissance du français comme un élément indispensable de leur éducation...⁴¹ Face à ces bouleversements, Hélias se sert du micro pour tenter de redonner une âme aux nouveaux Bretons – ce qu'il continuera à faire, en français, quand il aura cessé de parler à la radio.

Je pense, aussi, que le conteur, ce n'est pas celui qui raconte (des conteurs d'histoires, il y en a partout), mais celui qui détient les contes d'une certaine population et essaie de transmettre ces contes-là, de façon à obtenir l'accord de ceux qui l'écoutent, de faire en sorte que ceux qui l'écoutent se rendent compte qu'il dit exactement ce qu'ils sont, et ce qu'ils sont, bien sûr, dans le tréfonds d'eux-mêmes, dans l'arrière-plan de leur inconscient ou de leur subconscient.

C'est ce qui reste effectivement des premières mythologies, religions – appelez cela comme vous voulez –, mais il est bien évident que ce sont des éléments qui disparaissent très lentement.

On sait que le christianisme breton, dont je suis un des fils, était empreint de paganisme jusqu'à ces derniers temps. (...)

Il y a des moments, quand le conte se déroule, quand le conteur, vraiment pris par son conte, est une sorte de Pythie, si vous voulez, où il peut être le réceptacle d'une série d'inspirations, qui font qu'il n'est pas tout à fait maître de lui-même : il sait qu'il est une sorte d'intercesseur, d'intermédiaire.⁴²

Ronan Calvez

Hélias veut donc être un intermédiaire, un quêteur et un passeur de mémoire. Entre pythie et sorcier, il n'y a qu'un pas car, pour finir, c'est bien ce dont il s'agit : Hélias est un sorcier ; il est celui qui sait, celui qui a accès à des connaissances que les autres n'ont pas ; il est issu de la société qu'il décrit mais il se trouve maintenant à l'extérieur ; il est fils de paysan et professeur ; il est à la fois dedans et dehors⁴³. C'est très exactement ce que *dit* la photo suivante qui date de 1947⁴⁴ :

Professeur de Lettres, il est *déguisé* en paysan bigouden, et personne n'oserait remettre en cause sa légitimité. Le regard, le sourire et le doigt pointé sont ceux d'un enseignant qui joue au conteur, et le halo de lumière est celui d'un studio photographique. Pierre-Jakez Hélias est entre deux, il est un entre-deux et c'est aussi en cela qu'il rejoint le commissaire. Car si c'est par l'œil et par la parole que Lagadeg maîtrise l'événement, Hélias ne dit pas autre chose quand il parle de son travail d'écriture :

Les jours où il m'arrive de monter sur mes grands chevaux, je me dis que le théâtre est la meilleure façon d'appriivoiser l'homme. Cet homme vit son histoire à l'état sauvage, vous comprenez. Le théâtre est une domestication, un domptage. On choisit son gibier, on met ces êtres humains en cage et l'on s'assoit longuement devant pour étudier leur manège comme on regarde les singes au zoo. C'est peut-être aussi une conjuration de certaines forces à la façon dont nos ancêtres représentaient des bisons percés d'une flèche, pour mieux s'en rendre maîtres. Et moi je suis ravi de jouer au dompteur et peut-être au sorcier.⁴⁵

Sorcier, Hélias l'est, en effet, mais à la mode du bocage⁴⁶ et, pour être plus précis, on peut voir en lui un désorceleur⁴⁷ : par l'intermédiaire de ses pièces radiophoniques, il fait passer de la parole – au sens propre du terme – ; il s'emploie à représenter ce qu'il voit et entend à l'intention de ceux qui ne voient pas et n'entendent pas⁴⁸ ; il permet à ses auditeurs de se poser des questions et, de la sorte, de réinterpréter leur existence⁴⁹ ou encore de faire le deuil d'une société qui n'est plus⁵⁰ – il désorcelle et, ainsi, permet de dénouer des crises provoquées par cette sortie du Néolithique. Comme tout désorceleur digne de ce nom, même s'il ne voit peut-être pas d'un bon œil les choix opérés par les Bretons, Hélias ne peut pas – et ne veut pas – les juger : bien ou mal, cela n'est pas vraiment son affaire car, comme le dit le commissaire : « *Ma vefe goulnnet diganin, me a jomfe etre daou* ! Si on me demandait mon avis, je me tiendrais à mi-chemin »⁵¹. De plus, il ne peut pas les juger car il sait parfaitement que la vie dans la Bretagne de son enfance ne ressemblait pas qu'à la vie à Poullfaouig – ou dans le pays bigouden du *Cheval d'orgueil* – :

Désorceleur. La voix désenchantée de Pierre-Jakez Hélias

elle ressemblait grandement à celle de Kerdrenket, « *eun douarenn loened gouez / une contrée de bêtes sauvages* »⁵².

*

Un an après cette pièce, Hélias tombe malade pendant un voyage en Afrique et à la fin de l'année 1958, il renonce à la radio. Dans *Piou e-neus lazet an hini koz ?*, j'entends la voix fatiguée et désenchantée de Pierre Hélias. Le quêteur de mémoire est épuisé par les longues heures passées sur les routes ; il est désenchanté par le gouffre entre la Poullfaouig diffusée sur les ondes et la Bretagne qu'il a sous les yeux lorsqu'il sort du studio. Désorceler – ou même simplement le prétendre – n'est pas chose aisée : le désorcellement est une thérapie⁵³.

Avant de quitter définitivement Kerdrenket, le commissaire dit : « *Prez bras a zo warnon da vond kuit deuz an ti-mañ. / J'ai grand hâte de quitter cette maison* ».

Ronan Calvez
Université de Bretagne Occidentale
CRBC

notes

- ¹ Guillevic, « Créanciers », dans *Exécutoire*, Gallimard, 1947, 82. Cet article adapte et élargit une réflexion entamée en breton dans l'article suivant : Ronan Calvez, « *Helias e-unan. En ur lenn Piou e-neus lazet an hini koz ? / Hélias lui-même*. En lisant *Piou e-neus lazet an hini koz ?* », dans *Brud Nevez*, n° 252, juillet-août 2005, 65-70.
- ² Pierre-Jakez Hélias, *Le Cheval d'orgueil. Mémoires d'un Breton du pays bigouden*, Plon (Terre Humaine), 1975. Pour une nouvelle lecture de cette oeuvre, voir Mannaig Thomas, *Pierre-Jakez Hélias et Le Cheval d'orgueil. Le regard d'un enfant, l'œil d'un peintre*, Emgleo Breiz, 2010.
- ³ Voir par exemple Thierry Glon, *Pierre-Jakez Hélias et la Bretagne perdue*, PUR, 1998.
- ⁴ Per Helias, *Piou e-neus lazet an hini koz ? Darvoud-polis bet skignet gand Radio-Kimerh d'an 3 a viz meurz 1957*, Ar Falz, Brest, 1958, 15 p. Les extraits de la pièce que je donne, et qui sont traduits par moi, proviennent de cette édition.
- ⁵ Créée en 1959 et publiée en 1977 dans Pierre Jakez Hélias, *Théâtre 1*, éditions Galilée, 243-272. La trame de la pièce française est tout de même fort différente et la pièce bretonne est bien plus cruelle.
- ⁶ *Murder in the Mews*, publiée en 1937, et traduite sous le titre *Feux d'artifice*. Elle est publiée en France en 1961 dans un recueil intitulé *Hercule Poirot résout trois énigmes*.

Ronan Calvez

- ⁷ Per Helias, *Piou e-neus lazet an hini koz ?* Darvoud-polis bet skignet gant Radio-Kimerh d'an 3 a viz meurz 1957, Ar Falz, Brest, 1958, V, 13. Dans les références suivantes, je donnerai le numéro de la partie de la pièce et le numéro de page.
- ⁸ V, 13.
- ⁹ Voir Jean-Baptiste Baronian, *Simenon ou le roman gris. Neuf études sentimentales*, Textuel, 2002.
- ¹⁰ Voir la postface de François Rivière à l'édition française des *Dix petits nègres* : « Cinq plus cinq égale mort » (Librairie des Champs-Élysées, 1993, 209-222).
- ¹¹ III, 8.
- ¹² VI, 14.
- ¹³ VI, 14.
- ¹⁴ VI, 14.
- ¹⁵ *Ten Little Niggers*, 1939, traduit l'année suivante en français sous le titre *Dix petits nègres*.
- ¹⁶ VI, 15.
- ¹⁷ Sur la naissance de cette émission et sur l'évolution de son contenu, voir Ronan Calvez, *La radio en langue bretonne. Roparz Hemon et Pierre-Jakez Hélias : deux rêves de la Bretagne*, PUR, CRBC, 2000.
- ¹⁸ Né en 1913 à Plozévet, agrégé d'anglais, il enseigne à Rennes dès 1946 ; en 1949, il entre à la section de Celtique de l'université de cette ville aux côtés du chanoine Falc'hun. En 1956, il soutient ses thèses de doctorat d'Etat sur « Le pluriel breton » et « Le vocabulaire de la ferme ». En 1959, il est nommé directeur du tout nouveau collège littéraire de Brest, où il dirige aussi la section de Celtique. Il meurt subitement le 12 janvier 1966 (voir Yves Le Gallo, « Pierre Trépos », dans *Ar Falz*, n° 1, janvier-février 1966, 2).
- ¹⁹ Voir Pierre Hélias, « Radio-Quimerch vous parle... L'émission en langue bretonne. Ses principes, son bilan », dans *Nouvelle Revue de Bretagne*, n° 6, novembre-décembre 1951, 424-434.
- ²⁰ P. Hélias dans *Nouvelle Revue de Bretagne*, *idem*, 430.
- ²¹ Voir Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Gallimard, 1969, 171.
- ²² Voir Anne-Marie Thiesse, *Ecrire la France. Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération*, PUF, 1991, 292 ; Bertrand Hervieu, *Les agriculteurs*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1996, 118-119.
- ²³ IV, p. 10.
- ²⁴ Créée en 1951, *Egile / L'autre*, est regroupée avec trois autres pièces pour former l'œuvre *Tan ha ludu / Feu et cendres*, publiée en 1957 dans le premier numéro de la revue *Brud (Egile court de la p. 89 à la p.104)*. Une version française, intitulée *L'autre* et créée en 1962, est publiée dans *Théâtre 1, op. cit.*, 195-213.
- ²⁵ *Eun ano bras / Un grand nom est radiodiffusée* le 5 avril 1953 et publiée la même année sous la forme d'une plaquette (dastumadenn Kendalc'h). Une version française, intitulée *Les fous de la mer*, est créée en 1962 : elle est publiée dans *Théâtre 1, op. cit.*, 215-241.
- ²⁶ *Mevel ar Gosker / Le valet du Gosker* est publiée dans le n° 8 de la revue *Brud*, au printemps 1959, puis sous la forme d'un livre l'année suivante (Ar Falz, Brest, 1960). Une version française, intitulée *Le grand valet* et créée en 1960, est publiée dans *Théâtre 1, op. cit.*, 9-73.

Désorceleur. La voix désenchantée de Pierre-Jakez Hélias

- ²⁷ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942.
- ²⁸ Voir P. J. Hélias, *Le Quêteur de mémoire*, Plon (Terre Humaine), 1990, 344.
- ²⁹ II, 7.
- ³⁰ III, 8.
- ³¹ V, 12.
- ³² IV, 9.
- ³³ VI, 15.
- ³⁴ Jean 14. 6.
- ³⁵ II, 5.
- ³⁶ *An douger tan / Le porteur de feu*, dans *Tan ha Ludu*, *op. cit.*, 47-67.
- ³⁷ IV, 11.
- ³⁸ II, 4.
- ³⁹ IV, 10.
- ⁴⁰ Cette idée est le fruit d'échanges avec Pierre Gouletquer, préhistorien.
- ⁴¹ Voir Ronan Calvez, « Qu'est-ce que le breton ? La question de la langue », *11 questions d'Histoire qui ont fait la Bretagne*, sous la direction de Dominique Le Page, Skol Vreizh, Morlaix, 2009, 311-330.
- ⁴² Pierre-Jakez Hélias, dans *La sagesse de la terre. Petite anthologie des croyances populaires*, entretiens entre Pierre-Jakez Hélias et Jean Markale, petite bibliothèque Payot, 1978, 22-23.
- ⁴³ Voir Yves Le Berre, *Qu'est-ce que la littérature bretonne ? Essais de critique littéraire XV^e-XX^e siècle*, textes rassemblés par Nelly Blanchard et Ronan Calvez, PUR, 2006, 195-196 ; Mannaig Thomas, *op. cit.*, 328.
- ⁴⁴ Elle fait partie d'une série de photographies que l'on trouve dans les archives de Pierre-Jakez Hélias, au Centre de Recherche Bretonne et Celtique (CRBC, Brest).
- ⁴⁵ Pierre Jakez Hélias, 4^e de couverture de *Théâtre 1*, *op.cit.*
- ⁴⁶ Voir Jeanne Favret-Saada, *Les mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le Bocage*, nrf, Gallimard, 1977.
- ⁴⁷ Voir Jeanne Favret-Saada, *Désorceler*, Editions de l'Olivier, 2009.
- ⁴⁸ Voir J. Favret-Saada, *ibidem*, 85.
- ⁴⁹ Voir J. Favret-Saada, *ibidem*, 43.
- ⁵⁰ Voir Mannaig Thomas, *op. cit.*, 332 ; Serge Le Roux, *Pierre-Jakez Hélias. Son théâtre réaliste 1949-1964. Le deuil d'un monde*, mémoire de Master 2, 2011.
- ⁵¹ IV, 10.
- ⁵² II, 6.
- ⁵³ Voir J. Favret-Saada, *Désorceler*, *op. cit.*, 103-104.

Emmanuel MINEL

**Hypocrisie de la voix sociale dans *Les Ames fortes* de Jean Giono.
*La vérité d'une Médée entre Rousseau et Sade***

Le roman de Giono *Les Ames fortes* est un roman dialogique assez original, et intéressant pour penser la question des « voix défendues » qui nous occupe dans ce séminaire, dans la mesure où il peut représenter une position paradoxale : celle qui attache à la voix défendue (voix à la fois « interdite » et « au secours de laquelle » se portent les chevaliers du bien, personnage, narrateur, ou critique) un coefficient de négativité, au contraire, voire de malignité.

Plus retors (et plus intéressant) encore : la voix défendue, dans ce roman, n'est pas une voix manifestement interdite et opprimée, mais plutôt la voix d'un locuteur qui joue de cette image de persécution et d'oppression.

Le roman date de 1950. Il précède *Le Hussard sur le toit* (1951), qui consacre la seconde manière du romancier, passé du « roman épique naturaliste », ancré dans le terroir des villages de Provence et qui avait fait son succès entre les deux guerres, au roman épique voyageur, qu'on pourrait qualifier (pour la trilogie du *Hussard*, au moins) de « picaresque aristocratique », et qui revendique sa filiation avec *La Chartreuse de Parme* de Stendhal.

La première manière, qu'on peut considérer comme celle du roman « antidote à la guerre de 14 » et à ses horreurs (vécues par Giono et évoquées dans *Le Grand Troupeau* (1931) par exemple), met l'accent sur la violence des éléments (feu, pluie, glace, sécheresse ...) et sur l'héroïsme de quelques êtres d'exception, mais constitue aussi un hymne à la Nature, dans laquelle l'humain doit trouver sa place et son harmonie, avec sensualité, énergie, et humilité. Les prises de position ultra-pacifistes qui sont celles du romancier à la veille de la Seconde Guerre (et pour lesquelles Giono fait de la prison en 1939) sont en parfaite cohérence avec ses romans : pour lui, la guerre est le produit des idéologies « menteuses » de la civilisation urbaine, avec ses fausses valeurs fondées sur le pouvoir et la volonté de pouvoir, qui occultent les vraies valeurs, celles de la vie et de l'expérience de la nature. Il y a donc une certaine ironie de l'histoire à ce que Giono soit, à la Libération, assimilé au régime

Emmanuel Minel

militariste du général Pétain et de ses milices, sur, en gros, un seul point de connexion, le célèbre slogan : « la terre, elle, ne ment pas ». Le « vainqueur de Verdun » ne se situait pas véritablement dans la lignée rousseauiste de Giono, on en conviendra. Tout au plus en devait-il confirmer la méfiance à l'égard du politique !

Cependant, de cette ironie de l'histoire, que Giono soigne, dès l'Occupation en lisant Sade et Machiavel, c'est-à-dire des penseurs de la violence et du pouvoir, le romancier sort, dans un second temps, par l'exaltation d'un héros hyper-individualiste, généreux, engagé, amoureux, magnifique, mais désabusé (c'est Angelo, le Hussard) et dans un premier temps par l'écriture d'un ensemble d'histoires plus brèves, dont la plus connue est *Un Roi sans divertissement* (1947) et dont *Les Ames fortes* font partie.

Alors que les romans d'avant-40 avaient transposé dans les forces de la Nature la force cataclysmique de la Guerre (*Colline, Regain, Bataille dans la montagne*, etc.), les nouveaux romans explorent le mal au cœur de la nature humaine. La fascination gionienne pour la mort, pour *le* mort, se charge d'une réflexion « pascalienne » sur le vide métaphysique, l'ennui, et sur « l'ordure » du cœur humain, son sadisme latent.

La défaite de l'idéal pacifiste laisse un grand vide, qu'on peut rattacher au courant « anarchiste de droite » qu'illustrent Anouilh ou Marcel Aymé, pessimistes sur la nature humaine *et* sur la capacité de la société à créer un homme meilleur. Pour eux, c'est et ce sera toujours le vieux fond de violence égoïste et prédateur de la « bête humaine » qui l'emportera. Telle est aussi la philosophie profonde des *Ames fortes*, roman placé d'emblée par Giono sous le signe de Médée, la magicienne terrible, et qui laisse émerger comme seule vérité du monde la nature carnassière des humains, et comme seule vérité de la société les luttes de pouvoir et la dissimulation nécessaire, la ruse et la perfidie.

Dans ce cadre idéologique général, on s'en doutera, les « voix défendues » ne peuvent pas avoir grand chose, elles non plus, de fort « positif » ... pas plus que ceux qui les « défendent » (dans aucun des deux sens du terme).

Symptomatiquement, le roman ne développe aucune voix de vérité « positive » et omnisciente : il commence sur un dialogue de « veilleuses » lors d'une veillée mortuaire, se termine de la même manière et se nourrit, en son cœur, du récit de la vie de l'héroïne, Thérèse, racontée par deux voix contradictoires, celle de Thérèse elle-même et celle d'un « contre » qui reste anonyme mais qui oblige la première narratrice à modifier ses affirmations car elle apporte des témoignages discordants. Mais jamais, de façon significative, on ne sait exactement qui a raison, où est la vérité. Chacune veut manifestement l'emporter sur l'autre, mais peut-être au prix d'affabulations ou d'approximations. La fin opère certes une sorte d'harmonisation entre les

deux voix narratives, autour de l'aveu du meurtre commandité par Thérèse de son mari, Firmin. Mais tout cela n'est-il pas seulement une vaste fiction, un équilibre fictionnel, un rapport de force entre deux voix ? On ne sait pas. La vérité n'est que cela, sans doute. C'est la leçon de la forme, en tout cas. À nous, lecteurs engagés (ou désennuyés) d'être persuadés de la vérité du fond.

Venons-en maintenant plus précisément à l'expression des « voix interdites ». Il faut d'abord évoquer sommairement l'histoire, l'action du roman.

Une jeune fille de petits propriétaires, Thérèse, placée comme servante dans un château, s'enfuit nuitamment avec un jeune homme, Firmin, orphelin sans fortune et apprenti maréchal-ferrant, qui semble assez doué pour les combines. Après avoir été rattrapés par le frère de Thérèse dans des circonstances mal élucidées, les deux fuyards, qui ont consommé leur déshonneur, sont abandonnés à eux-mêmes et s'installent dans la petite ville de Châtillon, où Firmin travaille assez vaguement comme forgeron et Thérèse comme servante dans la grande auberge relais de poste. Elle y découvre la comédie humaine, les mœurs des voyageurs et y fait l'apprentissage de la violence érotique et sociale. Mais elle s'en tire bien et se dit heureuse. Le Contre, son interlocutrice, raconte cependant à son tour qu'elle a laissé le souvenir d'une extrême misère (le couple, qui a d'ailleurs très vite des enfants (ce que Thérèse a omis de préciser), vit dans une ancienne cabane à lapins) et que Thérèse semble avoir été piégée et exploitée par un Firmin assez hypocrite, joueur et fainéant. Le Contre lui demande de parler davantage d'une ténébreuse affaire de détournement de biens qui concerne le couple Numance, de vieux et généreux grands bourgeois, qui s'endettent de façon mystérieuse, incompréhensible, et dont Firmin réussit à exploiter l'amitié pour Thérèse en se faisant « offrir » un terrain, une maison, et finalement la quasi totalité de leur fortune, après quoi M. Numance meurt d'une attaque cérébrale et Mme Numance disparaît. Thérèse reprend alors la main en expliquant que, loin de s'être laissé manipuler par Firmin, c'est elle qui a tout manœuvré, ayant un jour découvert que sa nature profonde était d'être « un piège », qu'elle n'aimait pas même l'argent mais seulement, comme le furet, prendre sa proie à la gorge, la sentir palpiter et la tuer. Elle raconte ensuite comment elle a peu à peu détruit et finalement fait assassiner Firmin par son amant, peut-être pour venger sa bienfaitrice (hypothèse du Contre), peut-être au contraire pour se venger de sa maladresse car dans « l'affaire Numance » il avait laissé échapper Madame.

Comme je l'ai indiqué plus haut, Thérèse est placée dès le début de son aventure sous le signe de Médée, dont, pour ce qui nous occupe, le patronage est profondément ambigu. Médée, en effet, est un personnage radicalement féroce, violent et sanguinaire, une « barbare » qui ne sait pas régler les conflits

par la douceur, le droit et la justice, mais en même temps elle est la jeune fille instrumentalisée par le séducteur de la Toison d'or, puis l'épouse répudiée qui ne fait que se venger en apprenant aux hommes à respecter les liens sacrés du mariage. Elle est donc à la fois la voix « interdite » et monstrueuse de la passion sauvage, et la défenderesse de la voix des femmes aimantes et fidèles, que les dieux eux-mêmes, d'ailleurs, défendent ouvertement puisque Médée, dans le mythe, n'est pas punie (ni du régicide ni de l'infanticide) et finit son destin aux Champs Élysées. Thérèse, de même, vit âgée et toujours « fraîche comme la rose » : ce sont les derniers mots du roman (Gallimard, 1950, collection folio, 370).

Dans le roman, la référence médéenne est convoquée assez clairement à travers la célèbre réplique de la tragédie de Corneille : « *Dans un si grand revers, que vous reste-t-il ? — Moi. / Moi, te dis-je, et c'est assez* » (I, 4, v. 316-17), elle-même reprise du « *Medea superest* » de la tragédie de Sénèque (« *Nihilque superest opibus et tantis tibi. — Medea superest.* » (v. 165-6). Chez Giono, cela devient : « Alors, qu'est-ce qui vous reste ? — Il me reste moi » (52) et qui fait suite à l'évocation agacée de ses petits-enfants : « *mes petits-enfants, cinq minute. Après, j'en ai assez* ». La référence est aussi brodée dans la suite immédiate du récit, où Thérèse évoque les circonstances de sa fuite avec Firmin et de son enlèvement nocturne. Firmin est, comme Jason, un orphelin sans terre et lié aux chevaux (l'animal totem de la Thessalie) tandis que Thérèse est, comme Médée, « installée » (54). Thérèse, comme Médée, entreprend elle-même Firmin, trop timide, alors qu'elle n'est pas « dévergondée, loin de là » (55). En désaccord à son propos avec ses parents (« mon père et ma mère étaient contre moi, il n'y avait rien à faire » (54)), elle décide de fuir, avec un Firmin qui lui promet « après, cocagne, tu verras » (55). Enfin, s'enfuyant de nuit par la fenêtre de la lingerie et le toit de la serre, Thérèse prend conscience de son entrée en « scène » sur le « théâtre de la vie » (58) : « J'ouvre la fenêtre. Je ne m'étais jamais rendu compte que les étoiles faisaient tant de lumière. [...] Je suis prise de peur. Le toit de la serre, il me semble que c'est la scène d'un théâtre et qu'on me voit de partout. »

Ce patronage médéen – dont on ne se rend pas nécessairement compte à la première lecture, puisque le nom de la magicienne n'apparaît pas – semble programmer la violence, la ruse et la liberté immorale de cette future « âme forte », mais il ne programme pas directement l'autre aspect intéressant et ambigu de ces voix défendues dans le roman : l'aspect qui concerne le discours social, en particulier celui de Thérèse et Firmin.

Le récit de Thérèse, en effet, (qui n'est jamais supervisé, rappelons-le, par un narrateur omniscient, mais seulement « contre-dit ») développe, lorsqu'il est attaqué par les objections du Contre, en particulier lorsqu'il est attaqué

sur des questions de moralité et de sincérité, une étrange stratégie de défense, qui consiste à *déporter le récit vers un discours « social » plus marqué*.

L'histoire de Thérèse et Firmin se développe en gros entre 1870 et 1940 (et celle des Numance (146-152) entre 1848 et 1900), dans une période où le discours « socialiste » prend son essor et dans un monde (encore assez louis-philippard) d'ouvriers semi-ruraux et de bourgeoisie de fabrique (scierie et textile essentiellement). Par ailleurs, l'écho « moderne » du discours social est évidemment sensible pour le lecteur de Giono de l'immédiat après-guerre. Il est donc important de remarquer cette insincérité stratégique de la « voix socialiste » dans le roman. Elle tend à décrédibiliser la voix du pauvre, de l'opprimé, et à laisser entendre que le discours sur et contre le riche n'est qu'un masque, un instrument au service d'une volonté prédatrice (pour Firmin) ou un leurre pour détourner l'attention. Après tout, n'apprend-on pas, dans le dernier récit de Thérèse, que le logement dans la cabane à lapins était volontaire et visait à attirer la pitié, pour mieux plumer la charitable Mme Numance (321).

Analysons plus en détail les deux exemples les plus marquants dans le roman.

Lorsque les Numance offrent, par acte notarié, le pavillon de leur parc en propriété à Thérèse et Firmin, Firmin, soupçonneux, épiluche soigneusement l'acte, craignant un coup fourré, mais finit par se rassurer. Il exulte alors et lance une exclamation inattendue (mais en même temps typiquement « d'époque ») : « Vive la sociale ! »

Quand il eut soigneusement épiluché l'acte, il se tapa sur les cuisses. « Il y a à boire et à manger, se dit-il. Vive la Sociale ! Ceux-là alors, ils m'e la coupent. Baste ! S'ils veulent se jeter dans la gueule du loup, c'est leur affaire. Tous les goûts sont dans la nature. » (158)

Cela jette une lumière destructrice, non pas sur les intentions de Firmin – on savait déjà à quoi s'en tenir – mais sur la nature et la générosité du mouvement « socialiste » : celui qui se construit de 1848 à Jaurès, en même temps que se déroule l'histoire, et aussi, évidemment, celui qui inspire le socialisme des années 30, voire de la Libération, contemporain de la sortie du livre. Qu'on lise l'exclamation comme un cri de triomphe agressif ou comme un merci de Firmin à la générosité naïve des grands bourgeois de gauche, le résultat est le même : le bénéficiaire de la Sociale est un filou !

Ce qui, probablement, motive en profondeur le discours anti-« Sociale » gioniesque, sa déconstruction de l'idéal socialiste hugolien et jaurésien en idéal arriviste et intéressé de « propriétaire » (158), un peu de la même façon que le dix-septémiste Paul Bénichou, en 1948, deux ans avant, dans un livre

Emmanuel Minel

resté célèbre (*Morales du Grand Siècle*) avait parlé de « démolition » du héros civique cornélien par le pessimisme psychologique pascalien et larochefoucauldien, c'est la rancune rétrospective du pacifiste de 39 contre les internationalistes de 14 qui, au dernier moment, avaient signé les pactes nationalistes et permis la guerre. C'est aussi, peut-être, la mesquinerie de l'Occupation, et le pacte germano-soviétique. Mais l'effet soudain, quasi en forme d'apax (voir cependant 244, « la bonne profession de foi ouvrière, forgeron de la paix et prise de la Bastille ») de cette convocation de la Sociale dans une sordide affaire d'arrivisme individuel semble décrédibiliser radicalement toute voix défendant les « misérables ». Le récit a beau revenir sur le terrible spectre du « trimard », instrument de portage du colporteur, symbole d'instabilité sociale, d'errance et de douleur (158, 163, 237), le clou de l'égoïsme et de l'illégitimité de tout discours collectif et généreux est enfoncé. À preuve, plus loin (246-7) le spectre du trimard servira même de moyen de chantage à Firmin pour obliger Thérèse à demander aux Numance le legs de toute leur fortune, cette fois, en remboursement d'une dette fictive¹.

Mon autre exemple concerne la stratégie de détournement de l'attention que pratique Thérèse. Ainsi, au début du roman, au moment de la première interruption qu'elle subit. Thérèse est en train d'évoquer la dèche profonde des amants enfuis, alors que ses auditrices la questionnent sur les conditions morales et ... érotiques de leur « mariage » :

Mais la nuit, Thérèse, il y a bien eu la nuit ? — Tu en es encore à ces choses-là, toi. Nous avons parlé. Nous n'étions pas fiers. Nous avions trente sous par jour d'assurés [...] nous avions beau compter, les trente sous ne grossissaient pas ; c'est le cas de le dire. (69)

La question d'argent est donc déjà une façon de botter en touche. Mais vient alors une remise en cause plus sérieuse, qui va ouvrir au premier contre-récit et donner de la fuite des amants vertueux et pauvres une version plus « réaliste » :

Il y a déjà un bon moment que je voulais vous arrêter, Thérèse, moi je connais votre histoire par ma tante. Vous vous souvenez bien de ma tante ? (70)

Thérèse, qui semble sentir la menace, va aussitôt disqualifier le contre-témoignage par un argument « de classe » :

Ta tante Junie ! Je m'en souviens comme d'hier. Je t'en ai parlé tout à l'heure. Toujours propre comme un sou. Ça, elle aimait les rubans. Pour un

ruban, qu'est-ce qu'elle n'aurait pas fait ? Elle n'était pas de notre bord. Elle était de celles qui étaient là-haut avec Madame. C'étaient des damotes. Elles étaient mises comme des reines. Ah ! On pourrait en dire ! ... (70)

Le résultat est que l'autre concède alors l'incertitude de ses propres témoins. Ainsi le frère de Thérèse, qui l'aurait retrouvée faisant la noce à l'auberge avec des marchands de porcs et des filles de mauvaise vie :

il s'est assis avec tout le monde et [...] la cérémonie a continué et [...] il n'est rentré que quatre jours après, et [...] il a raconté ce qu'il a voulu. Voilà la vérité. (72)

Le discours social, combiné il est vrai à l'insinuation morale, a donc efficacement servi de défense. Thérèse se défend en défendant l'idée d'une vérité économique plus vraie que la vérité morale du *qu'en-dira-t-on*.

Quelques pages plus loin, Thérèse essuie une nouvelle attaque, à propos de la chronologie de son récit, qui vise à faire évoquer des débuts misérables et moralement douteux à Châtillon ; mais elle détourne immédiatement l'attention avec des considérations sociales sur le gaspillage de place et de nourriture dans l'auberge relais, afin de créditer leur installation rapide et leur vie honnête :

Tout ce que tu nous racontes là, quant est-ce que c'est arrivé ? — Quoi ? — Cette grande auberge. — Cette auberge, elle est arrivée tout de suite, dès que nous avons été à Châtillon. On nous avait donné une jolie chambre au troisième, dans les combles. Quand tu regardais cette auberge, de la route, ce que tu voyais de suite, c'étaient des combles immenses. Tu te disais : « Quelle place vide il y a là-dedans, sous ces grands toits ! Il y a de quoi abriter des gens là-dessous. Si on nous permettait de loger là, on ne serait pas à la rue. » Tu te disais aussi en respirant l'odeur des cuisines : « Qu'est-ce qu'on doit gaspiller comme nourriture dans une maison comme ça ! Combien on nourrirait de gens, rien qu'avec les restes ! » Alors nous avions une chambre là-haut dedans et nous mangions aussi tant que nous voulions les restes de la cuisine. (79)

Si on se souvient que le roman ne propose pas de voix de vérité omnisciente, on voit bien qu'un tel discours peut aussi bien être une vérité qu'une fiction vraisemblable (la thèse de Thérèse étant que leur pauvreté date d'après, et est volontaire, machiavélique, pour piéger les Numance. La thèse du Contre est que Thérèse en a bavé avec Firmin, mais ne veut pas l'avouer). L'important, d'un point de vue argumentatif, est que la critique sociale (gaspillage vs nourrir et loger les pauvres) vient crédibiliser la fiction (et après tout, le

Emmanuel Minel

roman de Giono est une fiction donc l'argument nous concerne aussi !), vient l'estampiller comme inattaquable.

Ce discours de sacralisation implicite du pauvre va se doubler d'un discours de désacralisation du riche généreux. En effet, à l'autre bout du roman, Thérèse va démolir complètement, à la façon de La Rochefoucauld, le discours de générosité sociale de la bourgeoise Mme Numance, généreuse égoïstement, par fierté, par « caractère » :

Elle se disait : « Tout le monde lui donne. Mais tout le monde donne mal. [...] On l'entretient, on ne la sauve pas. » [...] Je comptais sur sa bonté pour penser à tout ça. [...] La charité ne vient pas par trente-six chemins. Je mettais aussi ma confiance dans la fierté que toute son allure dénotait. Quand les fiers sont bons, il y a toujours beaucoup à gagner. [...] Elle se disait : « Ne serai-je bonne que comme chacun ? [...] ». Je me disais : « Je te ramène à ton caractère [...] ». (328-9)

C'est que l'humanité gionesque est faite de « caractères », de natures, par-delà les riches et les pauvres, et que la société est faite de violences et de rapports de force égoïstes, y compris dans leur apparente générosité. La vision pessimiste de la nature humaine du Giono d'après-guerre s'attaque surtout à l'illusion des mobiles véritablement généreux de quelque discours social que ce soit. L'argumentaire « de classe » au service des voix opprimées n'est plus qu'un instrument de discours machiavélique. Rousseau n'est pas loin, au sens où tout discours social émanant de l'intérieur de la société est nécessairement vicieux. La véritable voix interdite, alors, celle qui doit toujours prudemment se cacher, c'est la voix véritable de la nature. Mais Giono n'est pas rousseauiste : pour lui, c'est une voix animale, celle du « furet » pour Thérèse. C'est la voix de « l'âme forte » au sens aussi de « l'esprit fort », la voix libertine au sens philosophique, la voix de la « Thérèse philosophe » (titre d'un célèbre roman libertin que Giono a dû rencontrer en se documentant sur Sade) qui a pris conscience d'elle-même et de la pulsion naturelle à laquelle son esprit était nécessairement aliéné (315 : « Alors, qu'est-ce qui te tient ? »), et qui va *oser* vivre selon sa nature, « heureuse d'être un piège, d'avoir des dents capables de saigner » (316).

Pas de justice sociale ni d'une quelconque légitimité de l'opprimé en tant que tel, donc. La véritable voix défendue n'est plus celle des opprimés (ni celle des bourgeois moralisateurs !) mais celle des cyniques (des chiens).

Au sortir de la guerre, le « chant du monde » (1937) gionesque est misanthropique, et le bonheur nécessairement un « bonheur fou » (1957) solitaire et mortel. Mais il interroge tous les discours révolutionnaires ... et les discours moralisateurs de tous poils, ceux qui prétendent *construire* une

légitimité sociale. Rousseau interroge Voltaire. Sade interroge la Révolution. Giono le PCF, la SFIO, après avoir jadis critiqué l'idéologie des chambres « bleu horizon ».

La question d'ouverture, évidemment, est : mais, *dans le champ du politique*, au service de quoi est ce discours ? Que défend cette voix ? Quelle société construit-elle ? La réponse, sans doute, est : plus aucune, car son individualisme désespéré se greffe sur l'ordre officiel du jour, quel qu'il soit, ne constituant qu'un *discours secret*, machiavélien ou sadien à sa manière. Mais à la veille des décolonisations, c'était évidemment une question importante qu'il posait : celle des légitimités et des *alibi*, celle des fictions et des pièges.

Emmanuel Minel
CPGE Classes Préparatoires, Brest

notes

¹ Le thème médéen se retrouve d'ailleurs à cette occasion, mais inversant les personnages, puisque c'est Firmin qui évoque cette fois la solidarité des époux dans l'errance : « si tu crois que je vais courir les routes et m'en aller sur le trimard pendant que tu continueras à te goberger dans la soie, tu te fourres le doigt dans l'œil jusqu'au coude. [...] D'ailleurs, on est marié. Où je vais, tu vas : c'est la règle. Si tu regimbes, je fais un malheur. » (247 et 248)

Liste des auteurs

Marie-Christine Agosto, agrégée d'anglais, est Professeur de littérature américaine à l'Université de Bretagne Occidentale (Brest). Axée principalement sur la littérature contemporaine, sa recherche s'étend à divers aspects de l'écriture expérimentale, aux formes d'hybridité générique, aux rapports entre le texte et l'image en fiction, et aux filiations et constantes de l'imagination littéraire étasunienne du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Elle a dirigé le volume n° 7 des *Cahiers du CEIMA*, sur *La Beauté* (octobre 2011), est l'auteur de plusieurs articles sur des écrivains nord-américains, ainsi que de trois monographies : *Richard Brautigan, les fleurs de néant* (Editions Belin, 1999), *Gilbert Sorrentino, une exubérante noirceur* (Presses Universitaires de Rennes, 2007), *Hemingway, Fiesta : The Sun Also Rises* (Atlande, 2011). Elle a également publié des traductions aux Editions Christian Bourgois et dans la collection 10/18.

David Banks a enseigné à l'Université de Bretagne Occidentale en tant que Professeur de Linguistique Anglaise. Il est également directeur de l'ERLA (Equipe de Recherche en Linguistique Appliquée) et Président de l'AFLSF (Association Française de la Linguistique Systémique Fonctionnelle). Il écrit de la poésie depuis les années 1970 et ses poèmes ont été inclus dans de nombreuses anthologies. Il est également l'auteur de *Celt Seed, Selected Poems*, (Poetry Salzburg, 2003).

Myriam Bellehigue est Maître de Conférences à l'Université de Paris-Sorbonne où elle enseigne la littérature et la traduction. Elle est l'auteur d'une thèse et de plusieurs articles sur l'œuvre d'Elizabeth Bishop. Ses travaux portent sur la poésie mais aussi quelques nouvellistes contemporains (Flannery O'Connor, Amit Chaudhuri, Louise Erdrich). Elle a récemment traduit deux romans dans la collection *Lettres Indiennes* d'Actes Sud (Anuradha Roy, Alice Albinia).

Nelly Blanchard est Maître de Conférences en breton et celtique à l'Université de Bretagne occidentale (Brest) et membre du Centre de Recherche Bretonne et Celtique (CRBC). Depuis ses travaux sur le *Barzaz Breiz* de La Villemarqué (2006), sur Souvestre (2007) et Penguern (2008), elle a également publié une traduction de l'Histoire d'une famille de Basse-Bretagne, d'Hervé Burel (Skol Vreizh/CRBC-UBO, 2012).

Liste des auteurs

Thomas Buckley est maître de conférences à l'IUT de Quimper. Ses recherches portent sur la traduction, la culture, le multilinguisme et la didactique des langues. Il est l'auteur d'une thèse sur « la Traduction et son contexte » (1997).

Gilles Chamerois est Maître de Conférences à l'Université de Bretagne Occidentale. Il est ancien élève de l'École Nationale Louis Lumière et a consacré sa thèse ainsi que plusieurs articles à l'œuvre de Thomas Pynchon. Il est également l'auteur, en collaboration avec Élise Ouvrard, d'un ouvrage sur *Jane Eyre* aux éditions Atlande.

Ronan Calvez est Professeur des Universités et membre du Centre de Recherche Bretonne et Celtique (CRBC). Il enseigne la littérature du breton et la sociolinguistique. Ses recherches portent également sur ces deux domaines. Il a traduit et présenté *Ar farvel göapaër. Le bouffon moqueur*, de Kerenveyer, (CRBC-UBO, 2005) ainsi que *La radio en langue bretonne. Roparz Hemon et Pierre-Jakez Hélias : deux rêves de la Bretagne*, aux Presses Universitaires de Rennes, en 2000.

Molly Chatalic enseigne à l'Université de Bretagne Occidentale. Son champ de recherche est la civilisation américaine (religions, minorités, contre-culture, féminisme). Elle s'intéresse plus particulièrement au domaine tibétain (culture, langue, littérature, religions). Elle a publié *Le bouddhisme américain*, aux Presses Universitaires de Bordeaux en 2010.

François Lasserre est un chercheur indépendant qui travaille sur la littérature classique française. Il est l'auteur, entre autres, de *Corneille de 1638 à 1642*, *La Crise technique d'Horace*, *Cinna et Polyeucte*, Tübingen, PFSCL, Biblio 17 (Wolfgang Leiner) 1990, *Estafilade (art de poésie)*, Paris, l'Épangéliste, 2010, *Nicolas Gougenot, dramaturge à l'aube du Théâtre classique*, Tübingen, PFSCL, 2012.

Anne Le Guellec-Minel enseigne à l'Université de Bretagne Occidentale. Elle est l'auteur d'une thèse sur « le roman épique de Patrick White » et ses recherches portent sur les littératures et civilisations australiennes, sur les littératures du Commonwealth, et sur la critique postcoloniale.

Noémie Le Vourc'h est doctorante à l'Université de Bretagne Occidentale. Son sujet de thèse est « Pouvoirs civils et religieux dans la fiction d'Earl Lovelace : entre collusion et collision », et ses axes de recherche sont la littérature antillaise anglophone postcoloniale ; le carnaval trinitadien et l'écriture / la

construction du moi antillais ; l'écolittérature antillaise. Elle est également l'auteur de communications et d'articles sur la culture trinitadienne face à la mondialisation culturelle.

Hélène Machinal est Professeur de littérature britannique à l'Université de Bretagne Occidentale. Elle a publié *Conan Doyle, de Sherlock Holmes au professeur Challenger*, aux Presses Universitaires de Rennes en 2004. Elle s'intéresse à la littérature et aux études culturelles des XIX^e et XX^e siècles dans la littérature anglophone, ainsi qu'aux interactions entre science et littérature au XIX^e et au XXI^e siècles. Elle a également travaillé sur les reprises et réécritures dans la littérature postmoderniste, les figures mythiques et leur résurgence dans le cadre de période de crises épistémologiques, ainsi sur que la littérature post-cataclysmique à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle.

Camille Manfredi enseigne à l'Université de Bretagne Occidentale. Son champ de recherche porte sur la littérature britannique et elle est spécialiste en études écossaises. Elle a travaillé sur le nationalisme culturel, l'intermédialité. Elle a publié *Alasdair Gray, Le Faiseur d'Écosse*, aux Presses Universitaires de Rennes en 2012.

Emmanuel Minel, auteur d'une thèse consacrée au théâtre de Corneille (*Le Héros et le roi*, Eurédit, 2010) et d'une édition de la *Médée* de Longepierre (Champion, 2000), enseigne en Classes préparatoires à Brest depuis 2001. Il est l'auteur de divers articles consacrés aux genres dramatiques entre XVI^e et XIX^e siècle, mais aussi à Lautréamont ou à Jules Verne.

Thierry Robin est Enseignant Chercheur à l'Université de Brest (HCTI-CEIMA EA 4249), auteur d'un ouvrage sur Flann O'Brien publié aux PUR en 2008 intitulé *Flann O'Brien, Un voyageur au bout du langage* ; il concentre ses recherches d'une part sur la littérature irlandaise contemporaine d'O'Brien à Banville en passant par Beckett, auxquels il a consacré un certain nombre d'articles, et d'autre part à la civilisation irlandaise. Il a notamment codirigé *Political Ideology in Ireland from the Enlightenment to the Present*, ouvrage paru chez Cambridge Scholars Publishing en 2009. Egalement intéressé par la lexicologie, il a coécrit une médiascopie en collaboration avec Jérôme Lepioufle, publiée chez Belin en 2010, intitulée *English in the Media*. En ce qui concerne la littérature, ses problématiques gravitent autour des notions ontologiques et épistémologiques de représentation du réel, du savoir et de la connaissance dans un cadre spéculaire postmoderne.

Autres publications du CEIMA

Les Cahiers du CEIMA n°1, janvier 2003, 86 pages : *Rupture(s)*

- Annick Cossic-Péricarpin. Avant-propos.
- Annick Cossic-Péricarpin. Une ville d'eaux à la mode au XVIII^e siècle : la dialectique de la rupture et de la continuité à Bath.
- Hélène Crignon-Machinal. Bram Stoker : *Dracula* et *The Lady of the Shroud*, rupture et reconstruction.
- Anne Le Guellec. Histoire de ruptures et récit circulaire dans *The Custom of the Country* d'Edith Wharton.
- Anne-Laure Brevet. Figures de la discontinuité subjective dans *A Proper Marriage* de Doris Lessing.
- Marie-Christine Agosto. Ruptures à l'américaine : *The Sky Changes* de Gilbert Sorrentino.
- François Gavillon. Les romans de William Gaddis : rupture(s) épistémologique(s) ?
- Gaïd Girard. L'ici et l'ailleurs dans *The Dead* de John Huston.

Les Cahiers du CEIMA n°2, juin 2003, 152 pages : *Ville et crime*

- François Gavillon. Introduction.
- Benoît Jeanjean. Violence et politique dans la Rome républicaine (aux II^e et I^{er} siècles avant J.-C.)
- Annick Cossic. Bath au XVIII^e siècle : l'utopie palladienne à l'épreuve du crime.
- Alain Kerhervé. *Blind Justice* de Bruce Alexander. Représentations du crime à Londres au XVIII^e siècle.
- Marie-Christine Agosto. Crime et délit dans deux paysages urbains de Melville : *Bartleby, the Scrivener & The Bell-Tower*.
- François Gavillon. Ville et *wilderness* : de la Bible aux puritains d'Amérique.
- Thomas Buckley. Ville et Criminalité : l'origine de la barbarie (Bret Harte et Jack London).
- Didier Combeau. Les Armes du crime : le débat sur le contrôle des armes à feu de 1911 à 1939.
- Gaïd Girard. Main basse sur la ville : les gangsters dans le cinéma américain (1930-1951).
- Anne Le Guellec. Crime symbolique et société pénitentiaire dans *A Fringe of Leaves* de Patrick White.
- Hélène Crignon-Machinal. De Londres à Shanghai : l'étrange cas de Christopher Banks dans *When We Were Orphans* de Kazuo Ishiguro.

- Anne-Laure Brevet. Le Citoyen corrompu dans *Hunger* de Doris Lessing.
- Camille Manfredi. Glasgow, Unthank : le monstre urbain dans *Lanark* d’Alasdair Gray.

Les Cahiers du CEIMA n°3, mai 2006, 158 pages : *Le sublime*

- Hélène Machinal. Introduction.
- Pascal David. L’effroi du sublime.
- Alain Kerhervé. Le sublime dans les écrits épistolaires féminins anglais au XVIII^e siècle.
- Norbert Col. La place de l’esthétique dans le conservatisme d’Edmund Burke.
- Catherine Thomas. Le sublime dans *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier.
- Hélène Machinal. Le sublime dans *The Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas de Quincey.
- Carle Bonafous-Murat. Modalités d’un moment sublime : « Mediations in Time of Civil War ».
- Irena Buckley. Oscar Vladislas de Lubicz-Milosz. Le sublime et la nostalgie.
- Anne Le Guellec-Minel. Les mirages du sublime dans *Voss* de Patrick White.
- Delphine Dauphy, François Gavillon. La photographie américaine, 1860-1880 : le paysage et le sublime.
- Hervé Le Nost. « ...Nous avons l’idée du monde, mais nous n’avons pas la capacité d’en montrer un exemple ».
- Michèle Bompard-Porte. Le Sublime, *das Erhabene* et la Sublimation.

Les Cahiers du CEIMA n°4, novembre 2008, 192 pages : *L’invention de la nature*

- François Gavillon. Introduction.
- Benoît Jeanjean. Une réflexion sur la nature de l’homme : saint Jérôme face à Pélage.
- Pascal David. La nature : norme ou fiction ?
- Marie-Eugénie Kaufmant. Émergence du paysage marin dans la *comedia* espagnole.
- Nicolas Meynen. Peindre la nature en plein air : la révélation du sublime.
- Anne Le Guellec-Minel. Nature aliénante et nature aliénée : l’invention coloniale de la nature australienne.
- Anne-Laure Brevet. Peintures du naturel chez Doris Lessing : du dénaturé au « surnaturé ».

- Catherine Conan. Perceptions de la nature et expression de la masculinité dans *The Ultras* de Eoin McNamee.
- Thierry Robin. Nature du problème irlandais et problème de la nature chez Flann O'Brien.
- Camille Manfredi. Poèmes à l'état sauvage : le cerf et le loup dans la poésie de Sorley MacLean et Iain Crichton Smith.
- Yannick Lageat. La géographie, discipline dénaturée ?
- François Gavillon. Le *wilderness* américain, des Transcendantalistes à Rick Bass : conceptions et représentations.
- Thomas Buckley. If Writing is Creation, then Translating is Evolution.

Les Cahiers du CEIMA n°5, mars 2009, 192 pages : *Grande-Bretagne/France : Regards croisés sur l'esclavage et son abolition*

- Annick Cossic. Introduction.
- Philippe Hroděj. La traite négrière britannique : des *sea dogs* au commerce établi du début du XVIII^e siècle.
- Annick Cossic. Aux frontières du sentimentalisme et du politique : la contribution de Richard Steele à l'abolitionnisme britannique dans le *Spectator* (1711-1712).
- Norbert Col. Edmund Burke et le *Sketch of a Negro Code* (1780, 1792)
- James Walvin. Why Did the British End the Slave Trade? Reflections after 200 Years.
- François Poirier. Au cœur des ténèbres ? la confrontation des points de vue dans la capitale de la traite.
- John A. Dickinson. Captifs, esclaves et affranchis au 'Canada' aux XVII^e et XVIII^e siècles.
- Arlette Gautier. *Ces coquines de négresses et de mulâtresses...* Le 'harem colonial' esclavagiste aux Antilles françaises.
- Pierrick Pourchasse. Les grands débats actuels de l'historiographie sur la traite négrière.

Les Cahiers du CEIMA n°6, mai 2010, 288 pages : *Capture / Captivité*

- Annick Cossic. Introduction.
- Emmanuelle de Champs. La prison panoptique de Jeremy Bentham : les paradoxes de la captivité.
- Philippe Jarnoux. Captifs et captivités dans la France d'Ancien Régime.
- Claudine Royer. Captivité à Fresnes aujourd'hui ou La pratique d'un juge de l'application des peines en milieu fermé.

- Loïk Jousni. Subjectivité et relation d'objet : une double captivité psychique dans la construction identitaire.
- Annick Cossic. Les pérégrinations carcérales de Roderick dans *Roderick Random* (1748) de Tobias Smollett.
- Nicole Cloarec. Images de captivité et captures d'images dans *The Piano Tuner of Earthquakes* de Stephen & Timothy Quay (2005).
- Thierry Robin. Satire et enfermement dans *The Poor Mouth* de Flann O'Brien.
- Alain Kerhervé. De la lettre au récit de captivité : l'exemple de Mary Delany (1700-1788).
- Hélène Machinal. Captives en chambres closes ou en milieux naturels protégés dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë.
- Gaïd Girard. Du château à l'asile d'aliénés victorien : le « carcéral féminin » chez Sheridan Le Fanu, entre gothique et sensationnel.
- Marie-Josette Le Han. La poésie, parole captive en quête d'émancipation.
- Anne Le Guellec. Récit de captivité et capture du réel dans *The Book of Fish* de Richard Flanagan.
- Anne-Laure Brevet. La discipline de l'escapade dans *The Loneliness of the Long-Distance Runner* de Alan Sillitoe.
- Camille Manfredi. Captivité, obscénité en fiction écossaise contemporaine : Alasdair Gray, A.L. Kennedy, Janice Galloway.
- Marie-Christine Agosto. Capture, regard, énergie dans la fiction en images de Donald Barthelme.
- Gilles Chamerois. S'affranchir du dédale de la surface ? Les ambiguïtés du voyage vertical dans les romans de Thomas Pynchon.

Les Cahiers du CEIMA n°7, octobre 2011, 184 pages : *La Beauté*

- Marie-Christine Agosto. Introduction.
- Pascal David. La dimension synagogique du beau.
- Jean-Claude Gardes. Beauté et laideur à l'époque romantique selon Umberto Eco.
- Emmanuel Minel. Les beautés du théâtre chez Corneille, ou comment penser la beauté entre la représentation dans les règles de l'art et l'émotion du public.
- Catherine Thomas. « C'est laid, mais c'est beau ». Les écrivains romantiques et les paradoxes de la beauté rococo.
- Anne Le Guellec. La beauté épique chez Patrick White. Choix esthétiques et enjeux idéologiques.
- Catherine Conan. « Another terrible beauty is born » : esthétique des guerres européennes et mondiales dans la poésie contemporaine d'Irlande du Nord.

- Delphine Acolat. Existait-il un beau paysage chez les Romains ?
- Marie-Christine Agosto. Ethique, esthétique et transcendance. La beauté selon Nathaniel Hawthorne et Walt Whitman.
- Gilles Chamerois. « Plain Jane » et « pretty Lizzy » : la question de la beauté dans les adaptations de *Jane Eyre* et de *Pride and Prejudice*.
- Molly Chatalic. Émerveillement, ravissement et extase : multiples beautés dans *Little Saint*, de Hannah Green.
- Hélène Machinal. La beauté monstrueuse dans *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1890) et *Dorian* de Will Self (2002).

Le CEIMA (Centre d'Etudes Interdisciplinaires du Monde Anglophone) composante de l'Equipe d'Accueil EA 4249 HCTI (Héritages & Constructions dans le Texte et l'Image), rassemble des anglicistes de différentes spécialités (britannisants, américanistes, littéraires et civilisationnistes) qui cherchent à construire une réflexion pluridisciplinaire dans le champ des études anglophones.

Site internet : www.univ-brest.fr/ceima

Email : ceima@univ-brest.fr

Achevé d'imprimer en avril 2013
sur les presses de l'imprimerie CLOITRE
à Saint-Thonan
ISSN 16397789

